

O PONTO DE VISTA SUBJECTILE

Raul Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina

For the trained scholar of comparative literature, a field whose origin and purpose is to move beyond insularity and provincialism and to see several cultures and literatures together, contrapuntally, there is an already considerable investment in precisely this kind of antidote to reductive nationalism and uncritical dogma: after all, the constitution and early aims of comparative literature were to get a perspective beyond one's own nation, to see some sort of whole instead of the defensive little patch offered by one's own culture, literature, and history. I suggest that we look first at what comparative literature originally was, as vision and as practice; ironically, as we shall see, the study of "comparative literature" originated in the period of high European imperialism and is irrecusably linked to it. Then we can draw out of comparative literature's subsequent trajectory a better sense of what it can do in modern culture and politics, which imperialism continues to influence.

Edward W. Said. *Culture and Imperialism*

O poder da experiência moderna só se completa ao deparar-se com um sujeito esvaido identificado com o nada. Superação da metafísica e desbordamento interpretativo simulam assim marchar *pari passu*. Com efeito, a escrita moderna é concebida como dispositivo anti-mundano por excelência. *Changer la vie*, sonhava Rimbaud; *le livre*, pedia Mallarmé; *Ecce homo*, confessava Nietzsche. Nas três atitudes, porém, escrita e discurso ainda integravam o mundo como imagem invertida, em valores e objetivos. Alguma coisa, entretanto, se desliza quando a vivência se articula com outros contextos significativos.

Nas trilhas de uma experiência mimética do mundo natural, o jovem Benjamin opunha a indulgência juvenil à intolerância do filisteu, perseguindo, com ardor, um para além da experiência que, vinte anos passados, seria teorizado como instância dilusória do saber moderno, cindido em um momento positivo de identificação e um momento negativo de decepção. A modernidade redefine-se, então, como transgressão. Vinculada à experiência, ela é, fundamentalmente, *prática* e, portanto, efêmera, heterogênea e infinita. Uma tal transgressão postula-se como energia, como desbordamento da razão, enquanto liquidação do sentido; como perda da representação e da identidade, enquanto linguagem vazia e, enfim, como ambivalência axiológica, mero corolário da exaustão do valor.

Definida, pois, como gesto e não como conceito, a transgressão se inscreve, a nossos olhos, na ordem figural da forma, porém, de uma forma não figurativa ou excessiva, em que a linguagem, embora ainda funcione como anti-matéria do mundo, pode, em compensação, retribuir por si própria,

enquanto experiência dos limites, as perdas e desilusões da vivência desassossegada.

A alteridade, exterior de início a toda enunciação emancipatória, inclui-se e implica-se agora na produção de uma comunidade interpretativa, presente ou virtual. Portanto, e para retornarmos à argumentação de Deleuze quanto ao momento fundacional desta inflexão, a do Barroco, o visível e o legível, o exterior e o interior, a fachada e o cômodo deixam de ser mundos separados porque, no limiar do irrepresentável, o visível tem sua leitura garantida tanto quanto o legível monta sua cena de recepção e interpretação. As combinações do legível e do visível criam, já então, com efeito, emblemas ou alegorias que, ao se diferenciarem da representação, não remetem a um indiferenciado pré-existente; antes, porém, a diferença por eles postulada não pára de se desdobrar a cada lado da equação cujos pólos se extremam em relação e se articulam em oposição, fazendo dessa união não uma linha unidirecional mas uma ruga em volume.

Emerso dessa grande gaiola virtual que é a duplicação do existente, o artista moderno libera o volume de um espetáculo agônico, autêntico aquário da distância e do passado, como dirá Benjamin, em que ele nasce para morrer ao passo que sua própria dissolução já se instalou no horizonte do possível. Como ler a perpétua relação entre o cogito e o impensado, entre o positivo e o finito ou entre o empírico e o transcendente? Como pensar a mútua pressuposição e a relativa desarmonia entre o legível e o visível?

