

BOLETIM DE PESQUISA NELIC

Vº 11 - Nº 16

2011.1

Artigos

ME ARQUIVO

Raul Antelo

In Latin, sacer signifies both holy and unholy. Since the time of Roger Caillois and Georges Bataille we have known that everything related to excrement is sacred—that is forbidden and taboo. Therefore Duchamp and Manzoni belong to the good old tradition of the profanation of the sacred—the no-less traditional replacement of the holy with the unholy included
Boris Groys¹

O Núcleo de Estudos Literários e Culturais da UFSC abriga um bom número de pesquisadores que tem o *arquivo* como eixo de suas preocupações. Manifesta-se nesse conceito um dos paradoxos mais produtivos da arte contemporânea. Com efeito, embora muitos de nós tenhamos sido educados em reconhecer as determinações da *vida social* na literatura, não é segredo para ninguém que a vida já não é mais considerada como um acontecimento natural, mas como um tempo artificialmente produzido. Assim sendo, a vida politiza-se automaticamente, dado que as decisões

¹ GROYS, Boris – *History becomes Form*. Moscow Conceptualism. Cambridge, MIT Press, 2010.

técnicas e artísticas que modelam o tempo são, igualmente, decisões políticas. Sob estas novas condições bio-políticas — as condições de um tempo de vida formado, artificialmente, através de dispositivos — a arte só pode potencializar esse artifício de maneira explícita. Entretanto, como o tempo, a duração e a própria vida não mais admitem serem mostrados diretamente, a arte contemporânea *documenta* tais experiências, tornando-se mero arquivo de sensações. Sabemos que o suporte dominante das atuais bio-políticas é a documentação tecnológico-burocrática, e não é por acaso que a arte use também esse dispositivo quando quer se referir a si própria enquanto vida. Assim, Mary Ann Doane define a modernidade por um disseminado *desejo arquivístico*², que apelando a um vasto conjunto de técnicas sociais, ativa um *dis-positivo* auto-referente e auto-gerador que é a própria negação da positividade factual. Portanto, para nós que trabalhamos com arquivos, o desafio não consiste, evidentemente, em apenas transcender a problemática do colecionismo, mas buscar um deslocamento efetivo de seus

² DOANE, Mary Ann – *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Harvard University Press, 2002, p.221.

usos que nos permita pensar em uma bio-estética reconfigurada.

Como a história centralizada no esforço e no trabalho, a história em que Tempo e Conceito se associavam indissolúveis, está, de fato, encerrada, mesmo que em duas avaliações contraditórias, a dos que aceitam o fim da história sem o fim do Estado (os pós-modernismos) e a dos que pensam no fim do Estado sem o fim da história (os vários progressismos), e como não apenas a questão hegeliano-kojeveana da pós-história, mas mesmo a tradição dos discípulos franceses desse debate nos persuade que “mais que de uma história no sentido tradicional da palavra, trata-se de uma ‘arqueologia’”³ a tarefa que nos ocupa, ler no entre-lugar de arquivo e profanação da Biblioteca, vai nos impondo, assim, uma certa entropia do arquivo. Como diz Hal Foster,

after photographic reproduction the museum was no longer so bound by walls, but it was still organized by style. What is the limit of the archive beyond museums? Like any archival shift, this one both

³ FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 2ª. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1981, p. 11-2.

liberates and constrains—perhaps at the same time. Perhaps for all its apparent mobility of signs there is an actual stasis of system here. Perhaps the museum and the library have returned, recombined in a new Alexandria, an electronic box in which other ‘orders of things’ are melted down: an entropic archive⁴.

