

ÉTANT DONNÉS
RAÚL VIU A VULVA (¡AVE MARÍA!)

Carlos Eduardo Schmidt Capela
UFSC – CNPq

RESUMO: Tanto na edição argentina, *Maria con Marcel (Duchamp en los trópicos)*, de 2006, quanto na brasileira, *Maria com Marcel (Duchamp nos trópicos)*, de 2010, ambas versões de um dos livros-chave assinados por Raúl Antelo, comparece uma fotografia do autor “atrás do Pequeno vidro de Marcel Duchamp”, como nelas informado, indicação a que segue a referência: “Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2004. Foto A.G.” Tal fotografia constitui o porto de partida para a proposição de um conjunto de reflexões acerca das potências anartísticas, desdobradas de uma série de coincidências duchampianas, dispostas pelo exercício anarcrito anteliano ao longo daquele mesmo livro tornado outro de si.

PALAVRAS-CHAVE: Raúl Antelo; Marcel Duchamp; Maria Martins; Evanescências; Incontinências.

ÉTANT DONNÉS
RAÚL SAW THE VULVA (¡AVE MARÍA!)

ABSTRACT: Both in the Argentine edition, *Maria con Marcel (Duchamp en los trópicos)*, 2006, and in the Brazilian edition, *Maria com Marcel (Duchamp nos trópicos)*, 2010, versions of one of the key books signed by Raúl Antelo, there is a photograph of the author “behind the Small Glass of Marcel Duchamp”, as informed in them, indication that follows the reference: “Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2004. Foto A.G.” Such a photograph constitutes the starting port for the proposition of a set of reflections about the anartistics powers, unfolded in a series of Duchampian coincidences, arranged by the anarcritic Antelian exercise in the same book, made another of itself.

KEYWORDS: Raúl Antelo; Marcel Duchamp; Maria Martins; Evanescences; Incontinences.

Carlos Eduardo Schmidt Capela é professor de Teoria Literária no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

ÉTANT DONNÉS RAÚL VIU A VULVA (¡AVE MARÍA!)

Carlos Eduardo Schmidt Capela

UM SEU MUSEU,

É intrigante imaginar o conjunto de acidentes que levaram à invulgar circunstância de que a sigla do então mais novo museu carioca – o museu no qual estivemos reunidos para prestar uma justa homenagem a Raúl Antelo, em outubro de 2014 – seja MAR, exatamente a sequência e a figura, a palavra e a extensão que introduzem, ao modo de um prefixo singular cuja ordem é a da expansão, o nome das duas personagens principais de um dos livros mais instigantes entre nós ultimamente publicados, *MARia com MARcel*, resultado do denso, arguto e minucioso estudo levado a efeito pelo nosso homenageado. Em sendo assim, como seria possível, após eu ter me imaginado imerso no MAR no qual súbito nos surpreenderíamos em sã deriva, como teria sido possível que eu deixasse de me concentrar naqueles MARES tão bem explorados pela nau anteliana?¹

E não apenas o MAR das artes, o museu aquele situado defronte ao líquido e certo mar, pode fornecer, decerto, um seguro porto de partida para as aventuras inerentes à proposição de um trajeto de leitura orientado pelo prévio, e complexo, roteiro reflexivo empreendido por Raúl Antelo. Os MARES, afinal, posto que legião, nos fazem perder a vista, de tão estendidos perdem-se de vista, embora persistam desafiando o olhar. Seja como for, entre o MAR guardião de tantas memórias e os imensos MARES conjungidos no título do livro há, de todo modo, outros portos, outros museus com seus arquivos e reservas várias, de onde é muito bem possível partir ao encontro do pensamento pre-disposto do autor. O *Museum of Modern Art*, de Nova Iorque, é um deles. De lá aporta, nas duas versões em que um mesmo livro feito outro apareceu, uma expressiva fotografia.

¹ *Maria con Marcel* (Duchamp en los trópicos), de Raúl Antelo, foi a princípio lançado na Argentina, em 2006, pela Siglo veintiuno editores, de Buenos Aires. No Brasil *Maria con Marcel* (*Duchamp nos trópicos*) foi publicado poucos anos depois, em 2010, pela Editora da UFMG, de Belo Horizonte. A versão brasileira contou com o acréscimo de algumas seções, concentradas sobretudo na conclusão, “O retorno da mesma figura”, que na edição argentina constitui o sétimo e derradeiro capítulo. Parte das imagens presentes nesta última, por outro lado, foram suprimidas na versão local.

Tal qual:²



Leitores insaciáveis, sabemos que a fotografias de autores reserva-se, de maneira geral, e quando muito, um lugar discreto na orelha da contracapa que fecha os volumes por eles dados à luz. Ficam ali, bem em baixo, onde cabem, pequeninas, as imagens individuais parecendo comparecer, em pessoa, para cordialmente se despedirem do cada-um leitor sobrevivente à epopeia da leitura. O retrato, então, e talvez seja esse um dos seus mais nobres atributos, não se reduz a uma mera trama de pontos ou pixels, já que através dele uma feição específica é projetada sobre fluxos de palavras em si repletas de alma: ele opera como veículo de expressão de uma sobre-impressão. A imagem nesse caso se aproxima da fronteira do narrar. No limiar que ocupa, não apenas consiste, ou insiste, mas conta, isto é, empresta fisionomia a uma voz, entrelaçando-as. Com isso identifica, e ademais afiança.