Jacques Derrida toma uma expressão de Antonin Artaud para caracterizar esse processo: *subjectile*¹. Artaud interpreta seus próprios desenhos como aquilo que é chamado de *subjectile*. Não temos, em português, um equivalente direto. *Subjectile*, nos diz o dicionário, é o suporte de uma camada de pintura. Ele remete a substrato, *subjectum*, *hypokeimenon*. Temos, entretanto, em nossa língua, subjetivo como qualificação negativa da matéria, como sua negação. Subjetivo é o imaterial, o inextenso, o irrepresentável, o virtual, o extramundano, o inventado, o ilocável ou imponderável, o contemplador e o contemplativo. Subjetivo opõe-se, no domínio concreto do ser, ao substantivo ou substancial, ao cerrado ou essencial, donde remete ao insubsistente, nominal, vazio, nulo ou fantasmagórico. O subjetivo é o desencarnado, palavra que tange a reflexão de Artaud em relação a Van Gogh, esse músico e não pintor, *le suicidé de la société*, que soube se despojar (*dépouiller*) até a urdidura, como quem quer *s'épouiller*, isto é, tirar os piohos, de uma obsessão. O *subjectile*, argumenta Derrida, é modalização de uma trajetória que está entre o *objective*, o *subjective*, o *projectile*, a *introjection*, *objection*, *déjection* e *abjection* e que assim encena os poderes do horror estético, a representação do vazio como representação de uma representação. Nem sujeito nem objeto, nem projétil nem suporte ou superfície, o *subjectile* é iminente, virtual, pode *vir a ser*. É conjectura. Ele é trânsito ou tradução; oscila entre a transitividade de *jacere* (jogar, lançar o projeto) e a intransiti-

¹ DERRIDA, Jacques e THEVENIN, Paule. *Artaud: Portraits, Dessins*. Paris: Gallimard, 1988.

vidade de *jacere* (jazer, ser jogado lá embaixo). Como hipótese ou conjectura, o *subjectile* nada é além de um hímen ou membrana, um intervalo entre forma e fundo, antes e depois, visível e invisível. O *subjectile* é um pictograma, imagem jogada no interior da escrita, imagem que se lança a partir da escrita.

Lembremos da tabuleta que Stendhal encontra em um restaurante de Les Echelles:

P A Ga

e que se lê "A long sous P, G grand a petit", isto é, "allons souper, j'ai grand appetit", vamos jantar, estou com fome. O escritor refere o achado em suas *Voyages en France*². Marcel Duchamp, que não escreveu *Voyages en Argentine*, poderia muito bem ter observado algo análogo já que não era raro, em 1918, ler, nos anúncios de *La Nación*, verdadeiros e árduos criptogramas que, de certo, estimularam as leituras fonéticas dos ready-mades posteriores. Penso não só no famoso L.H.O.O.Q. mas também em M.E.T.R.O., isto é, "aimer tes héros", ou nos palíndromos paronímicos (anemic cinema) com que Duchamp não apenas toma distância em relação à linguagem, distância sempre presente como efeito de estranhamento de rotinas expressivas, mas também recua em relação aos objetos e à linguagem tomada como objeto, desdobrando a representação em experiências estereométricas e de rotorelevo.