“Vienen y van nuestros futuros distanciándose”

Quem melhor ilustra, teoricamente, essa entropia do arquivo, a meu ver, é Georges Didi-Huberman e sinto-me inclinado a dizer que, em seus trabalhos, verificamos algo da imanência absoluta que Agamben recolhia em Spinoza. Todos devem lembrar da sobrevivência de uma única palavra ladina no vocabulário spinozista, *pasearse*, em que sujeito e objeto da ação coincidem. A fórmula de Cosme de Medicis, transmitida por Policiano, *Ogni pittore dipinge se*, ou a fórmula borgiana de que toda literatura é autobiográfica, servem-nos entretanto para, a partir dessas imagens de si, desentranhar uma teoria dos fluxos. No último livro de Tamara Kamenszain, *El eco de mi madre* (2010), que é a pervivência (*eco*) de um

⁴FOSTER, Hal – *Design and Crime* (and other diatribes). London, Verso, 2002, p. 99-100.

sujeito (*ego*) que se oferece como amnésia e esquecimento, simples lacuna (*hueco*) da memória, a subjetividade é mesmo um *ver-se vendo*, bipolaridade escópica que define a relação ética do pesquisador no arquivo. Confirmando as teses de Nora Dominguez⁵, Tamara desvenda o caminho de mão dupla de toda *orden das coisas*, duplicidade que só se compreende nas bordas (do leito, da língua, do *lit* e da *lit-et-ratures*). Cito:

Sentada al borde de su memoria
me archivo como puedo en ese olvido que la trabaja
entre nosotras las palabras se acortan
ella no habla yo dejo de decir lo que decía
la dejo que no diga para no avergonzarla
juntas vamos armando un presente que no dura
en ese instante precoz mi madre se queda sola
porque yo como los tontos elijo seguir de largo
creo que a futuro todo me espera
mientras nadie a ella le da esperanzas
así separadas nos vamos juntando
la que oyó mi nacimiento me sienta en el borde
para hacerme escuchar por ella el anticipo de su muerte

⁵DOMINGUEZ, Nora – *De donde vienen los niños*. Maternidad y escritura en la cultura argentina. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

vienen y van nuestros futuros distanciándose
ella no sabe lo que yo no sé me pregunta ¿yo qué hago?
le contesto comé vestite dormí caminé sentate
el chirrido de su robot le hace caso por hoy
a ese minimalismo que habrá que reprogramar mañana.

“¿Sucederá que vea
extenderse el desierto
hasta que también le falte
la caridad feroz de los recuerdos?”
se pregunta Ungaretti en *El cuaderno del viejo*
mientras mi vieja se aleja encorvada
hacia el desierto público de su desmemoria
desde la cabecera de la cama doble la interrogan dos retratos
pero ella no encuentra la contraseña
quiero guiarla pero se le suelta la lengua
es tu mamá es tu papá
¿te acordás cómo se llamaban?
Avanza protegida por lo que no dice su amnesia
y me pierde a mí en otro idioma
nos encuentran sueltas nuestras maternidades adoptivas
soy ahora por ella la hija que crece sin remedio
para dejarla decrecer tranquila entre mis brazos
así juntas nos vamos separando
trabajamos hasta el borde un abismo de sonrisas

porque hay otras fotos
y ella bien puede no acordarse de mí pero no importa
entre mi nacimiento y su muerte la de la alegría fotogénica
ésa que me legó generosamente un parecido
todavía está viva y nada le impide
seguir siendo mi madre⁶.

O deserto estende-se aos olhos do leitor a ponto de lhe confiscar a feroz caridade das lembranças. “El desierto público de su desmemoria”. *Deserto, desmemória: des-erere*, abandonar. A imagem como des-herança⁷. Como um livro de areia, como o *Livro de areia* de Borges, o livro é infinito, não tem início, não tem fim. Mas um livro sem começo nem clausura é, de algum modo, monstruoso e, como coloca Sloterdijk, nos abre a pergunta inquietante: é possível começar? É possível começar pelo começo? Ou toda criação é emergência, origem, *Ursprung, creatio ex nihilo*?⁸

⁶ KAMENSZAIN, Tamara – *El eco de mi madre*. Buenos Aires, Bajo La Luna, 2010, p.17-18

⁷ VECCHIO, Diego – *Egocídios*. Macedonio Fernández y la liquidación del yo. Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

