

Arquivo: morte e linguagem

Prof. Dr. Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina¹)

Dans l'espace ouvert de la ville comme dans la retraite de la bibliothèque, en majesté dans le livre ou avec humilité sur des objets plus ordinaires, l'écrit a eu pour mission de conjurer la hantise de la parole. La tâche n'était pas facile dans un monde où les écritures pouvaient être effacées, les manuscrits égarés, les livres toujours menacés par la destruction. Paradoxalement, sa plaine réussite n'était peut-être pas sans créer un autre danger, celui d'une prolifération textuelle incontrôlable, d'un discours sans ordre, sans limites. L'excès d'écrits, qui multiplie des textes inutiles et étouffe la pensée sous les discours accumulés, fut perçue comme un péril aussi grand que son contraire redouté, l'effacement était donc nécessaire, comme l'est l'oubli pour la mémoire. Toutes les écritures ne furent pas destinées à devenir des archives que leur sauvegarde devait construire aux aléas de l'histoire. Certaines étaient tracées sur des supports qui permettaient d'écrire, d'effacer, puis d'écrire à nouveau.

Roger Chartier – “Mystère esthétique et matérialité de l'écrit” in *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature, XI-XVIII siècles* (2005).

Permitam-me dizer, para início de conversa, que poderíamos definir o arquivo em função de sua tarefa precípua, qual seja, preservar imagens de valor sagrado para uma cultura, aquilo que os romanos chamavam *conservare summa religione simulacra*. Mas deveríamos também lembrar, depois da lição de Agamben, que *religio* não provém de *religare* (unir o humano e o divino) mas de *relegere*, o que implica redobrar os escrúpulos na relação com o divino².

Em sua breve, porém, substancial reflexão “De la modernité conçue comme une religion”, integrada a *Paradoxe sur le conservateur*, o erudito Jean Clair chama nossa atenção para o fato de que, sempre por delegação de um soberano, tanto o conservador quanto o arquivista preservam certos objetos da degradação inerente ao circuito econômico, para eles assim testemunharem uma identidade (que outrora foi de *culto* e hoje tornou-se

¹ Palestra na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no dia 29 nov. 2005.

² “*Religio* non è ciò che unisce uomini e dèi, ma ciò che veglia a mantenerli distinti. Alla religione non si oppongono, perciò, l'incredulità e l'indifferenza rispetto al divino, ma la ‘negligenza’, cioè un atteggiamento libero e ‘distratto’ –cioè sciolto dalla *religio* delle norme –di fronte alle cose e al loro uso, alle forme della separazione e al loro significato. Profanare significa: aprire la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione o, piuttosto, ne fa un uso particolare”. Cf. AGAMBEN, Giorgio – *Profanazioni*. Roma, nontetempo, 2005, p.85

apenas *cultural*), identidade da nação a que pertencem. Entretanto, hoje em dia, mais do que conservarem, esses funcionários têm o poder de distinguirem as imagens às quais os cidadãos atribuem valor comunitário. O arquivista, “il ne garde plus seulement : il regarde. Il est plus que l’artisan patient d’une sauvegarde, il est partie prenante, dit-il, d’une avant-garde”³. Eles freqüentam (herdeiros dos) escritores expondo e impondo estes últimos à consideração pública. Embora paradoxal, a tarefa torna-se mais paradoxal, ainda, quando pensamos na constituição de um arquivo de literatura contemporânea, que não seria nada além de um santuário consagrado ao deus moderno, o deus desconhecido do Novo e da *ratio* como *natio*, um deus que transforma a arte em substituto laico do sagrado.

Os arquivos, como sabemos, remontam ao espírito pós-revolucionário que, na França, cria, sob a Convenção Nacional, o *museu*, entendido não mais como local das Musas mas como instituição pública, em 1793. Jean Clair relembra que o Louvre abre-se assim quase contemporaneamente ao período do Terror, o culto do Ser Supremo, instaurado por Robespierre. É contemporâneo, ainda, de uma obra de Dupuis sobre *A origem de todos os cultos* e é, enfim, nesse mesmo momento, novembro de 1793, que se realiza a primeira Festa da Razão, em frente à Notre Dame de Paris. Mas se arquivos e acervos decorrem do ideal pós-revolucionário que detona a modernidade, nem sempre o valor do moderno esteve tão associado às trocas simbólicas. Os primeiros oficiais, como em toda religião, eram marginais ou miseráveis. E até mesmo seus mecenas, colecionando tais obras, eram bastante marginais ao sistema. Basta pensar, no primeiro caso, em Marcel Duchamp e, no segundo, em Katherine Dreier, a fundadora da *Société Anonyme* de New Haven, ou o casal Louise e Walter Arensberg, para a coleção da Filadélfia. Só mais tarde essas coleções ganhariam autênticas basílicas, como o MoMA, o Guggenheim ou os arquivos de universidades pretíguas como Yale.

Seus primeiros oficiais, Alfred Barr ou Jean Cassou, identificam-se, porém, sem restrições, com o valor etnocêntrico da arte moderna internacional. Os regimes totalitários acrescentam, a seguir, a concentração de opções estéticas nas diretrizes do Estado ou do Partido enquanto tal. É o caso de Margherita Sarfatti ao definir o Novecento como fusão harmoniosa de antigo e moderno, sob Mussolini, que tão decisivos efeitos teria, não só na América Latina⁴, mas também na idéia de *museu imaginário*, esposada por André Malraux, como ministro de De Gaulle. Terminada a guerra, enfim, muda também a liturgia e, nesse sentido, a imagem do novo, outrora visto como um deus bárbaro e imberbe, é substituída agora por um ancião carrancudo e ponderado, que impõe a estereotipia morosa da abstração geométrica. Haroldo de Campos seria, entre nós, o exemplo mais acabado, com seu *paideuma* concreto. A situação contemporânea acaba, portanto, transformando a arte moderna em um *não-lugar*, para além do fato de que, nesse local, chamado arquivo ou museu, reúnem-se as relíquias. Nesse *non-lieu*, verdadeira *ban-lieu* das instituições

³ CLAIR, Jean – *Paradoxe sur le conservateur*. Paris, L’Échoppe, 1988, p. 8. Não deixa de ser interessante apontar que boa parte desses paradoxos foram apontados por Georges Duthuit, no Colégio de Sociologia, nos anos da guerra. Devedor das teorias de Bataille e Métraux (e, nesse sentido, conscientemente ou não, da antropofagia oswaldiana) Duthuit expande essa abordagem em *Le musée inimaginable* (Paris, Corti, 1956). Veja-se também a colaboração de Blanchot no primeiro número de *Critique* sobre o museu, a arte e o tempo (in *L’amitié*. Trad. espanhola: *La risa de los dioses*. Madrid, Taurus, 1976, p. 18-48).

⁴ Cf. ANTELO, Raul - “Modernismo reactivo y abstracción” in GIUNTA, Andrea e MALOSETTI COSTA, Laura (Eds.) - *Arte de posguerra*. J.Romero Brest y la revista *Ver y estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p.37-49. Sarfatti, exilada entre Buenos Aires e Montevidéu, era íntima amiga de Pietro Maria Bardi, que fora também *conservateur* de Mussolini.

culturais, opera-se a metamorfose axiológica indispensável para que a cerimônia laica republicana permaneça e se perpetue fiel a si mesma.