De maneira que chama a atenção a presença, em *MARia com MARcel*, daquela foto deslocada para o miolo das duas versões do livro, por sinal acompanhada de uma legenda que tanto na edição brasileira quanto na argentina

² A fotografia, na edição brasileira do livro, ocupa a página XV do caderno de imagens encartado entre os capítulos V (“A condição acefálica”) e VI (“Washington & Bolívar”). Na edição argentina surge na página 59 do primeiro capítulo, “Anarquismo, anartismo”.

(com a diferença de que nesta o grifo é em negrito, e não em itálico) assim reza: “Raúl Antelo atrás do *Pequeno vidro* de Marcel Duchamp”. E na linha de baixo, em tipos menores, como foi feito no Brasil, ou na sequência, sem alterações gráficas, como na Argentina: “Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2004. Foto A.G.”

As informações são várias, pode-se ver, mas cobram o preço de se ter que correr atrás delas, o que por sua vez introduz o risco de alcançá-las apenas em parte, isto é, de ter que aceitar com gosto o fato de nunca esgotá-las (e muitos dos muitos amigos do autor talvez tenham, após se depararem com tal objeto-imagem, alguma vez inclusive indagado: quem será ou o que será que se esconde atrás dessa inaudita sigla que quase recita uma dedicatória, “A.G.”?). Longe de expressar uma saudação de despedida, o retrato, de todo modo, traz consigo um desafio, ou uma charada, e com isso convida os leitores a decifrá-lo, a tentar pelo menos responder-lhe a contento. Ele, em resumidas contas, não apenas demanda reflexão, mas sobretudo a suscita.

Pois a fotografia funciona ali como mais que simples evidência da presença objetiva, ou melhor, da presença diante da objetiva, do perfil do autor, por seu turno atrás de uma das obras emblemáticas de Duchamp. Nela se encontram encarnadas a disposição indiciária e a propensão relacional que perpassam os consistentes exercícios intelectuais propostos por Raúl Antelo, nos níveis teórico, crítico, analítico e poético. Nesse livro, certamente, mas também no conjunto proteico de seus diversos escritos.

Ao modo de um *objet-trouvé* ou *ready-made*, o retrato põe o olhar em questão, relança a velha questão do olhar. Imagem co-respondente, inesperado documento encontrado no decorrer de um livro muito bem documentado, e, ainda mais, porquanto algo resultante, remanescência de um evento que teve lugar no interior de um museu (isso foi já há quase quinze anos), antes de ser transportado para os livros nos quais tem lugar (onde desde então é e continuará a ser), ele enseja uma performance que encena, e desdobra, um fascinante jogo de alternâncias, não apenas entre olhares, mas também, e em consequência, entre lugares.

Para começar, como visto, livro e museu com sutileza infraleve são através dele retirados da localização que deveria ser-lhes exclusiva. O museu visita o livro (de algum modo está nele), que por sua vez visita o museu (está de algum modo nele), de sorte que ao final o objeto-imagético potencializa um retorno diferencial da imagem, florescência que acaba por se revelar multipétala.

O fundamental, no entanto, é constatar que do arranjo proposto naquela fotografia esvai uma exposição de flagrantes virtuais provindos todos de um detrás inexpugnável, o que acarreta emanções de extimidades abertas em leque, a bem dizer mallarmaico. Mas esse detrás não conforma um simples ponto de fuga, e tampouco institui algo como um ponto de vista, uma convergência unívoca que a tudo organiza de acordo com uma perspectiva determinada. Sua natureza é outra, nada fácil de traduzir em sucintas palavras.

Essa natureza do atrás, que se sustém graças a um incessante entrecruzar de planos pacientemente acumulados, e que permeia o livro de fio a pavio, delinea a figura de um dos princípios inerentes às diversas leituras nele presentes. Para dela esboçar uma ideia inicial talvez seja conveniente pensar em uma trama difusiva, ou em um reticulado pluridimensional e semovente, no qual sucessivas infra-imagens e supra-imagens, ou telas subjacentes e superjacentes a uma imagem singular (grávida assim de plurais), ao alternativa e alternadamente serem confrontadas, dão vazão a operações cinemáticas, de corte e montagem, que acenam para a tensão inesgotável entre tempos e lugares, para a exigente polaridade enredada entre orgânico e inorgânico, corpos e próteses, olhares que vêm e olhares que vão, nelas e por elas imantados.