⁸ SLOTERDIJK, Peter – “Poética del comenzar” in *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Lecciones de Frankfurt. Trad. Germán Cano, Valencia, Pretextos, 2006, p.31-57

A leitura, portanto, oscila sempre entre antes e depois, entre arquivo e profanação “armando un presente que no dura”. Mas Boris Groys, a esse respeito, não deixa de observar que entre arquivamento e profanação há sempre uma distância infinitesimal, um deserto de areia, uma vez que “le nouveau est conçu ou interprété comme différent, mais simultanément comme ayant tout autant de valeur que ce qui est déjà entré dans la mémoire culturelle techniquement organisée”. A memória cultural considera supérfluo e tautológico tudo aquilo que reproduz o já existente, i.e. o espaço profano.

L’espace profane est au plus haut point hétérogène, puisqu’il se compose des choses les plus diverses et des rapports les plus divers qu’on a coutume d’entretenir avec elles. Les choses de l’espace profane ne font l’objet d’aucune conservation particulière; si le hasard fait qu’elles ne sont pas gardées, elles disparaissent au cours du temps. (...) L’espace profane est constitué de tout ce qui est dénué de valeurs, insignifiant, inintéressant, extra-culturel, non pertinent et – éphémère. Et pourtant, c’est justement cet espace profane qui fait office de réservoir des valeurs culturelles potentiellement nouvelles, puisqu’il est l’Autre relativement aux archives valorisées de la culture. L’origine du nouveau est donc la

comparaison valorisante entre les valeurs culturelles et les choses de l’espace profane⁹.

Pautando-se pelo “relógio” de Oswald de Andrade, relógio derradeiro do *Cântico dos Cânticos Para Flauta e Violão*, relógio metafísico, à moda do Sveglia clariceano, em que

As coisas vão
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas
Vão e vêm
Não em vão
As horas
Vão e vêm
Não em vão.

também no poema de Tamara, o espaço profano é caminho de mão dupla.

la que oyó mi nacimiento me sienta en el borde

⁹GROYS, Boris – *Du Nouveau. Essai d’économie culturelle*. Trad. J. Mouchard. Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1995, p.59.

para hacerme escuchar por ella el anticipo de su muerte
vienen y van nuestros futuros distanciándose.

Ora, em *L'Arrêt de mort*, que não passa, como disse Derrida, de uma narrativa de *sobrevivência*¹⁰, Maurice Blanchot descreve a passagem do espaço profano, que é o efêmero de uma vida, dizendo que dois ou três minutos mais tarde, o pulso desregrou-se, atingiu um choque violento, parou, após restabeleceu-se batendo fortemente para parar novamente, isso várias vezes, enfim tornou-se extremamente rápido e minúsculo, e “disseminou-se como areia”. Georges

¹⁰ Cf. DERRIDA, Jacques - *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 117-218. Derrida diz que “ la survie peut être encore la vie ou plus et mieux que la vie, le suspens d'un plus-de vie avec lequel nous n'en aurions jamais fini), et le triomphe de la vie peut aussi triompher de la vie et renverser la procession du génitif” (p.121). Postulando já o que aparecerá, mais adiante, no poema de Tamara, Derrida questiona-se a respeito da borda. “Pour aborder un texte, par exemple, il faudrait que celui ci eût un bord. Celui-ci par exemple. Quel est son bord supérieur? Son titre (*Survivre*)? Mais quand commence-t-on à le lire? Et si on commençait à le lire après la première phrase (autre bord supérieur) qui travaille comme sa première tête lectrice mais qui elle-même, à son tour, replie ses bords externs sur des bords intérieurs dont la mobilité feuilletée, citationnelle, déplacée d'une portée sur l'autre, vous interdit de discerner un rivage? Le bord est régulièrement submergé. Quand, avec ou sans guillemets, un texte cite et récite, quand il s'écrit sur le bord, vous commencez, vous avez déjà commencé à perdre pied. Vous perdez de vue la ligne de référence qui délimite un texte et son dehors” (p. 126).