Falei, há pouco, do papel de Katherine Dreier quanto à *Société Anonyme* ou mesmo dos Arensberg, em relação à arte moderna, mas não deveríamos esquecer de alguém muito ligado também a Duchamp, a escultora Maria Martins, muito ativa na formação da Bienal paulista, verdadeiro lugar de culto ecumênico supranacional no após-guerra. Ela nos permite, a propósito, abordar uma primeira questão teórica referida aos arquivos da memória.

A ilusão tautológica

Um dos fantasmas que ameaçam a tarefa do arquivista é, sem dúvida, a *ilusão tautológica*. Ela consiste em julgar, simplesmente, que o texto conservado diz o que diz e que nele vemos o que se vê. Poderia também ser assim resumida: o que vemos não nos olha, o que lemos, não nos lê. Nada mais ilusório, portanto, do que a constatação referencial. Um texto achado num arquivo sempre postula um para além da significação. Suponhamos, por exemplo, que, desavisadamente, V. estejam folheando *O Jornal* do Rio de Janeiro. Numa edição de novembro de 1956, V. encontram uma entrevista a uma artista quase dilettante, mulher de embaixador, figura costumeira nas altas rodas e premiada por Getúlio na Bienal de São Paulo. É o ano de sua retrospectiva no MAM do Rio, com direito a catálogo prefaciado por Breton, Benjamin Peret e Murilo Mendes. Maria Martins, é dela que estou falando, é andarilha. Já viveu no Equador (onde se envolveu em polêmica por reunir uma coleção de esculturas ameríndias), na Bélgica, nos Estados Unidos e até mesmo na França, sempre como embaixatriz brasileira. Nessa entrevista concedida a *O Jornal*, admite, meio *en passant*:

Tenho alma de cigana e ser-me-ia profundamente ingrato ter que firmar os pés na terra, em determinado lugar, até a visita da morte (aliás, não morremos, são os outros que morrem)...

Poderíamos ler a frase como a ativação de uma prosopopéia, característica inerente a toda enunciação autobiográfica. Podemos também ver nela uma clara opção pela *cura sui* foucaultiana. Mas é possível, ainda, reconhecer, ao menos, em uma parte do enunciado, a parte menor, encerrada entre parênteses—*aliás, não morremos, são os outros que morrem...*—uma certa familiaridade. De fato, já ouvimos essa frase. Ouvimos ela antes, porém, depois. A frase coincide com uma nota de Marcel Duchamp, uma nota deixada inédita ao momento de sua morte (1968) e que, a pedido da viúva, Paul Matisse recolhe e publica, finalmente, em 1980: “...et d’ailleurs/ c’est toujours les autres qui meurent”⁵. Não se trata de uma frase qualquer. É a frase que Duchamp copiará em seu epitáfio. A primeira vista, a frase de Maria, se for lida à maneira de Deleuze, poderia ser entendida como sinal de nomadismo anti-capitalista. Porém, eu me inclinaria a enfatizar o conteúdo paleopolítico que ela encerra, já que essa frase se vincula a motivos e procedimentos de sua própria estética, de clara raiz antropofágica. Mas junto a este valor primordial, perfila-se um outro, ainda mais instigante, que é a concepção, segundo seu desafeto, Mário Pedrosa, fortemente

⁵ Nota 256 in DUCHAMP, Marcel – *Notas*. Ed. Pierre Matisse. Paris, Flammarion, 1999, p.147.

“literária” e “romântica”, de que a arte é uma experiência quase mediúnica. Mas, em um novo exercício de anamnese, não podemos esquecer que, quando convidado a definir o ato criativo, nessa mesma época, em 1957, Marcel Duchamp também descreveu o ato de criação com uma sorte de fusão nietzscheano-heideggeriana, dizendo que “aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira”. Temos aí o tema do excesso monstruoso do homem acéfalo, condenado ao extravio, tema nietzscheano colocado na ordem do dia pelo círculo bataillano de entre-guerras. Mas há também nessa frase o tema da clareira, explorado por Heidegger em várias oportunidades. De tal modo que a frase de Maria nada tem de inocente. Ao ser interrogada sobre a questão da duração e da eternidade, Maria Martins fala pela boca de Duchamp e, ao contrário, quando Marcel quer pensar o para além da matéria, não pode esquecer do conselho de Maria.

Mas nossos amantes não estão sós. Acompanha-os Georges Bataille, pensando a origem da arte em Lascaux, gesto repetido por Maria Martins na Dordonha ou mesmo em Altamira. Todos eles intuem que, na “origem” histórica da pintura, na *arché*, trabalhava-se, portanto, com uma técnica primitiva, aparentada ao decalque ou à impressão, o *padrão*. Mas essa técnica que Bataille ou Maria não hesitam em postular como a origem da arte pode ser transferida ao nosso trabalho arquivista.

O que é, afinal de contas, o padrão em termos estéticos? Pensemos nas mãos de um homem primitivo impressas nas paredes de uma gruta. No padrão, a relação indiciária de proximidade e de contigüidade físicas entre o signo (a mão pintada) e seu objeto (que é, a rigor, sua causa: a mão a ser pintada) é, nesse caso, das mais diretas, mas, ao mesmo tempo, das mais diferidas possíveis. A imagem obtida é, literalmente, um traço, uma transposição, o vestígio de uma mão desaparecida *que estava ali*. O resultado dilui, assim, a fronteira entre pintura, escultura e fotografia. Em seu processo, essa técnica implica, ao mesmo tempo, a presença de uma *tela* que serviria de *suporte* para a inscrição (a parede), assim como a *projeção* (aqui operada pelo sopro), uma projeção *originada* (o tubo como buraco e como foco), de uma matéria (o pó), que deveria, ao mesmo tempo, *colorir, desenhar e fixar* o todo. O resultado, imagem de um contorno por contato, aparece então como uma *sombra* conduzida, mas uma sombra *em negativo*, figura em branco, em oco, esvaziada, pintura não pintada mas obtida por subtração, por preservação de um espaço virgem correspondente à zona que antes fora, exatamente, recoberta pelo referente.

As mãos recuperadas por Maria ou por Bataille são congeniais às fotos que Man Ray chamou de *raiografias* e Moholy-Nagy de *fotogramas*. São fotografias realizadas sem máquina fotográfica, colocando objetos opacos e translúcidos diretamente sobre o papel sensível, expondo o conjunto à luz e revelando o resultado. Podemos, assim, lembrar da *Hand* (1925) da dadaísta alemã Hannah Höch, da folha de rosto de *Westwego* (1917-1922) de Philippe Soupault, também com uma mão do autor, ou mesmo de uma obra de Max Ernst, “La Bonne Poignée de moi, pour Tristan Tzara” (1919). Até mesmo Breton sentir-se-á atraído pelas mãos e tentará desvendar-lhes o enigma da impressão no número 6 da revista *Minotaure*. A mimese da *physis* não tem, em nenhum desses casos, qualquer importância. Interessa, entretanto, a mimese de uma *poiesis*, i.e., apenas o princípio do *depósito* do objeto sobre o suporte e a *projeção* de uma luz que deixará virgem, à sua imagem, a parte do suporte coberta pelo objeto. Assim sendo, a semelhança apaga-se diante da necessidade imperiosa da contigüidade.