Dito de outra maneira: trata-se de uma contextura que, em sendo no momento oportuno vazada por fendas e fissuras cirurgicamente praticadas, ganha o poder de atravessar e reconjugar planeidades primárias, também platicudes, de modo que as séries de detrás a partir daí alinhavadas eliminam quaisquer tentativas de imposição de alguma pretensa unicidade, já que o uno é explodido em frações que perfuram a matriz lógica do estatuído e do estabilizado. Advém daí, na verdade dali, impulsionada por uma feérica imaginação que deriva e difere, em volteios lílithicos de um eterno retorno, parte da força-*poiesis* com a qual o autor incessante perpassa *MARia com MARcel, & Cia* (uma oceânea sociedade anônima, a coadunar a vista sempre atenta em seu exercício de perscrutar os aléns do imediatamente perceptível, o atrás que traz consigo, desde longe, desde sempre).

A disposição Raúl Antelo não se furta de assumir posições cambiantes, não localizadas ou em definitivo localizáveis, a partir das quais dá a ver, também a ler e a ouvir, visíveis declinados por visibilidades inabituais. Configura-se uma poética crítica, ou uma crítica poética, de qualquer maneira uma efetiva e criativa anarcítica, cujo com-prazer destranca portas de sentido e escancara enxames de significações factíveis e factícias.

É o que pode ser experienciado nas várias passagens em que o autor analisa estereoscópias duchampianas, por exemplo, caracterizadas como um modo de intervenção artística nas quais “[...] não [se] vislumbra identidades,

mas a reconstituição (artificial) de um mundo antes reproduzido e agora fragmentado em duas próteses não idênticas, que operam como modelos prévios a qualquer experiência posterior.”³ As consequências que nosso pan-crítico extrai dessa transtroca entre reprodução e disseminação de pequenas diferenças acentuam precisamente os acréscimos de potência de liberdade assim conquistados (ai ai... como num ai perturbam esse livro solo bipartido e essa voz escrita em ao menos duas línguas, que, inter-continentais, fundam espaços inter-livros, inter-obras, inter-seres: o caso é que nem tudo nos mundos é fruto do acaso).

Dissonantes, as lentes multifocais que Antelo mobiliza em sua escrita não se furtam de sair em busca do vulto esfumado do leitor que, instado a atuar como um observador interessado, é motivado a abandonar uma contemplação passiva e assumir “[...] uma relação instável com o observado, já não postulando a unidade de um ‘algo’ quantificado no espaço, mas a superposição (a conjunção, a sintaxe, o pacto) de duas imagens dissímeis, cujo lugar na cultura simula a [sua] estrutura biológica.” (p. 273) A inteligência, em suma, persuadida a acatar seu esfacelamento e em crescendo descrente de alguma conciliação metafísica ulterior, ao invés de se lamentar de não se consagrar com entidades se satisfaz em deparar-se e em deixar-se arrebatado por uma contínua proposição de entridades, de ocos ou vãos possibilitadores de aproximações, de abordagens e contatos em meio aos quais fluem linguagens e pensamentos inesperados. Essa modalidade de reflexão sutil (isso a despeito de sua flagrante violência, no caso uma violência da verdade), cuja maré montante desfibra o tecido aparentemente inconsútil com que se disfarçam os paradigmas totalizantes-totalitários (que dada a carência de argumentos recorrem à verdade da violência), caracteriza toda a discussão MAR-rítmica anteliana.⁴

Por ocasião da exposição referente aos *Estereogramas* bonairenses, tal postura ética (uma senhora Ética da leitura, quem sabe Hillis Miller assim tivesse se expressado caso singrasses o ensaio do nosso “crítico Hospedeiro”)⁵

³ ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p. 273. (Os colchetes indicam a presença de pequenas alterações nos fragmentos transcritos). Como todas as citações subsequentes são relativas a essa edição, os números das páginas de que provêm virão fornecidas no corpo do texto, entre parênteses.

⁴ As relações entre violência da verdade e verdade da violência remetem a NANCY, Jean-Luc. *Image et violence*. In: *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003, p. 35-56.

⁵ As fotografias dos *Estereogramas* bonairenses aparecem nas páginas X e XI do caderno de imagens da edição brasileira e na página 89 da versão argentina. As alusões a Joseph Hillis Miller confluem para a coletânea por ele assinada – que no Brasil sai como parte, grife-se, da “Biblioteca Pierre Ménard” –, MILLER, Joseph Hillis. *A ética da leitura (Ensaio 1979-1989)*. Trad. Eliane Fittipaldi; Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995; cujo texto inicial intitula-se justamente “O crítico como Hospedeiro”. Pluralidade e pluralismo de leituras são nele discutidos e reclamados.

é reiterada nos parágrafos em que o autor assinala que os clichês fotográficos do Rio da Prata, sobre os quais Duchamp sobrepôs as linhas que desenham impossíveis pirâmides imateriais, afastam-se do registro identitário, em si frágil (inclusive porque, como sublinha o exercício-escritura que acompanhamos, o Rio da Prata neles imaginado sempre foi confundido, pelos críticos, com “o mar”, que fica assim resolvido e definido em minúsculas, aqui paradoxalmente, claro). Na sequência, a exposição reitera que a operação perpetrada em imagens como aquelas recorta e reorganiza ordens visuais previamente configuradas. Isso porque tais ordenações e ordenamentos do visível (portanto dos sensíveis), ao serem rasurados, parcelados e deslocalizados *a posteriori*, passam a servir como suporte, como base ou pele para um procedimento incisivo sobre eles traçado, ao modo de um estigma ou de um suplemento.