Didi-Huberman, analisando a passagem de Blanchot, nos diz, por sua vez, que a própria constituição da imagem, todo o seu poder e toda a sua incerteza aparecem nessa expressão da vida como dispersão de areia.

Tempo de aparição e de ressonância: o corpo torna-se como uma estátua de gesso, a vida se dispersa como areia, a imagem permanece entre esses dois estados contraditórios. Tempo da fascinação e da repetição: “Esse olhar dura ainda, mas não é infelizmente fidedigno”. O que é certo, portanto, é que a obsessão desse olhar —a soberania da imagem— não cessará, mesmo se a semelhança interminável seja uma interminável falha, uma interminável lacuna, portanto uma interminável infelicidade. “Essa força muito grande, incapaz de ser arruinada por nada, promete-nos talvez uma infelicidade sem medida e, a ela, eu digo eternamente: ‘Venha’, e eternamente ela está aqui”¹¹.

Tamara: “Avanza protegida por lo que no dice su amnesia / y me pierde a mí en otro idioma”. Já em *Le pas au delà*, Blanchot postulara a sobrevivência em termos semelhantes: “non pas vivre ou, ne vivant pas, se maintenir,

¹¹ DIDI HUBERMAN, Georges – “De semelhança a semelhança”. Paris, programa radiofônico, 2004. Cito pela tradução inédita de Maria José Salles.

sans vie, dans un état de pur supplément, mouvement de suppléance à la vie, mais plutôt arrêter le mourir, arrêt qui ne l'arrête pas, le faisant au contraire *durer*"¹². Didi Huberman, em sua esteira, definiria, portanto, a imagem como relato, como *reafirmação*, no sentido em que ela diz *sim, sim* à vida e esse sim, que nada diz a não ser se apresentar a si próprio, repete-se, cita-se a si mesmo como um anel¹³. "Cet étrange anneau ne dit *oui* à la vie que dans l'équivoque surdéterminante du triomphe *de* la vie, du triomphe sur la vie, du triomphe marqué dans le *sur* d'un survivre"¹⁴. "Le survivre déborde à la fois le vivre et le mourir, les suppléant l'un et l'autre d'un sursaut et d'un sursis, arrêtant la mort et la vie à la fois, y mettant fin d'un arrêt décisif, l'arrêt qui met un terme et l'arrêt qui condamne d'une sentence, d'un énoncé, d'une parole ou d'une surparole"¹⁵.

Relembremos o poema de Kamenzain. "Soy ahora por ella la hija que crece sin remedio / para dejarla decrecer tranquila entre mis brazos / así juntas nos vamos separando /

¹² BLANCHOT, Maurice – *Le pas au delà*. Paris, Gallimard, 1973, p.184.

¹³ É uma problemática já abordada por Tamara Kamenzain em "La alianza", poema de *Solos y solas* (2005).

¹⁴ DERRIDA, Jacques - *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 149

¹⁵ IDEM – *ibidem*, p. 153.

trabajamos hasta el borde un abismo de sonrisas". Eu já me referi a essa reafirmação vital, como movimento do *oui-oui*, em "O artista fantasma e a máquina mitológica", uma palestra feita na Universidade da Patagonia Austral, em Rio Gallegos, em abril de 2009, no marco do projeto do NELIC intitulado "A literatura e suas margens na América Latina"¹⁶. Mais uma vez as bordas. Citava, naquela ocasião, algumas ocorrências dessa questão no pensamento de Derrida, em "Ulisses gramófono" (1984)¹⁷, em "Nombre de oui" (1987)¹⁸ e em "Nietzsche e a máquina" (2002)¹⁹.

¹⁶In Boletim de pesquisa NELIC. Vol. V. Lindes, 2009 em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/11083>.