Ora, não é essa a estratégia do arquivista? A relação indiciária de contigüidade e causalidade entre o signo (a frase) e seu objeto (que é, a rigor, sua causa: a inscrição

lapidária ou tumular) é, nesse caso, das mais diretas, mas, ao mesmo tempo, das mais diferidas possíveis. A frase lida é, literalmente, uma transposição, uma tradução, o vestígio de um corpo ausente *que esteve ali*. É literatura mas é também fotografia. A técnica implica, ao mesmo tempo, a presença de uma *tela* que sirva de *suporte* para a inscrição (o documento, o recorte de jornal), assim como a *projeção* (aqui operada, graças ao *punctum*, pelo deslocamento anamnésico), uma projeção *originada* (a memória como técnica mas também como matéria e, ainda, como foco de uma operação de atribuição de sentido), projeção de uma matéria (a linguagem), que simultaneamente inscreve, fixa e oblitera um sentido. O resultado parece ser então uma *sombra* conduzida, uma fantasmagoria *em negativo*, um volume oco, esvaziado, materialidade não construída mas obtida por subtração, por preservação de um espaço virgem que corresponde a uma zona muito indeterminada, e antes recoberta, de maneira asfíxica, pelo referente.

Essa definição da arte ou da leitura no arquivo como traço, como transposição, ou como vestígio de algo desaparecido *que esteve ali* é, em suma, uma forma de apoiar o sentido em um Eterno Retorno que, não raro, tem inequívoca conotação beligerante, de radical inadaptação ao presente e à presença do sentido materializado nas coisas. Isto nos leva à segunda ilusão.

A ilusão na crença

Ela consiste em encontrar modos de contornar a angústia que provoca o vazio de significação, ultrapassar a questão, colocar-se para além da cisão aberta por aquilo que nos devassa enquanto o lemos. Poderíamos chamar esta ilusão de *ilusão na crença*. É, tal como a outra, uma manifestação de *horror vacui*, porém, ali onde a primeira satura o sentido com referencialidade significativa, esta segunda postula a transcendência como um para além da verificação.

Vou exemplificá-la com o acervo documental de José Arthur Boiteux, historiador e geógrafo catarinense, quem doou ao Arquivo Público do Estado um conjunto expressivo de fotos e cartões postais de inícios do século XX⁶. A primeira vista, a coleção parece anódina, em parte pelos argumentos esgrimidos por Jean-Paul Dollé⁷. Mas além disso, ela é simplesmente tardia ou epigonal, se comparada às imagens que Marc Ferrez captou, não só aqui no Rio, mas também em Santa Catarina: as fotos do porto de Imbituba (1876), o viaduto da estrada de ferro Dona Teresa Cristina (1884) ou o viaduto de Paranaguá a Curitiba, do mesmo ano⁸. As fotos de Ferrez, favorável a Floriano, valeram-lhe, ao menos, o cargo de fotógrafo oficial da Marinha e primeiro cineasta e propagandista da Central do Brasil. Já as imagens de Boiteux, embora também se interessem pela construção em ferro de uma ponte, são, a primeira vista, tediosas séries de *nada*, canteiros de obra, uma ponte metálica a unir ilha e continente, revelando cenas da pachorra provinciana. A história cultural local, tornada refém da ilusão referencial, preferiu ver, nessas imagens, tão somente

⁶ Retomo aqui certas idéias desenvolvidas em “No canteiro de Boiteux”, ensaio incluído em CHEREM, Rosângela et al. (ed.) - *Aparições de uma coleção fotográfica. Reflexões sobre imagem, memória e cidade*, no prelo.

⁷ Cf. DOLLÉ, Jean-Paul – *Le territoire du rien. Ou la contre-révolution patrimonialiste*. Paris, Lignes & manifestes, 2005.

⁸ As fotos integrantes do Arquivo do Instituto Moreira Salles foram incorporadas à exposição *Le Brésil de Marc Ferrez* (Paris, Museu Carnavalet, 2005) e editadas no volume homônimo (São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005).

cacos ou restos que sintonizavam, por sinal, com certa irrelevante presença de Florianópolis no cenário nacional. Afinal, quando os pequenos heróis de *Através do Brasil, a paidéia* da modernização republicana que Bilac e Bonfim escrevem em 1910, desembarcam na ilha, “já não achavam encanto no que viam: só desejavam chegar, achar o aconchego da família, descansar o corpo e repousar o espírito e o coração no seio d’aquelles que os esperavam no Rio Grande do Sul. Assim não lhes deu grande pesar a impossibilidade de visitar Florianópolis, a antiga Desterro”. Ainda em 1922, Celso Bayma, professor no colégio militar e muito sensível aos argumentos técnico-militares, augurava um esplêndido futuro para a cidade, desde que ela fosse dotada de instalações portuárias⁹.

Mesmo assim, embora o porto não tenha saído do papel, é evidente o peso da tecnologia na reconfiguração liberal de espaços urbanos e no resgate desses novos equipamentos para o panteão cívico em construção. Com sua bem diversificada coleção fotográfica, José Arthur Boiteux (1865-1934) documenta a contribuição tecnológica a esse projeto disciplinador do Novecentos. É sintomático reparar, entretanto, que suas instantâneas talvez estejam mais próximas da imagem *moderna*, tensa mas também imaterial, de Bilac e Bonfim, do que da eufórica previsão de Bayma, seduzido pelo encanto “brando e suave”, característico “de uma paz não interrompida”. Boiteux, com efeito, capta em suas fotos *a cidade vazia*. E é isso que nos interessa problematizar.

A historiografia local costuma sentir-se muito horrorizada com esse vazio, sem reparar que não é este, todavia, um traço isolado do colecionador catarinense. Hubert Damish também nos alerta para a recorrência dessa atitude nos primórdios da fotografia, interpretando-a como um sinal de estetização da violência¹⁰. Damisch afirma, em suma, que, na leitura de imagens de arquivo, devemos encarar o espaço urbano como colcha de retalhos de tempos diversos e espaços descontínuos, e não podemos nos surpreender ao encontrar, nesse procedimento, uma semelhança, ou até mesmo uma contiguidade paradigmática, com o trabalho artístico da colagem (que lhe destaca a lógica histórica de seus encavalgamentos) ou com os processos pulsionais do inconsciente (que fazem com que percebamos sempre a cidade em tempo presente). Caberia, assim, distinguir duas características marcantes desse nosso modelo de leitura. Em primeiro lugar, diríamos que a memória da cidade é *psíquica*, quanto a seus processos de elaboração, mas cumpre

⁹ “Florianopolis, el puerto de la capital de Santa Catarina (...) está destinado a ser punto central donde deberían terminar todas las líneas de comunicación no sólo del interior, sino del litoral. Indicado para que sea puerto militar de primer orden, con dos barras, con dos comunicaciones libres al océano, el puerto de Florianopolis, por sus condiciones geograficas, la naturaleza de su conformación, la seguridad de su abrigo, las bellezas de su conjunto, la originalidad de su paisaje está destinado a un maravilloso futuro”. Cf. BAYMA, Celso – “El estado de Santa Catarina” in *Un homenaje al Brasil en la fecha de su primer centenario*, Buenos Aires, La Nación, 7 set. 1922, p.195