Não é ocioso, portanto, sublinhar que o pensamento francês foi cedo atraído pelos fenômenos de correspondência entre legível e visível. Lembremos da reflexão baudelairiana a partir da fotografia e dos desenhos de Constantin Guys, que são suporte – *subjectile* – de uma teoria da modernidade; dos ensaios de Valéry sobre Degas, a dança e o desenho; dos textos de Barthes sobre a câmara clara ou de Deleuze sobre cinema sem esquecer os de Lyotard sobre a figura ou sobre a pintura como dispositivo pulsional. Em *La Vérité en Peinture*, entretanto, é mesmo Derrida quem fornece indicações para os limites do pacto entre legível e visível. Analisando "O casamento dos Arnolfini", pintado por Van Eyck, o crítico discrimina fidelidade de fiabilidade. Fiel é aquilo com que se pode contar porque supõe restituição. Assim, no caso e na casa dos Arnolfini, os esposos se entregam mutuamente tanto quanto a pintura se entrega ao olhar de fora. As pantufas dos Arnolfini, partes integrantes/excluídas dessa entrega, testemunham entretanto uma aliança *per fidem* e marcam o limite do sagrado, o limiar da união. As sandálias devem ser separadas, abandonadas, jogadas como abjetas, justamente, para sacralizar a limpeza e transparência do projeto matrimonial. A fiabilidade é, então, anterior à oposição institucional entre o utilitário e o sagrado. Para que se realize o hímen *per fidem*, uma fiabilidade mínima (o

² Cf. LEENHARDT, Jacques. "See and Describe: On a Few Drawings by Stendhal" *Yale French Studies*, 84, 1994, p. 81.

anel) firma a fidelidade a uma aliança originária (dívida, dever, restituição ou verdade) instituída como fiabilidade máxima³. Sucinto, Murilo Mendes capta a mesma tensão entre o máximo e o mínimo, entre história e estética quando descreve "Il quadro":

Le pantofole/il cane/sono pronti ad ubbidire
La frutta sulla tavola rappresenta
un mínimo di natura.

(As pantufas/o cão/prontos para obedecer
Sobre a mesa a fruta representa
um mínimo de natureza).

Ubbidire (ubi dicere): eis a função das pantufas. Impor limites à aliança; mas, ao impô-los, admitir a transgressão virtual. Em outras palavras, ao contradizer a natureza e opor barreiras de proibição, a lei perde eficácia para refrear excessos e deixa, gradativamente, de moderar ou conter as exuberâncias do sensível passando a exhibir, em público, aquilo que outrora só se praticava, discretamente, no íntimo do lar. Como a proibição não se circunscreve nos limites da razão nem deixa de participar da violência generalizada, o horror subsiste. É o *subjectile* dos excessos e dos transportes, isto é, da arte como metáfora da vida. Barthes escreveu a respeito da *Histoire de l'oeil* de Bataille que, enquanto Sade apresenta uma escritura, Bataille pratica um estilo e que entre os dois se desenvolve algo novo que transforma toda experiência em linguagem *devoyé*. Barthes se apropria dessa palavra, com vagos ecos surrealistas, para nomear a literatura que, a seu ver, seria uma linguagem *desviada*, transgressiva⁴.

A visão, portanto, não é uma forma da presença de si mas o meio de que o homem se vale para estar ausente de si mesmo. O próprio do visível, define Merleau-Ponty, é ter uma dobragem de invisível em sentido estrito, invisível que ele torna presente enquanto ausência. Sendo, portanto, pluralização de potencialidades, a visão só é fiável *per fidem* institucional sendo impossível dizer onde acaba a natureza e onde começa a arte. Ambas contudo entretecem o círculo virtual de uma aliança, daí que essa rotação, tanto daquilo que é em relação aquilo que se vê e que faz ver quanto daquilo que se vê e faz ver em relação aquilo que é, seja a entresscrição da própria visão⁵ Foucault extrairia dessa análise os elementos para uma episteme pós-clássica e infinita não porque o legível seja imperfeito e esteja, diante e em relação ao visível, em um deficit sempre em vias de ser recuperado. Legível e visível entretanto são irredutíveis um ao outro porque "por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações,

³ DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978, p. 398-402.

⁴ BARTHES, Roland. "La métaphore de l'oeil". *Critique*, 195-196. Paris: ago-set 1963, p. 777.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Pref. C. Lefort. Lisboa: Vega, 1992, p. 69.

o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam mas aquele qua as sucessões da sintaxe definem”⁶.