Antelo observa que os traços e marcas sobrepostos a registros tidos como “reais” fazem com que estes ganhem aportes protéticos, artifícios. É esse processo, produto de um curto-circuito que rompe possíveis amarras garantidoras da estabilidade do verdadeiro, do verificável e do verossímil, que impede a contenção de impulsos de leitura, tornados assim incontinentes, ou seja, MAR-rítmicos. Da substituição da *mimesis* pela *esthesis* aí implicada resulta que a imitação e a reprodução tornam-se incapazes de conter os jorros dos gozos. Suprimida a pretensa densidade substancial do factual, ele ao cabo desanda em poção (um fluido filtro, feitiço ou encanto que visa à sedução de outrem) ou porção (fragmento que faculta o estabelecimento de relações antes insuspeitas entre elementos de antemão existentes, colocados à disposição de todos aqueles e todas aquelas que se disponham a deles dispor para dispor outros mundos, tornando possíveis impossíveis).

Através dos tracejados piramidais somos passo a passo conduzidos na direção da “linha dominante no desenvolvimento da modernidade”, de que eles derivam, justo “aquela em que a ação à distância reposiciona os contatos físicos diretos” (p. 277). A conclusão é a de que intervenções estereoscópicas como as de Duchamp tecem e estabelecem conexões entre elementos díspares, pré-conformados, que a visão convencional insistia em manter apartados, limpidamente identificados, inconfundíveis e portanto incólumes.

Com as análises dos mecanismos operativos da estereoscopia, que como o MAR a todos concerne, em síntese e enfim aprendemos que “o que se vê não é exatamente o que se vê” (p. 287). Pois deles se diz que “aquilo que o olho percebe, em primeira instância e de forma imperfeita, esconde sempre, *en retard*, uma configuração mais complexa e invisível” (p. 287). Percebemos,

então, estarmos diante de um exercício diacrítico que repõe em jogo uma maquinaria de combinações. Ou melhor, atentamos que se trata de um ensaio, portanto de um exercício de re-combinações no qual semelhanças, simultaneidades, simulacros e simulações, e tudo o mais que une-separa os campos do *símilis* e do *simul*, coincidem, isto é, operam juntos, co-operam para que dessemelhantes e incomensuráveis acabem por se encontrarem mediatizados, por coexistirem na e pela imagem, no seu sempre sem fundo ou fundamento (atributo, por conseguinte, extensível às demais modalidades de linguagem).

O Rio da Prata, afinal, vai ao encontro dos MARES, que com carinho lhe retribuem o abraço:⁶



MUSEU EM USO,

Posto que nas fotografias estamos sempre atrás, vale a pena retornarmos para atrás do retrato, daquele objeto-imagem no qual comparece uma réplica do corpo e da face do autor do livro no museu aberto do livro e pelo livro. Num primeiro relance é possível depreender que o “sujeito” parcialmente visto num pressuposto primeiro plano de um presumível segundo plano (uma sorte de pirâmide que transparece enigmas), Raúl Antelo, aquele que é o nome próprio desse rosto que quase sorri um sorriso quase irônico, portanto para lá de irônico (a “crítica irônica” transmutada em “ironia da crítica”, tal como exposto

⁶ A reprodução do *Esterograma*, a cores, encontra-se na página XI do caderno de imagens da edição brasileira de *Maria con Marcel*. Escultura e fotografia de DUCHAMP, Marcel. Stereoscop à la main. Apostadero Naval Buenos Aires, 1918-1919.

na p. 59), depreendemos que Raúl Antelo efetivamente olha.

Olha do: do livro e do museu.

Olha para: o vidro, a câmara, o cada-um leitor, a lente da câmara, as lentes dos óculos, a lente do pequeno vidro, “A.G.”

Olha através: do livro, do museu, do vidro e da lente do pequeno vidro, do vidro da lente da câmara, dos vidros das lentes dos óculos, do cada-um leitor.

E ele vê, ainda, navegando desde ali e ancorando no Philadelphia Museum of Art, *MARia com MARcel* – desabrocho de outras origens de mundos:⁷



O olhar, desse modo, vagueia, senão vesgueia, e transpassando inunda o afora. A ponto tal que esclerosadas dicotomias aqui sintetizadas na alternativa entre cá e lá, ou entre então e agora, perdem passo e compasso. Fenecem desnorteadas e embaralhadas nesse movimento frenético pelo qual essências devêm aparências, inaparências, transparências, ou, ainda, transparessências.