¹⁰ “Il est remarquable que les architectes se soient employés à voir dans la ville une œuvre d’art, au sens où Marx a pu parler de la manufacture comme d’ ‘une œuvre d’art économique’, mais qu’ils n’y aient réussi qu’à la nettoyer, par l’imagination, de sa population. Si utopie il y a de la ‘ville industrielle’, elle procède de cette opération qui rejoint, dans l’ordre de la représentation, celle d’un photographe comme Atget, et de ses vues d’un Paris vidé, pour les besoins de la cause, de ses habitants. Avec cette différence, qui est de taille, que là où l’absence de toute humanité confère à l’image de la ville industrielle telle que l’a conçue Tony Garnier une clarté sans pareille, les photographies parisiennes d’Atget, évitant comme elles le font les vues d’ensemble pour se concentrer, en vue rapprochée, sur les détails fugaces autant que répétitifs, le fond obscur. Ce n’est pas sans raison, dira Walter Benjamin, qu’on a comparé les vues d’Atget à celles d’un théâtre du crime: ‘Dans nos villes est-il un seul coin qui ne soit un théâtre du crime, aucun passant qui ne soit un criminel?’ ” Cf. DAMISCH, Hubert – “Fenêtre sur rue” in DETHIER, Jean e GUIHEUX, Alain (ed.) - *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*. Paris, Centre Pompidou, 1994, p.23

observar, porém, em segundo lugar, que ela é *anacrônica*, no tocante a seus efeitos de montagem ou reconstrução. Não há como acolher a dimensão rememorativa da história sem aceitar, como seu complemento necessário, a articulação no inconsciente e, portanto, sua alçada anacrônica.

“Todas as vezes que penso em Londres revejo suas pontes”—anota Clarice Lispector. “As pontes de Londres são muito emocionantes. Uma são sólidas e ameaçadoras. Outras são puro esqueleto”. E conclui: “Tudo isso se chama saudade: procuro recuperar Londres na memória, nessas notas. E assim fica apenas anotado, com a maior rapidez, antes que o sentimento passe”¹¹. Paul Valéry também associou a ponte de Londres com a ambivalência afetiva¹². Da mesma forma, Mário de Andrade concebeu a “Meditação sobre o Tietê” como o olhar de um transeúnte sobre a ponte, que interroga o fluxo das águas imemoriais do rio, em um momento de completa incerteza vital (“É noite. E tudo é noite”). Entretanto, em todos esses casos, embora em diversas proporções, está pressuposta a comunicação com o Uno e absoluto. O olhar realiza-se do alto, de cima da ponte, e a tela projetiva é a própria história com suas incoerências e lacunas. Nas fotos de Boiteux, contudo, a ponte ainda não existe e a dúvida quanto à sua possibilidade instala-se antes mesmo de sua conclusão. Essa característica está vinculada à problemática da imagem.

Com efeito, a imagem transmite a realidade literal da própria cena, mesmo que, simultaneamente, ela registre também o hiato entre a subjetividade denotativa e uma conotação residual. Toda imagem obedece a uma captação espectral de vários tipos de mensagens, não só a lingüística, mas também a icônica, isto tanto em sua vertente simbólico-cultural (conotativa), quanto na literal (denotativa). Roland Barthes, com quem Damish discutiu tantas questões teóricas, dentre elas a do labirinto, mostrou-nos a existência de um *terceiro sentido*, situado para além da comunicação direta e da significação simbólica, a que ele chamava o *óbvio*. Pelo contrário, o *obtusos* da imagem assalta o nosso olhar com o valor da *significância*, aquilo que resiste à análise e apresenta, de modo suplementar, o que poderíamos chamar de *terceiro sentido*. Esse sentido é claro demais mas é também violento demais. Ele suspende a leitura e a metalinguagem, vinculado que está, ora a questões espaciais, ora temporais. Não se trata, portanto, de lidar com a imagem traumática, mas com a ironia traumática, que estabelece uma distância com relação ao caráter utópico da denotação, desentranhando uma temporalidade própria à imagem fotográfica, que já não é o *estar-aí*, mas a consciência de *ter-estado-aí*¹³. A imagem, em suma, enquanto mensagem sem código, revela-nos a irrealidade imediata e espacial do presente.

O arquivo como canteiro

¹¹ LISPECTOR, Clarice – “As pontes de Londres” in *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.611-613.

¹² “Je passais, il y a quelque temps, sur le Pont de Londres, et m’arrêtai pour regarder ce que j’aime: le spectacle d’une eau riche et lourde et complexe, parée de nappes de nacre, troublée de nuages de fange, confusément chargée d’une quantité de navires dont les blanches vapeurs, les bras mouvants, les actes bizarres qui balancent dans l’espace balles et caisses, animent les formes et font vivre la vue Cf. VALÉRY, Paul – “London Bridge” in *Oeuvres*. Ed. Jean Hytier. Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p.512.

¹³ Nesse sentido orienta-se a posição de Badiou ao ler as imagens de cinema. Ler um filme é sempre ler o que já foi visto de tal modo que a *visitação* está sempre implicada na leitura de um filme.

É provável que a passagem de Marcel Duchamp pela função de bibliotecário da Sainte-Geneviève tenha operado um deslocamento de seu interesse teórico, indo da pintura à figura de arquivo, que ele passa a chamar de *vidro* (*verre*, homônimo de *vert*, a cor verde, a cor de sua *Boite verte*, mas também um encaminhamento—*vers*: em direção a, nunca um ponto de chegada). Françoise Le Penven, apoiada numa idéia de Gianfranco Baruchello e Henri Martin, argumenta que

la gamme typologique des documents que le bibliothécaire a pour mission de conserver, de classer, de communiquer est très caractéristique: des imprimés, des manuscrits, des cartes... Une lecture linéaire de ces documents ne saurait convenir. Les manuscrits préparatoires s’offrent comme des documents de transition, de franchissement. L’avant-tableau duchampien offre à plusieurs égards les dispositions et énergies progressives de ces avant-textes. “Archives, listes et dictionnaires reviennent à la même chose et il (Duchamp) peut être appelé aussi archiviste. C’est une parfaite possibilité de définition de ce qu’il faisait”. Gianfranco Baruchello met un nom sur la vocation de Duchamp. Il serait un archiviste, un homme du projet, des conjectures, un faiseur d’une ribambelle de documents. Le genre archives de livre, où l’inachèvement s’oppose à l’inaccompli, est le sien. La réception de ce type de document est toute spéciale, le chercheur duchampien ne se confronte pas à un texte de communication mais à une sorte de protocole de travail. Il doit laisser ondoyer devant ses yeux et dans sa mémoire les mots, les différentes qualités de traces graphiques afin d’en extraire toute l’essence. Le papier joue le rôle d’un véritable révélateur, contrairement à tout texte frappé de finitude¹⁴.

Por isso mesmo, Duchamp continua a escrever *Notas*, mesmo depois de ter abandonado a pintura. Le tableau serait-il arrivé trop vite?—pergunta-se Françoise Le Penven, para logo responder—Si cela est le cas, la réouverture d’un chantier va de soi”. As *Notas* como canteiro de obras, eis uma hipótese que reencontramos também em Jean-Luc Nancy. Com efeito, Nancy—quem já estudou os fenômenos da cidade evasiva como a memória que escorre do relógio de Dalí, em seu *La persistance de la mémoire* (1931, conservado no MoMA)¹⁵—analisa as concomitâncias entre cidade e imagem para nos propor o *canteiro* (*chantier*) como o local da autêntica gênese das possibilidades e potências urbanas, o canteiro como arquivo da memória cidadina.

Si existe una mutua conveniencia entre la ciudad y la fotografía, su intensidad la llevan las obras a una potencia superior. Las obras, en efecto, multiplican el ser ciudad de la ciudad y de alguna manera la exaltan al mismo tiempo que cambian de sitio su ordenación: como el perfume de una planta, ellas se desprenden por el arrugamiento, por el aplastamiento de las fibras entre dedos apretados.