¹⁷ "El sí de la afirmación, del asentimiento o de sentimiento, de la alianza, del compromiso, de la firma o del don debe llevar la repetición en sí mismo para valer lo que vale. Debe confirmar inmediatamente y *a priori* su promesa y prometer su confirmación. Esta repetición esencial se deja asediar por la amenaza intrínseca, por el teléfono interno que la parasita como su doble mimético-mecánico, como su parodia incesante. Regresaremos a esta fatalidad. Pero ya escuchamos esta gramofonía que registra la escritura en la voz más vivaz. Ella la reproduce *a priori*, en ausencia de toda presencia intencional del afirmador o la afirmadora. Tal gramofonía ciertamente responde al sueño de una reproducción que *guarda*, como su verdad, el *sí* viviente, archivado en su más viva voz. Pero por eso mismo, da lugar a la posibilidad de una parodia, de una técnica del *sí* que persigue el deseo más espontáneo y más dador del *sí*. Este, para responder a su destino, debe reafirmarse inmediatamente. Así tal es la condición de un compromiso firmado. El *sí* no puede *decirse* a menos que se prometa la memoria de sí. La afirmación del *sí* es afirmación de la

memoria. *Sí* debe conservarse, o sea reiterarse, archivar su voz para volverla a dar a oír. Es lo que llamo el efecto de gramófono. *Sí* se gramofonea y se telegramofonea *a priori*. El deseo de memoria y el luto del *sí* ponen en marcha la máquina anamésica. Y su aceleración hipermnésica. La máquina reproduce lo vivo, lo duplica con su autómeta”. Cf. DERRIDA, Jacques. *Ulises gramófono. Dos palabras para Joyce*. Trad. Mario E. Teruggi. Buenos Aires: Tres Haches, 2002, p. 74-75

¹⁸ “Supposons un premier *oui*, le *oui* archi-originaire qui avant tout engage, promet, acquiesce. D’une part, il est originairement, dans sa structure même, une réponse. Il est *d’abord second*, venant après une demande, une question ou un autre *oui*. D’autre part, en tant qu’engagement ou promesse, il doit *au moins* et d’avance se lier à une confirmation dans un prochain *oui*. *Oui* au prochain, autrement dit à l’autre *oui* qui est déjà là mais reste pourtant à venir. Le «je» ne préexiste pas à ce mouvement, ni le sujet, ils s’y instituent. Je («je») ne peux dire *oui* (oui-je) qu’en promettant de garder la mémoire du *oui* et de le confirmer aussitôt. Promesse de mémoire et mémoire de promesse. Ce «deuxième» *oui* est *a priori* enveloppé dans le «premier». Le «premier» n’aurait pas lieu sans le projet, la mise ou la promesse, la mission ou l’émission, l’envoi du second qui est déjà là en lui. Ce dernier, le premier, se double d’avance: *oui*, *oui*, d’avance assigné à sa répétition. Comme le second *oui* habite le premier, la répétition augmente et divise, partage d’avance le *oui* archi-originaire. Cette répétition, qui figure la condition d’une ouverture du *oui*, le menace aussi: répétition mécanique, mimétisme, donc oubli, simulacre, fiction, fable. Entre les deux répétitions, la «bonne» et la «mauvaise», il y a à la fois coupure et contamination. «Cruelle quiétude», cruel acquiescement. Le critère de la conscience ou de l’intention subjective n’a ici aucune pertinence, il est lui-même dérivé, institué, constitué”. Cf. DERRIDA, Jacques – “Nombre de oui” in *Michel de Certeau*, Cahiers pour un temps. Paris, 1987.

¹⁹ Em “Nietzsche e a máquina”, Derrida reitera que «there is a time and a spacing of the ‘yes’ as ‘yes-yes’ : it takes time to say ‘yes’. A single ‘yes’ is, therefore, immediately double, it immediately announces a ‘yes’ to come and already recalls that the ‘yes’ implies another ‘yes’. So, the ‘yes’ is immediately double, immediately ‘yes-yes’. This immediate duplication is the source of all possible contamination.... The second ‘yes’ can eventually