Se, para a metafísica da finitude clássica, corpo e linguagem são formas negativas, para a analítica da finitude moderna, a positividade da produção (daquilo que se vê e se lê com leis próprias e historicidade específica) estipula, em correlação negativa, os limites do saber ao passo que, inversamente, as coerções práticas é que desdobram, efetivamente, a possibilidade de vir a conhecer a vida e a linguagem. Assim, acompanhando as análises de Foucault, o homem moderno aparece ambigualmente, como objeto para um saber e sujeito de um poder, alternativamente, como soberano submisso e espectador olhado⁷.

Essa concepção paradoxal da episteme pós-clássica faz com que haja não só indissociabilidade entre Modernidade e Revolução mas autêntica complementariedade entre Revolução e Terror. Assim, por exemplo, o raiar revolucionário de Rousseau se completa, a rigor, na melancólica opressão de Bentham já que sua utopia, como a de todo revolucionário, é a de uma sociedade transparente, “visível e legível em cada uma de suas partes”, podendo cada um, do ponto particular que ocupa, ver o conjunto da sociedade. “Bentham é, ao mesmo tempo, isto e o contrário — confessa Foucault em entrevista de 1977 —. Ele coloca o problema da visibilidade mas pensando em uma visibilidade organizada inteiramente em torno de um olhar dominador e vigilante. Ele faz funcionar o projeto de uma visibilidade universal, que agiria em proveito de um poder rigoroso e meticuloso. Sendo assim, ao grande tema rousseauiano — que de certa forma representa o lirismo da Revolução — articula-se a idéia técnica do exercício de um poder “omnividente”, que é a obsessão de Bentham; os dois se complementam e tudo funciona: o lirismo de Rousseau e a obsessão de Bentham”⁸. Formado está o triângulo: *voir-savoir-pouvoir*.

Em um dos ensaios da primeira época, dedicado à obra de Raymond Roussel, aceitando a idéia de que a tarefa da linguagem fosse manifestar o visível, desdobrando a visão e mostrando assim que, para ser visto, o visível precisa ser repetido pela linguagem, Foucault definia a linguagem como “cet interstice par lequel l'être et son double sont unis et séparés”. A linguagem, sabemos, é sempre enigmática: “il est toujours plus ou moins un rébus”⁹. Os franceses usam a palavra latina *rebus*, tomada da expressão *de rebus quae geruntur*, acerca das coisas que são portadas, reportadas ou representadas, as coisas convertidas em gesto, para aludir a um hieróglifo em que signos ou desenhos se correspondem, analogicamente, com sentidos. O *dessin*, como ato de *de-siner*, designar, isto é, apropriar-se de um signo ou si-

⁶ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. S. T. Muchall, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 25.

⁷ IDEM. *Ibidem*, p. 328.

⁸ IDEM. *Microfísica do poder*. Trad. R. Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 154.

⁹ IDEM. *Raymond Roussel*. Pref. p. Macharrey. Paris: Gallimard, 1992, p. 154.

nal desencarnado vem, desta forma, reencontrar a literatura que, para Barthes, não passava de linguagem transviada ou *de-voyé*. Na literatura, ranhuras e rasuras (ou como queria Duchamp *lit et ratures*), o visível e o legível afastam-se, deste modo, da sujeição à doxa que pressupõe a simples diferença do senso comum. Por isso, mais tarde, ao analisar a obra de Magritte, Foucault irá discriminar as semelhanças representativas do externo, que sempre confirmam a irredutível igualdade entre modelo e cópia, das similitudes repetitivas de signos visuais dissociados de qualquer referencialidade e jogados, como o *subjectile*, uns sobre os outros. Desse modo, Foucault tenta pensar diferencialmente a própria noção de diferença e nos propõe a linguagem como puro acontecimento. Ao mesmo tempo, seu conceito de repetição, longe de se confundir com um emaranhado do mesmo, revela uma diferença des-coberta ou, se preferirmos, uma tradução pessoal do conceito de alegoria barroca como disseminação de sentidos sujeitos a reconstrução retrospectiva.