¹⁴ LE PENVEN, Françoise – *L’art d’écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*. Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2003, p.60-1. O livro de Baruchello (escrito em colaboração com Henri Martin) é *Why Duchamp, an essay on aesthetic impact*. New York, Mac Pherson and Co, 1985. Trata-se da mesma hipótese que Italo Moriconi e alguns de seus colaboradores, dentre eles, Frederico Oliveira Coelho, desenvolvem em relação à obra de Hélio Oiticica, protocolo de trabalho em que também “l’inachèvement s’oppose à l’inaccompli”, uma vez que os escritos do Hélio discriminam-se dos textos de comunicação “frappé(s) de finitude”.

¹⁵ NANCY, Jean-Luc - *Los Angeles ou la ville au loin*. La ville entière. Mille et une nuits. 1999.

La ciudad ha comenzado por las obras y no puede vivir sino gracias a ellas, incluso en ellas. La ciudad se construye deconstruyéndose. Al desconstruirse se desensambla para ensamblarse de otro modo, para ensamblar una incesante alteridad siempre transformable, siempre continuada, siempre renovada. Las obras sacan a la luz el equilibrio incesantemente metastable de la urbanicidad. Carecen también muy a menudo de urbanicidad, son desagradables, agobiantes de ruidos y de polvo, cortando las inmediaciones, poniendo trabas al tránsito y al acceso, llenando de baches los trayectos, defraudando los hábitos, separando los barrios, sin hacer barrio¹⁶.

Nancy considera que este regime da fotografia destaca um aspecto da imagem que se une, por sua vez, à própria captação mecânica da imagem, mas que dela se distingue, entretanto, à maneira do objetivo que se separa do subjetivo. Nancy entende que a técnica é a desherança de origem e fim, interrupção interna da existência, que se traduz em intervalo que separa a produção do produto. Essa separação de todo *autos*, de todo Si-mesmo, mostra que a ordem natural, a *physis*, foi rasgada desde o início e encontra-se rompida, alterada ou tocada por uma *tekné* ou pela intomissão de um Outro, que não cessam de desbordá-la e desdobrá-la, enquanto ilimitado processo de *impressão*.

En primer lugar las obras hacen impresión: sacan la ciudad de su habitualidad, pero también instalan una presión, y en ocasiones hasta la opresión. Se apoyan contra la mirada, la invaden hasta obturarla. Amontonan contra el ojo materias y fuerzas. Su tráfico telúrico desencadena el disparador y lo satura al instante: es casi como si bloqueara con la máxima apertura, relleno con un chorro de hormigón fresco, el desorbitamiento de la cámara oscura¹⁷.

Dada esta condição *informe* da cidade, Nancy retoma a metáfora cartesiana do pedaço de cera, a mesma aliás adelantada por Damisch, e nos diz que a cidade se transforma em *substância extensa*. Relembremos a esse propósito que Descartes aproxima uma vela ao pedaço de cera só para ver como ela perde seu calor e seu perfume, sua forma e seus sons costumeiros, até chegar a se tornar *res extensa, partes extra partes*:, ou nas palavras de Nancy, uma exterioridade para si incessantemente fora de si, que não se concentra em lugar nenhum, substância cuja consistência é toda ela recuo e devolução, ponto por ponto, substância com um constante deslocamento, sistema de posições e de movimentos, geometria analítica, enfim. Por isso mesmo Nancy considera que

las obras derriten la ciudad del mismo modo que derriten los bitúmenes necesarios para recubrir de asfalto los subsuelos volteados, inervados y empedrados: pastas pesadas y brillantes que la plataforma alisadora reparte uniformemente, igualando en los bordes de la superficie lisa superpuestas de metal que son los raíles (llamados *lisses* en francés antiguo). Al comienzo de la fotografía lo empleado por Nicéphore Niepce fue un bitumen fotosensible (betún de Judea disuelto en aceite de Dnippel). Un bitumen es reflejo del otro: placas sensibles frente a placas

¹⁶ Cf. NANCY, Jean-Luc – “Tráfico / cliqueo” in *Desobra* [Pensamiento: Arte: Política], a.1, nº 1, Madrid, 2002, p.8-9.

¹⁷ Cf. NANCY, Jean-Luc – “Tráfico / cliqueo”, *op. cit.*, p. 10-1.

transmisoras, unas contra otras, muy cerca, el hormigón sobre la película, el raíl introduciendo su viga en el ojo, la foto hormigonada, asfaltada, enrasada, saturada – la foto cuajada del mismo modo que cuaja el mortero. El ojo contra el visor y la mira apuntada hacia la masa, pringada desde el suelo al cielo¹⁸.

Se aceitamos a leitura de Nancy, novos sentidos podem vir à tona. Não focalizamos mais o vazio mas a plethora de sentidos e passamos a ver, nessas imagens de arquivo, uma saturação plástica mediada pela técnica. Nesse ponto, diríamos que as fotos de Boiteux invertem o ponto de vista de Victor Meirelles. Algumas de suas panorâmicas, em vez de delimitarem o contorno da cidade com as montanhas do continente, à maneira do pintor romântico¹⁹, preferem abordar a ilha a partir da Terra Firme que, contudo, indefine seus próprios contornos na tomada inédita, dela nos oferecendo um autêntico desmanche. É como se a imagem captasse, em sua desobra (*des-oeuvrement*), o duplo regime da imagem. Boiteux-historiador julga poder ativar o regime focalizador das vistas, mas a visão que a máquina dele nos facilita, em seu canteiro de obras, postula, entretanto, no Boiteux-arquivista, um regime centrífugo de evocações, um regime que, como diz Didi-Huberman, tende muito mais à mobilidade e à crítica de toda substancialidade da imagem, através de uma *gaia ciência* da imagem, indefinidamente lábil, nova, afirmativa em sua provocação²⁰.

Mas esta perspectiva nos permite, ainda, uma nova produção de sentido. Há, com efeito, na coleção Boiteux, uma imagem aérea que nos interessa particularmente. Ela mostra a estrutura de ferro da ponte, antes dela receber o betume. É focalizada do extremo da torre, na ilha, e se volta para o continente. Em especial, uma dessas fotos reenvia-nos a uma outra, muito posterior, de Cristiano Mascaro, intitulada “São Paulo”²¹. É uma fotografia em preto e branco (95 x 95 cm) que focaliza, de leste a oeste a Avenida São João. O sol ilumina a extensão do traçado até transformá-lo numa faixa de prata. Mas o que avulta, como dimensão anacrônica e palimpsestosa da cidade, é a via expressa superposta à avenida convencional, o Minhocão, que nada mais é do que o efeito residual das conferências de Le Corbusier, no auge do modernismo, que recomendara, em São Paulo, como antes disso, em Buenos Aires ou Montevidéu e, mais tarde, no Rio de Janeiro, avenidas expressas e céleres para rasgarem a cidade. O elevado argênteo de Mascaro funciona finalmente como a ponte preta e contundente da coleção Boiteux. Mas aqui já não se trata de uma tensão entre duas dimensões, antes e depois, continente e ilha. A própria condição *aérea* da imagem nos defronta com uma lógica aguerrida e desbravadora que, para retomarmos a expressão de Sloterdijk, em *Espumas*, chamaríamos de *tremor do céu*.