Não há como não reproduzir cenas desse envolvente balé regido pela orquestração do contingente, o “rito do ritmo”, ambos inebriantes:

Qualquer objeto, está claro, pode encontrar-se com qualquer público e é nessa aleatoriedade que reside o para além da sensibilidade que Duchamp põe aqui em jogo. Mas, ao mesmo tempo, a arte (assim como a invenção tecnológica) não interpela, em princípio, indiscriminadamente, as massas, porém cada indivíduo em particular, a quem solicita intervenção, para além do convencional. Por essa razão, o testemunho é singular-plural. (p. 21).

⁷ Escultura e fotografia de idem, *Étant donnés*, 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage. [Philadelphia, Museum of Art](#), 1946-1966.

O encontro logo não tarda, é fatal. Ele falta e retarda:

O encontro – que é sempre, pelo contrário, uma falta – é também, em todo caso, o atraso entre uma obra e um indivíduo, não necessariamente um público coeso por matrizes de gosto ou convenção, de classe ou nação, o que distancia a definição de arte da problemática racional do consenso em favor da fruição e do *páthos*. Assim entendidas as coisas, o consenso não é pré-condição necessária para que haja arte, uma vez que a obra desaparece no horizonte da transparência e só mostra sua condição de fetiche em direção à qual todos os olhares convergem de fato. [...] O encontro não remete, em absoluto, à descoberta de uma coisa que nos surpreende ou que nos inquieta. Muito pelo contrário, o encontro é objetivo e designa o encontrar-se reciprocamente das coisas no cumprimento de uma coincidência inescapável. Trata-se, então, de um encontro imprevisto, fortuito e autônomo dos objetos entre si – e, em última instância, de uma experiência anarquista e anartista –, cuja verdade extrema reside, precisamente, no enigma. (p. 21).

Mas, de mais a mais, há mais e mais. Pois no retrato que dispõe Raúl Antelo uma palavra salta aos olhos de quem consegue fazer uso deles. Felizmente enquadrada pelo desenho eventual das rasuras do vidro lemos ali, no inglês nosso de cada dia, em caixa-alta: “VISITOR”, termo que não deixa de funcionar como uma espécie de rótulo do corpo na imagem e no corpo da imagem. Tanto esta como o corpo por ela exposto são visitantes, e se o são isso implica que haja algo, ao menos um outro corpo, ou uma corporação, quando menos uma figura ou uma palavra que os recebe, que os acolhe.

Sem o percebermos entramos assim numa armadilha tramada a partir da rede conceitual articulada entre *hospes* e *hostis* – já presente no ensaio de Hillis Miller antes nomeado e também analisada com propriedade por Massimo Cacciari. Uma vez nela enredados, somos trazidos ao campo movediço no qual exílio e asilo, ao se conjugarem de maneira anfibológica, colocam em xeque o talvez mais sólido fundamento de que se vale a razão nacional, essa que é objeto de uma persistente crítica proveniente da escritura co-respondente ao nome Raúl Antelo, aquele corpo hospedado pela imagem, o nosso querido “crítico Hospedeiro”.⁸

⁸ Após observar que “[...] *hostis* era un término que se encontraba en él ámbito semántico de la hospitalidad y la acogida”, Cacciari esclarece: “Para que haya un *hospes* es preciso poder estar juntos, el *hospes* nunca es el único, sólo está con otro que, a su vez, es doble en sí mismo. Es decir: la hospitalidad no se puede representar simplemente a través de una relación entre dos; tanto el *hospes* como su *hostis* son dobles en sí mismos, porque el *hospes* es precisamente quien en cada momento se reconoce en parte extranjero, a saber, *hostis*. Nosotros mismos, cuando somos huéspedes, en el sentido de los que dan hospitalidad, si lo somos es porque nos reconocemos siempre como *hostis*, o sea, también como extranjeros”. CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. Trad. Dante Bernardi. *Archipiélago (Cuadernos de crítica de la cultura)*, n. 26-27, p. 18, 1996. O mesmo número do periódico traz ainda um excelente ensaio de Giorgio Agamben, “Política del exilio”, acerca das relações paradoxais entre soberania nacional e exílio (p. 41-52).

Antes de prosseguir, todavia, há uma dúvida a partilhar. Diz respeito à existência, ou não, de algum indivíduo ou grupo que tenha descoberto um método, ou desenvolvido um mecanismo, capaz de facultar um domínio perfeito do processo não de cortar, mas de fazer estalar painéis de vidro, mantendo-os inteiros. Invenção que, entre outras utilidades, tornaria possível obter como produto final um desenho preciso, planejado com minúcias. Seria um projeto porventura macedônico?

A dúvida provém do fato de que é maravilhoso constatar que, no espaço musaico desdobrado pelo objeto-imagem Raúl Antelo, o vidro rachado do *Pequeno vidro* forma um mosaico transparente, que interfere no suposto segundo plano, e, no caso, de cambulhada permite que daquele registro anglofônico emergja, suave, uma dicção latino-americana, seja em acento castelhano ou português. O “VISITOR”, olhado bem, é apenas virtual, pois uma providencial greta no vidro oblitera o “R” final (que por um outro feliz acaso é ainda o sinal gráfico que maiúsculo introduz o nome daquele que vemos, e que nos olha), de sorte que o que de fato lemos é “VISITO”, seguido por uma linha que pode muito bem ser tomada como um ponto de exclamação, traço vertical dotado do poder de atravessar o centro imaginário de quaisquer construções piramidais.