Observa o autor de *L'ordre du discours* que, no interior de seus limites, toda disciplina tende a separar as preposições verdadeiras das falsas, expulsando, para além de suas margens, toda "teratologia do saber"¹⁰ como prática im-pertinente de um saber institucionalizado. Desse modo, via de regra, para a disciplina do legível, o visível cai fora de seu campo, confundido com a anormalidade ou com o mero fantasma do autor. O visível, enquanto desvio da letra, supõe a excepcionalidade institucional do híbrido, a infinita variabilidade das correções ou das rasuras e, por último, a fantasia e a pulsão da escrita. Nesse desbordamento da série que supõe irromper um conjunto de dados acumulados, inconscientemente, na memória, o visível se traduz como escrita e, mais ainda, como experiência prática transgressiva. De forma complementar, as buscas de uma teoria da escritura não raro derivam da experiência polimorfa do visível. Vejamos um caso específico.

Em artigo para a revista *Der Anfang* (*O Começo*, 1913) acima referido¹¹, Walter Benjamin estipula que a juventude é lembrete permanente, inscrição e não rasura. Por sinal, em uma página de sua *Infância em Berlim por volta de 1900*, o autor reconstrói uma experiência infantil, a do "Panorama Imperial", onde, diríamos, legível e visível se entrecruzam, em problematidade alegórica, como suporte da escritura e como escrita do *subjectum*, isto é, como lembrete constante que vale citar por extenso:

"Eram fascinantes as imagens de viagens que se encontravam no Panorama Imperial, independentemente do ponto por onde se começasse a volta. Pois como o ecrã e os lugares em frente se dispunham em círculo, qualquer um passava por todas as estações, nas quais através de um par de orifícios se podia ver a distância difusa. Lugar arranjava-se sempre. E sobretudo pulo final de minha infância, quando já se virava costas à moda dos panoramas imperi-

¹⁰ IDEM. *El orden del discurso*. Trad. A. G. Troyano, 3. ed. Barcelona: Tusquets, 1987, p. 29.

¹¹ BENJAMIN, Walter. "Experiência" In: *A criança, o brinquedo, a educação*. Trad. M. V. Mazzari. São Paulo: Summus, 1984, p. 23-25.

ais, havia o hábito de circular pela sala semivazia. Não havia no Panorama Imperial a música que, mais tarde, juntamente com o cinema, viria a empobrecer as viagens, pois através dela é desagregada a imagem que alimenta a fantasia. (...) No ano de 1822, Daguerre inaugura o seu panorama em Paris. Desde então, estas caixas claras e resplandecentes, aquários da distância e do passado, são usuais em todos os passeios públicos da moda (...) Quando lá entrei pela primeira vez, já passara, havia muito, o tempo das visitas mais graciosas. A magia, porém, cujos últimos espectadores foram as crianças, nada perdera (...) Era isso que tornava as viagens especiais: o seu mundo distante nem sempre era distante, e a saudade que em mim despertava nem sempre representava uma atração pelo desconhecido, mas antes um suave desejo de regressar a casa"¹².

No início dos anos 1880, com efeito, August Fuhrmann, físico de profissão, cria em seu "Instituto de arte especializado nos Panoramas Imperiais em fotografias estereoscópicas coloridas", uma série de reportagens, de imagens bidimensionais, com as que fundia três vertentes: a experiência quase secular dos Panoramas circulares; os ensaios estereoscópicos, comuns na segunda metade do século XIX, e a exploração inovadora da fotografia como meio de comunicação de massa. Não raro, o material desses Panoramas Imperiais consistia de reportagens sobre empreendimentos arrojados (o canal de Panamá), exóticos (os trópicos) ou bélicos (a guerra de 1914-18), incidindo, nos primeiros, os valores de uma política colonial e, nos últimos, o civismo alemão beligerante, feitos todos, porém, com ânimo de seduzir e deslumbrar. Em *Rua de sentido único*, Benjamin reconstrói uma dessas experiências, a "viagem" a Riga, com sua cornucópia de ferragens, martelos, rodas dentadas e mecanismos minuciosamente "pintados até ao mínimo pormenor sobre um painel que parece o modelo de um antigo livro de pintar para crianças" e que antecipa fotomontagens como as de Paul Citroën (*Die Stadt*, A cidade, 1921).