Sabemos que Félix Nadar captou, por volta de 1858, a cidade de Paris, num sobrevôo pela Praça da Étoile (ex-*toile*: a fotografia eleva o ponto de vista para dizer adeus à tela, à pintura e à paisagem). D’Annunzio, por sua vez, sobrevoa também a cidade de

¹⁸ Cf. NANCY, Jean-Luc – “Tráfico / cliqueo”, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ Penso, por exemplo, em *Vista do Desterro* (1847), óleo não-assinado pelo pintor (71,7x119,2cm), conservado no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis.

²⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *La ressemblance informe*. Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris, Macula, 1995, passim.

²¹ Cf. MESQUITA, Ivo (ed.) - *F[r]icciones*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000. No catálogo de *F[r]icciones*, a foto de Mascaro se lê, intertextualmente, em contigüidade com as imagens de Jonathan Hernández, “Conozca México”, onde os fluxos de circulação não obedecem aos sentidos marcados no betume, de tal sorte que um se choca com o outro, como anárquica apatia dos sinais de trânsito: → ← = ↔ Em suma, Babel.

Viena, em plena guerra de 1918, para captar o mosaico de uma cidade telescopada e controlada. Georges Lawrence, enfim, fará outro tanto com a São Francisco devorada pelo incêndio de 1906. Foto e catástrofe. Imagem e quebra da ordem natural. Por isso, Albert Garcia Espuche, sem esquecer das vistas aéreas de Barcelona durante a Exposição universal de 1929, define a foto aérea como um *objet trouvé* infinito²². Ora, quando Mário de Andrade, cronista da *Ilustração Brasileira*, descreve a provinciana São Paulo de março de 1921, preparando-se para os faustos do Centenário e querendo ombrear-se com o Rio, mesmo temendo nada ter para mostrar, percebe nitidamente o mesmo fenômeno e pondera, na linha de Warburg, que

há certos edifícios, certos passeios, às vezes certas portas, árvores, bancos, há lugares enfim que são, direi, perseguidos por uma felicidade muito especial. Rápido se tornam célebres, alcançam uma respeitabilidade epidérmica de verdadeiras instituições sociais, perdendo a simplicidade, a modéstia de seu primitivo destino²³.

Pouco antes dessa crônica, em seu romance *Amor crioulo*, ambientado em Buenos Aires, cidade onde residiu, o romancista português Abel Botelho relembra a Praça de Maio, esburacada pelas obras do metrô, como um imenso *canteiro de obras*, um espaço “quase totalmente tomado por uma caótica profusão de materiais em osso, [que] via-se coberto por um pejamento heteróclito e informe de linhas abstrusas, bárbaras, de coisas duras, cortantes, agressivas, sujas, –montes de saibro, calça, areia, pilhas de beton, caixas de latão, barricadas, vagonetes, vigas de ferro, cabrestantes, escadotes, carretas, arames em puas hostis, barracas de taipa, casotas de zinco, pastas de lama. E desta hirsuta barricada, ao centro, sobre esta aluvião industrial monstruosa, de destroços de ruína e de tesas projeções suspensas, uma ingênua figurita, espécie de Palas, no vértice duma pirâmide de *confiture*, débil e só no espaço, assomava com tristeza”²⁴. Mas se deste fragmento voltamos imediatamente às crônicas modernistas do Centenário para a *Ilustração Brasileira*, poderemos fechar o enigma desse percurso arquivístico pela modernidade periférica e reparar que aquilo que conta, nas origens, é a necessidade de crença, a exigência de fé no futuro e na nação. Mário de Andrade admite querer que São Paulo se enfeite de jóias, não importa se puras ou mesmo falsas, “para que o argentino ou qualquer outro, vindo de cidades clássicas, dela se não ria”²⁵. A ilusão de futuridade (a ilusão de que aquilo que nos olha e questiona vai muito bem se resolver mais adiante) obtura o vazio (a angústia) de constatar a imaterialidade do Si-mesmo, feito tão somente de puros semblantes. *Contrario sensu*, é a partir da noção do arquivo como *canteiro de obras* que Françoise Le Penven desentranha uma estética das notas manuscritas de Marcel Duchamp, que não são a busca de um *telos* mas um percurso *per se*, uma obra concebida como desobra²⁶.

O arquivo e os epitáfios

²² ESPUCHE, Albert Garcia – “La ville comme objet trouvé” in DETHIER, Jean e GUIHEUX, Alain (ed.) - *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, op.cit., p.109-111

²³ Cf. ANDRADE, Mário – *De São Paulo* (1920-1921). Ed. Telê Ancona López. São Paulo, Editora SENAC-São Paulo, 2004, p.101.

²⁴ Cf. BOTELHO, Abel – *Amor crioulo (Vida argentina)*. Porto, Chardron, 1919, p.141.

²⁵ Cf. ANDRADE, Mário de – *op. cit.*, p.74.

²⁶ LE PENVEN, Françoise – *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*. À propos de ses Notes manuscrites et de ses Boîtes. Nîmes. Ed. Jacqueline Chambon, 2003.

Chegados neste ponto da análise, se associarmos as duas ilusões do arquivista, a ilusão tautológica e a ilusão na crença, podemos ver como ambas perversões são o alvo de boa parte do que chamamos *literatura moderna*, essa literatura voltada à desconstrução da evidência. Em seu livro recente, *Epitafios*, o escritor experimental Luis Guzmán traça uma instigante genealogia dessas des-ilusões, associadas à escrita lapidária. Relembra, por exemplo, que o crítico romeno Jurgis Baltrusaitis foi o primeiro a falar, em *Aberrations*²⁷, da escala natural dos seres, que recuariam, por sucessivas metamorfoses, até a pedra.

La piedra ilustrada sería otra cosa que la primera prefiguración del mundo animado. El interés por las piedras en la historia ha dado lugar a más de un método de catálogo conocido con el nombre de “lapidario”. En tiempos modernos, este interés persiste en autores tan disímiles como André Breton o Paul Claudel, llegando hasta un extremo delirante en Roger Caillois. Por lo tanto, esta curiosidad legítima incluye un criterio fantástico, insólito o bizarro –sólo para nombrar los tres criterios que, en su repertorio del año 1126, Tou Fou II recomienda a los coleccionistas de piedras raras, sin descuidar por ello el interés por esa conjunción bárbara que remite a un origen de la escritura donde se confunden el mito y la poética.

Gusman relembra também um relato de Maupassant, onde reencontramos essa cerimônia bárbara em que um homem, reduzido ao irredutível, quer, mesmo assim,

inscribir con un hueso un rasgo de escritura en la piedra, algo que haga diferencia con la piedra y que, por ese mismo acto, lo vuelva humano, le otorgue una identidad –es decir, una diferencia. Ceremonia bárbara muy habitual en la experiencia carcelaria, en la que el condenado a muerte deja grabada sobre una pared su última voluntad o su nombre. De esta manera, la inscripción se nos vuelve el acto primordial de la especie humana. Por eso podemos afirmar que la cuestión de la identidad se ve afectada por la existencia o no del epitafio.

A partir desse princípio, essa *arkhé* hermenêutica radical, Guzmán analisa três experiências literárias de inícios do século XX, as de Kafka, Segalen e Edgard Lee Masters, três experiências próximas, porém, diferenciadas entre si dos igualmente contemporâneos *Caligramas*, de Apollinaire, esse retorno dos antigos *Carmina Figurata*. Assim sendo, abre-se, a seu ver, uma hipótese inusitada para compreender os retornos da história. É a tese deleuziana de que a escritura de Samuel Beckett—em quem, por sinal, retorna Maupassant—surge como linha de fuga dessa experiência acefálica de inícios do modernismo.