Mais um enigma entre tantos: que “eu” é esse que abandona o plano da adjetivação para reger esse verbo, para soberano agi-lo? O que ele visita? O museu? O livro? O cada-um leitor que enquanto lê sorve agora um gole de café no aconchego de sua confortável poltrona, a exemplo do Leitor do romance célebre de Italo Calvino? Esse eu em elipse constituiria mais um índice do eclipse do corpo quando profanado por tudo que a imagem lhe impõe de proteico e protético?

Uma trinca: o significante interpela não somente uma rachadura, mas também uma conjunção de três. Para simplificar, digamos que a trinca situa de um insólito lado de cá o cada-um leitor, que ocupa o lugar da lente da câmera e dos olhos de “A.G.”, esse duplo dedicado; de um não menos insólito lado de lá ela situa o objeto-imagem Raúl Antelo. Entre estas duas posições, ou posturas (a elegância do braço cruzado, os dedos da mão direita harmonizados com as linhas das fraturas do vidro), situa-se o vidro incidentado.

Antes fosse, talvez malgrado tenha sido, mas há, de fato, à frente da imagem-corpo Raúl Antelo visto em um impreciso e pressuposto segundo plano, inclusive em parte ocultando-o, uma barroca miniatura que se projeta desde a pequena lente e na qual aparece, em sua inteireza de ponta cabeça, assim

singelo, o detalhe do rosto que oblitera o próprio rosto que vê, que nos olha olhando e se olha olhando. A trinca, com isso, mais uma vez é trincada. Devém no mínimo sêxtupla.

O rosto, como realça a escritura assinalada por Raúl Antelo, que nos diz a partir de Giorgio Agamben, “é, antes de mais nada, paixão da revelação e, nesse sentido, paixão da linguagem” (p. 156), que nele se revela. Nessa “máquina abstrata de rosticidade” (p. 156, com referência a Deleuze e Guattari), a revelação revela que nada há a revelar senão a própria revelação, esse meio infindo. As diversas lentes que capturam cada uma a seu modo o rosto-Antelo proporcionam, dada a sua proliferação, a possibilidade de uma transmissibilidade, de uma “comunicabilidade” inexaurível. O corpo e o rosto do visitante trincado, seja ele quem for, desde o lugar insituável em que demoram tanto o ser vazio do livro quanto o ser vazio do museu, avista e visita quem o visita e avista, seja ele quem for.

Conforme as palavras ali emprestadas de Thierry de Duve, esse encontro obedece aos desígnios da querença. Trata-se de “um encontro desejado... – o vidro servindo de obstáculo – entre dois espectadores, ele e eu, dois membros do público”, e que no entanto nunca acaba de ocorrer. Segundo o testemunho de um deles, um *tertius*, para todos aqueles que para além da página sempre se aproximam, “a obra não [é] nada além de um instrumento para o nosso encontro. Porém, já que ele ocupa o lugar onde eu estava, tinha a convicção de que eu havia perdido o encontro para o qual chegara atrasado, e ele pensava ter tido um *encontro com todos os tipos de atraso*” (p. 50). O corpo da imagem que visita a imagem do corpo esconde um fantasma (situação que ecoa a genial fórmula duchampiana: “a Guest + a Host = a Ghost”; p. 137).

Divisa-se assim um modo de ser fantasmático, de todo poético, que “nada tem de material: ele não é uma substância, já que ele se articula a partir de um procedimento ótico de indiscernibilidade intrínseca que impede toda substancialidade e, inclusive, qualquer pontualidade” (p. 93). A assinatura e a imagem-objeto Raúl Antelo traçam, por conseguinte, “uma simples diagonal, um corte sagital da cena eventual que nos permite ver ‘do outro lado’” (p. 93). Monta-se um diagrama, tão somente, traço entre cá e lá que em sua distância, ou ausência, se fazem presentes, enunciando uma aproximação, um contágio fatal, que evoca Rimbaud: “*Je est un autre*”.⁹

⁹ RIMBAUD, Arthur. [Lettre de Rimbaud à Georges Izambard - 13 mai 1871](#). *Correspondance classée par ordre chronologique, d'après les Œuvres complètes*. Gallimard: La Pléiade, 1972.

OU SEM MUSEU?

Lemos: o que “uma imagem não consegue dizer, mostra-o. A tarefa da pós-imagem consiste, portanto, em dar a ver que não há nada a ver” (p. 193). O dado, em outras palavras, no desde aquém e no para além da imagem, considerada agora desde a efusão Flávio de Carvalho, não obstante étant *donné*, não está, em definitivo, nem um pouco dado. Anacrônico, está unicamente posto, disposto. Posto à disposição, em suma, suscitando a avidez de um olhar erotizado, a ânsia do desejar do desejo, do desejar o desejo. O dado estabelece ou assinala uma posição, simples assim, com o que toma o partido de não tomar um partido, a tempo abandonado. A dispendiosa e despiedosa disposição Raúl Antelo ensaia, inclusive aí, o seu gesto, e ainda uma sua gesta. O que implica um gestar (uma gestação, refúgio de vidas a advir), mas também uma gestão (uma *oikonomia*), e ainda, na terceira frincha da trinca, uma canção – uma melopeia.