No estereoscópio, Benjamin encontra de fato um meio não de imitar ou mimetizar o mundo mas de estabelecer entre os diversos materiais visuais e históricos aí apresentados, e através da percepção desatenta e lúdica, semelhante à das crianças, uma nova, incoerente e complexa relação: a estereoscopia como antídoto à estereotipia¹³.

Mais perto de nós, Martinez Estrada, analisando a estética de William Henry Hudson¹⁴, destaca que o sucessivo é apenas um aspecto do simultâneo quando afirma que o *Martin Fierro*, por exemplo, é só "uma parcela desse cosmorama da vida argentina" narrado em *The Purple Land*, o

¹² IDEM. *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Introd. S. Sontag, Trad. C. M. Rodrigues. Lisboa: Antropos, 1992, p. 118-119.

¹³ Cf. ANTELO, Raul. "Le double monde: une poétique du savoir" In: CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline (ed.) *Nouveau Monde, autres mondes. Surréalisme et Ameriques*. Paris: Lachenal & Ritter, 1994, p. 57-70.

¹⁴ MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. "Estética y filosofía de Guillermo Enrique Hudson". *Sur*, 81. Buenos Aires: jun 1941, p. 13-24.

que, por sinal, retoma uma observação de Borges — aliás, do Borges *criollista* da primeira fase — que via, em Hudson, “un gustador de las variedades del yo” e, em sua personagem, Richard Lamb, alguém fora da contingência nacional, um herói fabular, “el quijote normalísimo al que le basta ser esperanzado y audaz”, isto é, infinito¹⁵. Quando, entretanto, relê *The Purple Land*, em 1941, já plenamente consciente dos artifícios do relato, o mesmo Borges, que a rigor é outro, destaca o mecanismo do cosmorama como autêntico dispositivo da ficção moderna:

“Esta ficción, en realidad, tiene dos argumentos. El primero, visible: las aventuras del muchacho Richard Lamb en la Banda Oriental. El segundo, íntimo, invisible; el venturoso acriollamiento de Lamb, su conversión gradual a una moralidad cimarrona que recuerda un poco a Rousseau y preve un poco a Nietzsche”¹⁶.

Anos mais tarde, Emilio Renzi, o outro de Ricardo Piglia, veria em Hudson o outro de Güiraldes, não apenas seu duplo ou reverso mas sua figura complementar, alguém atraído pelas colônias por se manterem em estado de natureza, e por conservarem, para o olhar europeu, a atração do mistério e da ingenuidade, valores identificados com a infância. Como um antigo livro de pintar para crianças, Hudson escreveu *The Purple Land that England lost*, um cosmorama ou paraíso perdido da inocência, partindo de uma melancolia moderna semelhante a de Ricardo Piglia ao conceber suas ficções no reverso do texto borgiano, donde deriva, como vemos, sua peculiar teoria do relato¹⁷.

É justamente na *purple land*, na planície dos pampas, que Marcel Duchamp concebe suas estereoscopias portáteis como imagens desdobradas, multiplicadas, que excedem o próprio limite da arte e insinuam a perda de toda aura de pureza em um mundo que desconhece barreiras diante da técnica industrializada.