Beckett llega hasta la dimensión descarnada del hueso como estilete en la piedra, despojándola de la imaginación fantástica que localiza esta relación en el orden de lo sobrenatural. Es que en el *detritus* nos encontramos con el polvo de la *cosa*. Se trata de ubicar teóricamente un momento histórico en el que se produce, si no cierto isomorfismo o “paradigma indiciario”, sí al menos una contigüidad temporal de

²⁷ BALTRUSAITIS, Jurgis – *Aberrations*. An Essay on The Legend of Forms. Cambridge, MIT Press, 1989.

experiencias literarias que ponen en contacto la relación entre escritura e inscripción fúnebre y su traducción o literalización en la piedra o en el cuerpo²⁸.

Não é casual que o crítico francês Marc Decimo, em seu *Le Duchamp facile* (2005), associe as pesquisas duchampianas em torno à quarta dimensão com as buscas de Segalen em torno ao exotismo. Ora, Gusmán também repara que Víctor Segalen, na esteira aliás de Paul Claudel, compila, na China, um conjunto de inscrições funerárias chamadas *Stèles*, i.e, inscrições na pedra, e dessa experiência de Segalen, Gusman passa à de Kafka em *A colônia penitenciária*, onde a inscrição no corpo do condenado revela, enfim, um surpreendente desenlace: “el epitafio en este relato excede el valor pedagógico, pero lo profético podría situarse en el registro del antiepitafio, una réplica postmortem mediante una profecía que actuará en el futuro”.

O terceiro exemplo analisado por Gusmán é a (borgeana) *Antologia de Spoon River*, onde Edgar Lee Masters cria, antecipando-se à maneira de Faulkner, uma região imaginária, Spoon River, “un cementerio donde los difuntos dialogan unos con otros a través de los epitafios escritos en sus tumbas, fundando un régimen de relatos de crímenes, incestos y sexo que circulan y se retroalimentan entre sí”²⁹.

Tão ou mais interessante do que o caso de Masters, para nossa reflexão sobre as inscrições da História no arquivo da memória, é o caso que Faulkner apresenta-nos, em Yoknapatawpha: uma personagem, Rosa Coldfield, dedica-se à arte anacrônica do epitáfio, arte que, por sua vez, gera uma gramática lapidária de ler a História e os arquivos da

²⁸ Cf. GUSMÁN, Luis – *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires, Norma, 2005, p.15-6

²⁹ p.65. E mais adiante Gusmán acrescenta que a chave poética de Edgar Lee Masters consistia em criar um lugar fundacional, uma *arkhé*, chamada *Spoon River*. “El poeta aclara que su sistema de nominación combinatorio no responde a ninguna intención concreta y que sólo en contadas ocasiones utilizó nombres reales. En este sentido, Spoon River anticipa Yoknapatawpha de William Faulkner, ese villorrio de incesto, locura y asesinatos. En los dos escritores se reconoce el aspecto fundacional y la marca de la Biblia y de Shakespeare. Como toda pretensión fundante, la nominación necesita de un lugar. Masters elige el cementerio de *Spoon River* –como si el epitafio le otorgase un género a la muerte y la inscripción lapidaria, bajo la forma del cenotafio, le otorgara un sentido al cuerpo que falta en la tumba. Lo cierto es que el refrán ‘Si los muertos hablaran...’ se realiza plenamente: no hacen otra cosa que parlotear, como esas viejas de Manuel Puig que en *Cae la noche tropical* chusmean para pasar el tiempo. El lugar común que conocemos como ‘silencio sepulcral’ es quebrado por las voces difuntas que desde sus tumbas practican los géneros más diversos: la autobiografía, el retrato, el arte de la injuria, el alegato, la confesión, el testimonio y las acusaciones póstumas. Sin duda, la *Antología* de Masters surgía de esas voces que venían desde el fondo de la tierra: un territorio de locos, asesinos incestuosos y predicadores. Cada oficio tiene su lugar en el cementerio, del juez al asesino, de la maestra a la prostituta. Hasta los desafectados de oficio se han transformado en personajes, como el borracho o el loco. Hay funciones como la del juez de policía o la del desconocido que no necesitan de un nombre, pero hasta sus tumbas remiten al nombre de alguien del pueblo, lo que las vuelve inmediatamente familiares”. A rigor, nos diz Gusmán, é válido considerar que se trata de uma parte do Céu na Terra, mas é igualmente válida a inversão: uma parte da Terra no Céu. “El procedimiento es simple, y tiene un antecedente en la tradición de la epigramática griega, señalado por el propio Masters. En esa tradición que va de lo nominativo a lo vocativo, el epitafio es el lugar donde el muerto tiene la última palabra y la dirige al caminante, pidiendo que se detenga ante la tumba –el paradigma puesto en boca del monumento sepulcral o bien en una tercera persona que puede ser el poeta. La diferencia es que en *Spoon River* los muertos no dialogan directamente, sino en forma indirecta, sosteniendo quizá las mismas rencillas que mantenían en la Tierra –de manera tal que podría decirse que el sistema dialógico funciona alusivamente. Esta manera de dirigirse al otro, al viviente, resalta un carácter más vocativo que nominativo, y se realiza acabadamente en la fórmula de la *consolatio* –una de las variantes del epitafio en la que se les pide a los deudos de que cesen el duelo, ya que la muerte es algo común a todos los humanos”. Cf. GUSMAN, Luis – *Epitafios, op. cit.*, p.81-83.

cidade³⁰. Ora, é bom frisar então que, logo no início da guerra, em 1914, dois anos apenas depois de *Stèles*, obras como os *Caligramas* de Apollinaire, a *Spoonhada* de Edgar Lee Masters e *A colônia penitenciária* de Franz Kafka alegorizam a maneira em que um dispositivo gótico inscreve no corpo dos viventes as marcas da História, desmaterializando a passividade do arquivo e volatilizando, sob todos os aspectos, a estabilidade dos sentidos³¹. Esse aparelho singular, sorte de espantalho frequentemente associado aos anjos da História de Klee—que, como sabemos, detonam a reflexão benjaminiana sobre os documentos que são, alternativamente, de cultura e de barbárie—para além da comum obsessão com a escritura como inscrição, idéia presente tanto em Segalen quanto em Kafka, apresentam-nos, ainda, uma outra avaliação que não passa despercebida aos olhos de Gusmán. É a semelhança que existe entre a estela, em sua definição etimológica mais antiga, e a descrição da máquina de *A colônia penitenciária*. Ambos os artefatos são descritos como *máquinas góticas* relacionadas com a inscrição e a tortura, ao mesmo tempo que alguém —um passeante, um estrangeiro, um viajante— dedica-se a observar, de maneira entre impassível e distanciada, o funcionamento desse mecanismo diabólico³². Ora, esse sujeito nômade não é nada mais nada menos do que o consulente desse arquivo imaterial da cultura a que chamamos *escritura*. Esse sujeito, em suma, somos nós.