A gesta, como sabem os hoje raros leitores de André Jolles, na medida em que modalidade informe ou multiforme que se hospeda em, isto é, que visita gêneros de antemão constituídos e modelados, adaptando-os para adaptar-se a eles, corresponde a um tipo de comunidade cujo vínculo advém sobretudo da manutenção, diferida, de um legado poético comum – um cancionero – e de um legado imagético comum – um imaginário (ambos os casos, de todo modo, apontam para a imaginação, para o fabuloso). Imbuída de um espírito genealógico, e avessa a quaisquer imposições institucionais, tudo nela devém objeto subordinado a feitos articulados à luz da linguagem, sendo este transporte à estratosfera da linguagem um feito e um efeito invariáveis, embora nem por isso de uma vez por todas determináveis.

Os valores, atributos, palavras, imagens, melodias e paisagens contemplados pela gesta constituem a herança de que se apossam todos aqueles que a ela se incorporam ou que são a ela incorporados, todos os que se aliam à comunidade, e assim estabelecem uma linhagem por excelência indefinida, uma série sempre em moção de porvir. Fracionada por natureza, ao cantá-la os membros da comunidade dela participam, produzindo-se ao produzi-la, incorporando volitivamente, após selecioná-los, elementos e fragmentos do canto herdado dos ascendentes, a que modificam através dos acréscimos ou decréscimos que lhes cabem (não se trata, aqui, de contadores de histórias, de narradores como aqueles idealizados por Walter Benjamin, mas de cantores de histórias, cancionistas). Seus intérpretes deixam então como herança,

para virtuais descendentes, o canto que deles provêm, a ser por seu turno remontado e transtornado. Esta proeminência da canção acarreta o anonimato ou polinonimato da tradição assim enredada, em que os “sujeitos” são apenas sujeitos dos cantos e sujeitos aos cantos que por eles, a eles e com eles respondem, portanto co-respondem.¹⁰

Ao decantar em gesta, a disposição libertária característica de Raúl Antelo não cessa, portanto, de saudar a “busca de uma comunidade situada para além do institucional” (p. 13). Uma comunidade negativa, por certo, disposta “como uma estrutura abertamente singular que demonstra a impossibilidade da própria imanência do comunitário” (p. 14). Ela, uma tal disposição, partilha um sensível em comum no qual a

[...] única inclusão possível [...] passa por uma autoexclusão de seus membros, que estão presentes na forma de uma ausência, uma ‘paixão’ ou padecimento: o êxtase. Esse ponto indecidível, de inclusão excludente, mostra que o próprio do sujeito é faltar ali mesmo onde deveria, em compensação, surgir. (p. 14).

Nessa comunidade anarquista e anartista, e, como já adiantado, anacrítica, em que cada conjunção carrega consigo o imprevisto, posto que sempre se trata de um encontro “fortuito e autônomo dos objetos entre si” (p. 21), e “cuja verdade extrema reside, precisamente, no enigma”, (p. 21), em tal comunidade tudo e todos fazem a potência da arte, fazem a arte enquanto potência. E, assim, retomando a senda de Duchamp, se “tudo é arte, todos os homens são criadores e não existe, então, qualquer emoção vinculada, material ou naturalmente, ao objeto” (p. 149). Daí decorre que o trabalho artístico, e, ligado a ele, o trabalho crítico, adentram o campo acidental do optativo. A operação da arte, com a arte, sobressai como tributária de “uma *escolha* de objeto, e, nesse sentido, ela é uma opção temporal, histórica, muito mais aguçada em regiões periféricas, prenes de história” (p. 149).

MARia com MARcel, conquanto lido não como mimese de uma vivência ou um processo de apropriação, algo ali tacitamente recusado, porém como transposição, “tradução de uma experiência” (p. 14), ou seja, uma impossibilidade de não-contar ou não-cantar, configura uma propensão exitosa para testemunhar, no espaço dia-crítico da crítica, que “a soberania do sujeito não reside na identidade de si para consigo, mas na possibilidade de poder relatar (passar, transferir) um corte que se instala no interior mesmo da subjetivi-

¹⁰ JOLLES, André. *Formes simples*. Trad. Antoine Marie Buguet. Paris: Seuil, 1972, p. 55-75.

dade” (p. 14). Neste encantar, neste gestar em que ecoa um “relato de des-subjetivação”, enfim, não “se narra a partir da imaginação identitária, mas da desincorporação institucional” (p. 14).