Precedido por esse debate, Didi Huberman nos dirá mais tarde, em consonância com Barthes, que a imagem assemelha-se ao que a solicitou—o rosto de um defunto—mas ela não se mistura com ele. Não estabelece identificação, mas diferença. Abandona-o na sua dispersão primeira, no seu equívoco inevitável e em sua indispensável inacessibilidade²⁰. “Ella no habla yo deajo de decir lo que decía”. Colhemos idêntica experiência na narrativa brasileira contemporânea. Em uma das suas *Histórias mal contadas* (2005), Silviano Santiago afirma que no *vem!* da parturiente

be one of laughter or derision at the first ‘yes’, it can be the forgetting of the first ‘yes’... With this duplicity we are at the heart of the ‘logic’ of contamination. One should not simply consider contamination as a threat, however. To do so continues to ignore this very logic. Possible contamination must be assumed, because it is also opening or chance, our chance. Without contamination we would have no opening or chance. Contamination is not only to be assumed or affirmed : it is the very possibility of affirmation in the first place. For affirmation to be possible, there must always be at least two ‘yes’s’. If the contamination of the first ‘yes’ by the second is refused – for whatever reasons – one is denying the very possibility of the first ‘yes’. Hence all the contradictions and confusion that this denial can fall into. Threat is chance, chance is threat – this law is absolutely undeniable and irreducible. If one does not accept it, there is no risk, and, if there is no risk, there is only death. If one refuses to take a risk, one is left with nothing but death. » DERRIDA, Jacques. « Nietzsche and the Machine ». Trans. R. Beardsworth. In : *Negotiations : Interventions and Interviews, 1971-2001*, ed. E. Rottenberg, Stanford, University Press, 2002, p. 247-248.

²⁰ DIDI HUBERMAN, Georges – “De semelhança a semelhança”, *op. cit.*

há uma inequívoca afirmação triunfante da vida para além da morte e se pergunta, aliás, se não estará aí a chave do eterno retorno, movimento estático que a própria escrita encena, uma vez que forja uma carta de “Silviano” a Mário de Andrade, a respeito do acomodado e anatóliano “Carlos”, justamente, Drummond de Andrade²¹.

“Porque hay otras fotos”

Ora, Patricio Fontana, em seu recente *Arlt va al cine*, idéia de algum modo ensaiada aqui, no NELIC, por Renata Telles²², aborda as crônicas em que o escritor argentino se questiona acerca da fotogenia. Desempregado em 1936, Arlt frequenta os cinemas porque eles são o melhor lugar para nada fazer. Assiste a muitos daqueles filmes ingleses ambientados em Marrocos, como *O Jardim de Alá*, com Marlene Dietrich e Charles Boyer, onde via a ambos deitados

²¹ SANTIAGO, Silviano – “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” in *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005, p.168

²² TELLES, Renata – *Roberto Schwarz vai ao cinema. Imagem, Tempo e Política*. UFSC, 2005. Tese de doutoramento. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia B. Camargo.

em um leito de areia, um leito onde o vento escreve ondas e deixa vestígios, sobrevivências. Nesse mesmo ano de 1936, Arlt publica também *El fabricante de fantasmas* e reúne as suas aguafortes espanholas, que incluem a viagem ao norte da África, reescrevendo-as (*oui-oui*) escrupulosamente. Dois anos depois, em 1938, monta, no Teatro del Pueblo, sua peça *África*.

Mas detenhamo-nos em um conceito do poema de Tamara, “la alegría fotogénica”: a mais aguda operação anamnésica de Fontana consiste em abrir o arquivo e lembrar que, em 1933 (ano da viagem africana), Arlt publica uma crônica, “Parecidos con artistas de cine”, em que a fotogenia retorna para estudar o rosto de Rodolfo Valentino e, bem mais tardiamente, em 1940, Arlt ainda condenaria o caráter *barato*, como diria Drummond, de Valentino, aguçando “la estupidez de las multitudes”. É o que diz em sua crônica “Recordando el Eclesiastés”. E é ainda nesse texto, dois anos antes de sua morte, onde fica clara a impossibilidade de Arlt esquecer Valentino e, por sinal, com a mesma metáfora mimológica de Mallarmé, a metáfora com que Derrida nos coloca a densa estrutura bipolar do *oui-oui*, que Arlt acrescenta:

Ese hombre, que tenia el rostro de una alta doncella orgullosa y que si se hubiera vestido de mujer hubiera trastornado a muchos hombres, hacía más devastaciones en el corazón de las mujeres que un elefante en una plantación de arroz.