É porque deus morreu e se aboliu seu culto que a arte pode se realizar, autônomoamente, como auto-conhecimento e como testemunho da transcendência do homem abandonado por deus mas que, mesmo assim, não renuncia à parcela de eternidade inerente

³⁰ “Quizá no haya en la literatura moderna otra novela como *¡Absalón, Absalón!* en la que el epitafio funcione haciendo progresar el relato. Escrito en 1936, seguramente Faulkner no pudo haber sido ajeno a la lectura y al auge del libro de Edgard Lee Masters. De hecho, Masters se anticipa a Faulkner en la fundación de un espacio al que llama Spoon River, un territorio de muertos. Faulkner funda Yoknapatawpha, un territorio de vivos pero también de fantasmas. En un sur poblado de antepasados quejumbrosos, ofendidos, desconcertados, la señorita Rosa Coldfield, una dama sureña, se dedica a escribir epitafios. La conversación transcurre en ese sur en que dos de los Compson, padre e hijo, hablan en un largo silencio acerca de no-gente, en un no-lenguaje semejante al de los fantasmas. En un ámbito de eterna posguerra —un tiempo infinito dictado por la venganza no consumada —, Rosa Coldfield y Quentin Compson establecen un diálogo espectral. (...) De alguna manera, nos reencontramos con esa forma preformativa, esa condensación violenta entre la vida y la muerte, la cuna y la tumba, en un tiempo que va de la nominación al epitafio. Desde el comienzo, *¡Absalón, Absalón!* es una novela irremediamente bíblica, ya que el hecho de engendrar desencadena una genealogía que se volverá proféticamente bastarda. Rosa Coldfield, poetisa laureada, escritora de la ciudad y del Estado, que envía poemas, odas, panegíricos y epitafios a la severa y reducida suscripción del periódico local, es quien cuenta la historia de *¡Absalón, Absalón!* junto con Quentin Compson”. Gusmán observa, pertinentemente, que o capítulo VI de *Absalão, Absalão!* funciona, a principio, como um epitafio do próprio Quentin Compson, já que começa com uma carta do pai avisando o filho de que na véspera, no dia 9 de janeiro de 1910, fora enterrada, no vilarejo, Rosa Coldfield. “Quentin está en la universidad de Harvard acompañado de su amigo Shereve, y seguramente la carta había sido enviada a fines de diciembre de 1909. La señorita Rosa Coldfield muere dos veces. O mejor dicho, la muerte de la señorita Rosa Coldfield es contada dos veces. Primero en el capítulo VI, cuando la carta hace mención a ella, y luego, al final de la novela, cuando se le da sepultura. Se trata de esa temporalidad retroactiva habitual en Faulkner, quien mezcla edades y confunde fechas porque no creía que la verosimilitud de una historia dependiese del referente”, *ibidem*, p.87-88.

³¹ “Lo indecible se vuelve decible en el cuerpo; el imperativo desplaza al performativo. Pensando en el mensajero kafkiano, la parábola del relato sería: nadie conoce ni puede descifrar el mensaje que uno lleva grabado en la propia nuca. Aunque la finalidad de semejante procedimiento sea que, al leer su propia condena en el cuerpo, el condenado capitalice la lección, algo sucede con el mecanismo de la máquina que impide que esto suceda”. *Ibidem*, p.193-194.

³² É impossível esconder o fato de que essa leitura de Gusmán inclui um inusitado tipo de lápide jornalística: os tijolos que as famílias publicam, há anos, em um jornal específico, *Página 12*, materializando aqueles cuja própria morte se desmaterializou, os *desaparecidos*.

ao moderno. Porém, assim raciocinando, costuma postular-se que a arte simboliza a religião da qual teria partido, quando, na verdade, as religiões é que são os autênticos achados da arte porque nela descobrem a crença na sobrevivência (Warburg) do indivíduo, através do artifício da arte.

Esse valor encontra-se na primeira mão pintada em Altamira, da qual se descobre um valor de uso sem o qual não é possível pensar a arte entregue a uma finalidade sem fim chamada *vanguarda*. É a lição de Bataille a Blanchot que nos persuadem que, quando dizemos *vanguarda*, não estamos designando nada além do que a recusa ou a impossibilidade de a arte funcionar tal como ela é: uma salva-guarda perante a morte.

Jean Clair associa a autonomização da arte com a construção de cenotáfios como os que Délépine e Boullée imaginaram para honrar a memória de Newton. O cenotáfio é um invólucro vazio que não abriga nada daquele a quem pretende homenagear³³. Se seu aspecto utópico aproxima-se da idéia do museu imaginário, seu aspecto pós-utópico destaca uma íntima vinculação com a lógica da *acedia*. Na exposição *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, atualmente em cartaz nas Galleries Nationales du Grand Palais, o próprio Jean Clair associa a experiência do corpo sem sepultura, que dá origem à acédia, com a função desempenhada pelo cenotáfio na melancolia. Em ambos os casos, diríamos que falta corpo ou falta sepultura para a morte. Além do mais, deveríamos lembrar também a problemática relação dos arquivos com os sistemas de reprodução pedagógica. David, pintor revolucionário, não encontra lugar no sistema francês de ensino, que aos poucos se dissocia da tradição. Vai, portanto, ensinar pintura em Bruxelas e configura aquilo que Baudelaire chama de *decrepitude da arte*.

Ora, se como todos estamos dispostos a acreditar, nos arquivos e acervos, há metamorfose e há transformação, ela provém do próprio material que se acumula. No caso da pintura, ela deriva dos pigmentos (isto é, da terra) que, transfigurada, se aplica à tela, às madeiras ou aos papéis, para figurar o objeto perdido. No caso da literatura, ela provém da linguagem, com a qual se armam as ficções axiológicas. A modernidade dos arquivos não estaria pois na memória (na matéria) acumulada mas residiria, entretanto, nesse *esquecimento* do sentido simbólico dos materiais, trate-se dos pigmentos ou da linguagem, através dos quais conseguimos, finalmente, ter acesso à decadência. Em nosso debate de dezembro, Reinaldo Marques denominou essa tarefa o trabalho do *arquivista anarquista*. Proponho a síntese *an-arquivista*.

Nesse sentido, poderíamos concluir retomando o paradoxo apontado por Jean Clair. O arquivo ou o acervo, longe de serem repositórios de humanismo, representam o que, na cultura ocidental, há de inumano:

Une civilisation cesse d'être humaine où les musées sont parfaitement entretenus, sans relâche agrandis, améliorés et renouvelés, et où les œuvres sont inlassablement restaurées, refourbies, mais où le culte rendu aux morts n'est plus rendu que de façon furtive, honteuse et dissimulée. L'art n'est pas un alibi pour nier la mort, un divertissement puéril qui nous permettrait de nous en épargner la pensée et la vue. Il est au contraire le plus haut exercice de notre finitude et ce qui nous assure de

³³ Cf. HOLLIER, Denis – “Poetry from A to Z” in *Absent without Leave*. French Literature under the Threat of War. Trad. C. Porter. Cambridge, Harvard University Press, 1997, p.113-124.

garder parmi nous le simulacre consolateur des dieux, alors même qu'ils ont disparu³⁴.

O arquivista ou o curador, funcionários do clero secular com que o Estado celebra o culto de sua própria imagem, de tudo entendem porque nada discriminam. Tudo vai parar no arquivo. Tudo aquilo que pertencia ao escritor arquivado interessa. *Nihil defunctum a me alieno puto*. Nada se afasta. Por isso, por tudo acolherem, esses funcionários ressalvam a lei patrimonial pública e é a partir dos seus paradoxos (e não de suas coerências, meramente imaginárias) que a economia do arquivo deve ser analisada.

³⁴ Cf. CLAIR, Jean – *Paradoxe sur le conservateur*, *op. cit.*, p. 40.