Precedendo sua *Stereoscopie à la main* (de 4 de abril de 1919), Marcel Duchamp envia um artigo ao jornal *Tribune*, um ready-made, de que não se confessa autor já que “I have signed it but not written it” e, pouco depois, em 9 de março, segreda, numa carta a Jean Crotti, que seu projeto é “cubificar Buenos Aires”. Se a estereoscopia de Duchamp é o outro do Panorama Imperial benjaminiano (ela também mostra o distante e a guerra mas sob outro ponto de vista, invertido e complementar), “O Grande Vidro”, autêntico cosmorama que reúne e reabsorve os exercícios estereoscópicos anteriores, não passa, como o próprio Duchamp admite em carta a Rosalind

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926, p. 35-36.

¹⁶ IDEM. “Sobre *The Purple Land*” *Otras Inquisiciones*. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 733-736.

¹⁷ RENZI, Emilio (pseud. Ricardo Piglia). “Hudson: un Güiraldes inglés?”. *Punto de Vista*, 1. Buenos Aires, mar 1978, p. 23-24 e PIGLIA, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 1. Niterói: mar 1991, p. 22-25.

Constable (*New York Herald Tribune*, 17 maio 1963), de um “catálogo da Sears” ou um *rebus*, coisas, objetos, enigmas.

Assim como o colorímetro de Karl Schnebel, o analisador de cores de Kallab ou o cromascópio do Dr. Aron são invenções técnicas dos anos 10 que incitam as práticas cubistas de desconstrução/reconstrução do objeto representado, dentre elas o nominalismo pictórico de Duchamp, na visão multiplicada e cindida de Fuhrman reconhecemos a base desse nominalismo teórico que se esconde na alegoria benjaminiana e desvenda o *subjectile*. Assim, o *subjectile* moderno seria esse ponto em que não é mais possível afirmar se estamos em uma ou outra esfera: técnica/arte. Afinal, o que é um *ready-made*? É pintura ou é algo além da pintura? É anti-pintura? Mas o *ready-made* também recusa um além da anti-pintura... O *subjectile*, entretanto, se concebe como superação do fazer apenas enquanto proliferação do nomear. Legível ou visível? Ficção ou teoria? Nesse sentido, Thierry de Duve reputa a obra de Duchamp uma das apostas mais radicais sobre as condições de possibilidade/impossibilidade da pintura “na era da reprodução mecânica”¹⁸ e, retomando a observação, Antoine Compagnon interpreta que o anti-artista do *ready-made* dissolveu a oposição entre arte e não-arte ou, se preferirmos, entre visível e legível, já que identificando o artista ao artesão e o artesão ao produtor, Duchamp introduziu, no domínio da arte, a máquina e seu poder multiplicador: “l’oeuvre de Duchamp est une belle illustration antécipée du célèbre article de Benjamin: ‘L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique’”¹⁹. Distante, contudo, da oposição dura entre politização da arte e estetização da vida, a opção estereoscópica — alegórica, enigmática e de massa — nos permite ver e ler um no outro o que se, de um lado, difere toda decisão para após, de outro lado, torna dicção e ficção infinitas e, portanto, possíveis e políticas já que, irrealizando o valor no ato, comprometem e marcam toda leitura como acontecimento incomparável onde vida e arte se associam em nova complexidade. Apollinaire percebeu nitidamente essa potencialidade do *subjectile* quando viu, em um artista isento de preocupações políticas mas rico em energia, como Duchamp, a chance de “reconciliar a Arte com o Povo”²⁰, desafio retomado por Said como campo da ficção teórica, a crítica cultural. Ver várias culturas e literaturas, ao mesmo tempo, em forma de contraponto anti-dogmático, em *perspectiva* supranacional, é assim vislumbrar um *rebus*: ler a nação, entreprimida nas nações, como o *subjectile*. O universo, nos diz Murilo Mendes²¹, é um *ready-made*.

¹⁸ DUVE, Thierry de. *Pictorial nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Trad. S. Polan. Pref. J. Rajchman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, p. 183.

¹⁹ COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990, p. 127.

²⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. *I pittori cubisti*. Milano: Il balcone, 1945, p. 91.

²¹ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994, p. 1272.