Uma maneira antes de tudo generosa de se deixar consumir por uma das exigências mais importantes do exercício intelectual: dizer os e dos textos lidos e vistos a partir dos vazios da linguagem e da imagem, isso que nos resta, dos resíduos e dos vestígios que deixam. Uma aposta, por outro lado decidida, no postulado de que a “verdade da arte situa-se, para além da função e da forma, na fruição, quer dizer, em uma energia da linguagem irreduzível ao discurso, uma energia que se cristaliza nas sínteses disjuntivas de palavras bífidas” (p. 22). A disposição dispõe o excesso, e ao fazê-lo dispõe do excesso, em excesso. Ela, assim, entre outras coisas, afirma uma historicidade cuja dinâmica desarticula os clássicos maquinismos consensuais do historicismo banal, com seus valores e atributos que impõem um horizonte de mesmices, um plano e pleno final que se conforma com o projeto de ratificar coordenadas já de saída calculadas e postuladas, teleo-teo-lógicas.

“Dar a ver que não há nada a ver” constitui um singelo dom, uma doação na qual demora, sempre, na impessoalidade sua, um haver, quando não um em haver. E um de ver? Seja como for, a disponibilidade dispositiva anteliana, entre tantos lugares passeados, no museu se coloca atrás do *Pequeno vidro*, para ver “do outro lado”, como vimos e vemos. Nessa transparessência levada adiante, um corpo, isto é, um anteparo, em dado momento e de dado modo se detém. Ante algo para, antepara. Lampeja então uma sorte de transluzir que, em seu devir translúcido, dá a ver o nada de si que contém e, ademais, um além desse continente incontido, porém contável, em parte obliterado, em parte exposto, nunca porém totalizável. Trânsito ditoso entre o dizer e o desdizer, o dito e o interdito, no balanço do *fort-da* freudiano.

Para ver do outro lado, o que se trama desde lá, é imperioso ir além da dimensão especular, e tomar a operação fotográfica a partir daquilo que ela de fato proporciona: não um imediato mas uma mediação que dá lugar a gamas de sentidos, já que tudo aquilo que “escapa ao ver” pode “se dar a tresler” (p. 17). E, então, suscitar relatos, críticas, críticas-ficções e ficções. Digamos que do ensaio fotográfico com o objeto-imagem Raúl Antelo diante do *Pequeno vidro*, no museu novaiorquino, transluz uma iluminura, dotada da força emblemática de uma operação de transleitura que, atravessando mapas, relógios e lentes nos conduz até o *Grande Vidro*, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, no Museu de Arte da Filadélfia – um outro seguro porto de partida para

se ir atrás do pensamento anteliano – onde aquela energia da linguagem é mais uma vez despendida.

MARia, a *MARiée*, traz para a cena do livro, e do museu, esse que agora é filadelficamente um outro de outros, o encontro virtual, quiçá objetal, que a disposição Raúl Antelo não cansa de revigorar. Como encontramos narrado, com efeito, no local que escolhe para instalar o *Grande vidro* Duchamp pede que se faça uma abertura na parede, para que, “em transparência, se veja uma obra de Maria Martins, que, na ocasião, é colocada nos jardins do museu. A escultura chama-se *lara* e leva como subtítulo a ameaça de um retorno: *Não te esqueças que eu venho da Amazônia*” (p. 24). Uma mera interferência acarreta a criação de um sofisticado espaço vazado, que introduz a simultaneidade de um enquanto do qual brota, como se vindo de uma fonte, todo o feitiço das paixões. Olhar através e desde o corpo explodido da arte transparente de MARcel implica, nesse caso, em ver o corpo em cera perdida da arte de MARia.

lara, “suplemento do *Grande vidro*” (p. 24) vindo da biblioteca de Katherine Dreier, em Connectcut (haja bifidez), potencializa o gozo da *MARiée*. A sereia do Amazonas apaixonada pelo amor, de todo modo, entoa também uma canção, nessa nossa gesta de cada dia. A *lara*, Ariana dionisíaca, canta sua ária. Entoa uma sedução “exuberante e violenta” (p. 25), que, ao loar o sem-fim do êxtase que ecoa os confins periféricos, acolhe e configura “uma experiência interior” (p. 25) na qual um “certo erotismo, certa paixão, passa, se põe à vista. Exibe-se [como] valor de passe ou intercâmbio” (p. 26).

O corpo presente-ausente da *MARiée*, de par com a tentação de *lara*, sobre-impressão dada a ver através do *Grande Vidro* graças a uma providencial e luminosa abertura na parede, configuram juntas, na ausência de objeto que em si e de si trazem, a dimensão da falha e da falta, um deslocamento que deslinda e dá vazão a significações. A representação cede lugar a uma apresentação, ou a um cumprimento, de qualquer maneira a um ato que rege também o cantar e o dançar da gesta poética anteliana.

Não se trata, aqui, ali ou algures, de uma apropriação mimética, uma reprodução, mas sim de uma singela, e transcreve-se agora, para concluir, uma citação de Philippe Dubois, de uma singela e “simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de uma estar-aí (ou um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou” (p. 53).



Recebido em 10 de abril de 2018
Aceito em 11 de setembro de 2018