Fontana aproxima então, graças à contundência icônica do arquivo, duas fotografias. Um fotograma de *O filho do sheik* e um retrato do próprio Arlt, com chilaba marroquina. Até aí nada que não se reconheça como um *oui-oui* à literatura de viagem, por exemplo, ao exotismo de Gomez Carrillo, com idêntica túnica, ou ao de seu “patrão”, Güiraldes, matando o tempo, no convés do navio, em *Xaimaca*, jogando moedas para os crioulinhos mergulharem. *Tire dié*. Aliás, Gabriela Nouzeilles desconstruiu esse imaginário, ao analisar recentemente entre nós a figura da criança no primeiro peronismo²³. Mas o *punctum* detectado por Fontana vai além do dado histórico. Consiste no gesto de Arlt— a flexão do braço, a maneira de segurar o cigarro—simétrica inversão especular do monstro Valentino. Fontana capta, nessa

²³ “El niño proletario: Infancia y peronismo”, Conferência no “Simpósio Internacional de Literatura Argentina. As bibliotecas insaciáveis”, UFSC, 29 set - 1 out 2010.

fotografia, aquilo que Molloy chamaria uma *pose*, a cena secreta da auto-biografia. O que nos diz essa imagem? Que ela habita um meio absoluto, dado em abertura, e enquanto abertura do espaço literário, essa imagem do arquivo seria tão somente uma abertura opaca; mas, se assim a tomarmos, a definição nos solicita mais um passo: refletir acuradamente sobre o tempo de seu surgimento. A imagem é a forma do que aparece, diz Blanchot, quer dizer, ela é, ambivalentemente, abertura da irrealidade e súbito torrente do exterior, estabelecendo assim uma ponte entre as possibilidades da imaginação e o impossível do real. Nesse sentido, a imagem, enquanto aparição, como dizia Duchamp, coloca a palavra em estado de elevação, como se a escrita poética devesse sua intensidade, precisamente, ao efeito de uma *ressonância*. A imagem é um enigma, mas desde que a façamos surgir para colocá-la em evidência.²⁴ Entre os dois momentos, o momento mudo do arquivo e o momento discursivo da profanação, da mesma forma incerta em que o positivo de uma moldagem dissocia-se penosamente de sua

²⁴ BLANCHOT, Maurice - “Vaste comme la nuit” (1959), *L’Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 476.

matriz negativa, até com o risco de tudo poder vir a ser destruído, a imagem hesita, treme, desmancha-se²⁵. Entre os

²⁵ “A imagem criada pelo artista é algo completamente diferente de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma marca, um sulco, um vestígio visual do tempo que ela quis tocar, até mesmo daqueles tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos – que ela não pode, enquanto arte da memória, deixar de aglutinar. É a cinza mesclada, mais ou menos morna, de uma multidão de fogueiras. Ora, nesse sentido, a *imagem queima*. Queima com o *real*, ao que por um instante aproximou-se (como se diz, nos jogos infantis, “quente” por “o objeto escondido está logo ali”). Queima com o *desejo* que a anima, com a intencionalidade que a estrutura, com a enunciação, até mesmo com a urgência que manifesta (como quando se diz “ardo de desejo” ou “ardo de impaciência”). Queima com a *destruição*, pelo incêndio que esteve prestes a pulverizá-la, esse do qual ela escapou e do qual, por isso mesmo, é hoje capaz de, ainda, oferecer o arquivo e a possibilidade de imaginá-lo. Queima com o *brilho*, isto é, a possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade preciosa, porém, passageira, destinada a se extinguir (como a vela, que nos ilumina e, ao fazê-lo, consome-se a si própria). Queima com seu *movimento* intempestivo, incapaz como é de se deter no caminho (como quando se diz “queimar etapas”), capaz como é de sempre se bifurcar, de ir bruscamente em outra direção (como quando se diz “arder de inquietude”). Queima com sua *audácia*, quando torna impossível todo retrocesso, toda retirada (como quando se diz “queimar as pontes” ou “queimar as naus”). Queima pela *dor* da qual surgiu e que ela, por sua vez, produz a quem tiver tempo de se envolver. Finalmente, a imagem queima pela *memória*, isto é, queima mesmo que não seja nada além de cinza: é um modo de declarar sua essencial vocação pela sobrevivência, por aquilo *apesar de tudo*. Para conhecê-lo, para senti-lo, entretanto, é preciso ter coragem: aproximar o rosto da cinza. E soprar suavemente para que a brasa, embaixo, torne a emitir seu calor, sua luminosidade, seu perigo. Como se da imagem cinzenta se elevasse uma voz: “você não vê, por acaso, que estou ardendo?” Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo — *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p.51-2

dois momentos, tal como no *nem ...nem* do neutro, a imagem, segundo Blanchot, não deixa de ser “o olhar do nada sobre nós”²⁶. Didi-Huberman relembra, por sinal, que essa basculação bipolar já está presente no exemplo batailliano de Lascaux, onde o homem, através da própria figuração, e pela primeira vez, nasce de sua obra, mas sente-se, além do mais, severamente ameaçado por ela e, até, talvez, tocado já pela morte. A origem da arte fica então ambivalentemente associada à não-origem, onde “a juventude do que sempre começa e só faz começar”, na imagem pré-histórica, consagra a própria morte como interminável “recomeço”²⁷.

entre mi nacimiento y su muerte la de la alegría fotogénica
ésa que me legó generosamente un parecido
todavía está viva

Onde? No arquivo. *Me archivo. Mear chivo*. Separar-se dos fluxos indesejáveis. Elaborar os humores, mesmo com todos os obstáculos defensivos que a vida socializada sem cessar impõe. “Yo como los tontos elijo seguir de largo”. Em

²⁶ BLANCHOT, Maurice - “Le musée, l’art et le temps” (1950-1951), *L’Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 44 e 51.

²⁷ IDEM – *ibidem*, p. 51; IDEM - “Naissance de l’art”, op. cit., p. 19-20.

Retrato do artista como saltimbanco, Jean Starobinski nos relembra que, ao evocar certas festas celtas de origem pagã, Enid Welsford já afirmara que o *folk-fool* era, com frequência, um *morto* e que a figura central dos ritos com o bode (*chivo*) expiatório, seja ele um vivente, seja uma efígie, é também, frequentemente, chamada de louco.

¿Qué es ese payaso o ese loco por excelencia? ¿Es, como podrían indicar su máscara, su rostro negro, su cola de zorro, su vestido hecho de piel de vaca, un descendiente de una antigua víctima destinada al sacrificio?... La actitud indiferente del loco puede deberse al hecho de representar al chivo expiatorio excomulgado. Así pues, estaríamos asistiendo (...) al resurgir cristianizado de un elemento de sacrificio y salvación, presente en el origen de la figura del *clown*. Este vestigio pagano, que subsistía de manera inconsciente y, podríamos decir, inocente en la tradición popular, reencuentra en este momento uno de sus significados originales, pero a la luz de un cristianismo vehemente y dolorista²⁸.

Trata-se de uma sobrevivência que reconhecemos em Baudelaire, Apollinaire, Lugones, Rilke. A agonia da arte

contemporânea nos fornece, em suma, potentes elementos para conceituar o luto de nosso desejo arquivístico, como o definia Mary Ann Doane. O leitor do arquivo sabe, e se não sabe deve intuir, que “a futuro todo me espera / mientras nadie a ella le da esperanzas”, e é justamente nessa reafirmação do limiar entre arquivo e profanação que a arte e a vida, “así separadas nos vamos juntando”.



²⁸ STAROBINSKI, Jean – *Retrato del artista como saltimbanqui*. Trad. Belén Gala Valencia. Madrid, Abada Editores, 2007, p.91-92.