

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**

RESSONÂNCIAS
Poesia em performance nos *livros-livres* de Arturo Carrera

**CURITIBA / PARANÁ
2010**

RICARDO MIGUEL CORONA

RESSONÂNCIAS

Poesia em performance nos *livros-livres* de Arturo Carrera

Dissertação apresentada como
requisito parcial à obtenção do grau de
Mestre em Estudos Literários, Curso de
Pós-graduação em Letras, Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Venturelli

**CURITIBA / PARANÁ
2010**

À Eliana e Cauê, pela cumplicidade.
Às gatinhas Miau Caráter e Cicciolina
(é bem melhor acordar cedo com o ronronar delas).

Agradecimentos

O meu reconhecimento e gratidão aos que colaboraram com este trabalho: Joca Wolff, Nancy Fernández e Raul Antelo, pela generosidade em conceder livros autorais e ensaios (alguns estavam ainda inéditos) sobre a poesia de Arturo Carrera; à Isabel Jasinski e Maurício Mendonça Cardozo, pelas conversas sobre literatura e filosofia, esclarecimentos pontuais sobre alguns conceitos, indicações de livros e conteúdos repassados em aulas instigantes, os quais foram decisivos nos primeiros momentos desta pesquisa. Em especial ao Paulo Venturelli, que se manteve cúmplice e provocador – com livros e ideias – desde nosso primeiro encontro e com sábia e generosa interlocução de mestre zen – liberdade com responsabilidade – orientou-me durante todo o percurso. A todos meus sinceros agradecimentos.

RESUMO: A partir dos livros *escrito con un nictografo*, *aA momento de simetría*, *Niños que nacieron peinados* e *Fotos imaginarias con nieve de verdad*, do poeta argentino Arturo Carrera, o presente estudo analisa exterioridades da poética do autor que estão em relação com a arte da performance. A expansão presente nesta poética, suas linhas de fuga que convocam outros sentidos, suas relações incessantes com o inapreensível, desdobram-na para *fora* do *lugar* literário, com *livros-livres* do que este lugar tem concedido pelas categorizações de “livro” e “poesia”. São, portanto, objetos que participam diretamente da linguagem poética com traços que a aproximam do espaço da ação performática e vice-versa, o que nos permite fundamentar um conceito de *escrita performática*. Seus livros, independente de qualquer relação, não poderiam ser pensados sem essa exterioridade, sem essa conexão com espaços não lineares, pois trazem essa singularidade de *continuum* que para sua leitura necessita menos das formas poéticas tradicionais e mais de espaços outros. A questão que se apresenta e que está posta nesta pesquisa, como ponto de partida, por sua própria circunstância, desde a escolha dos livros até suas muitas derivas: é o *lugar e a relação do corpo (autor, livro, poema) com o espaço da performance*. Através do gesto, que envolve movimentos e saberes de fora do âmbito da literatura, o poeta *excreve* sua poesia no *livro-livre* e no mundo.

Palavras-chave: *livro-livre*, performance, Arturo Carrera, poética, escrita performática.

ABSTRACT: Based on the books *escrito con un nictgrafo*, *aA momento de simetría*, *Niños que nacieron peinados* and *Fotos imaginarias con nieve de verdad*, by the Argentinian poet Arturo Carrera, this study examines the poetic appearances of the author that are related to art performance. The extension presented in this poetic, its adrift lines that evocate other senses, his endless relations with the inapprehensible, unfolds it out of the literary place, with *free books* than this place has given the categorization of "book" and "poetry". Therefore, they are objects that participate directly with traces of a poetic language that approximates the space of performatic action and vice versa, which allows us to underlie a concept of performatic writing. His books, despite of any relationship, could not be conceived without this appearances, without such connection with non-linear spaces, as they bring uniqueness of this *continuum* that, for its reading, it needs less of the traditional verse forms and more of others. The question that is presented in this research as the starting point for its own circumstances, since the choice of the books until its many varieties: is the place and the relationship of the body (author, book, poem) with the space performance. Through the gesture, which involves movement and knowledge from outside of literature, the poet outer creates his poetry in the *free book* and worldwide.

Keywords: *free book*, performance, Arturo Carrera, poetic, performative writing.

SUMÁRIO

Introdução	9
Primeiro Capítulo	
1. Poética em expansão	17
1.1. Órbita neobarroca	21
1.2. <i>Livro-livre</i>	25
Segundo Capítulo	
2. Leituras de fora	31
2.1.1. Escrever no escuro	43
2.1.2. Livro de livros	58
2.1.3. Escrever um apagamento	69
2.2. Limiar do improvável	77
Terceiro Capítulo	
3. Espaço de relação	83
Quarto Capítulo	
4. Escrita performática	96
4.1. Arquivo que não cessa	96
4.2. Dizer é fazer	102
Considerações finais	120
Bibliografia	123

Introdução

Nesta pesquisa estão colocadas *exterioridades*¹ da poética de Arturo Carrera² que a fazem relacionar-se com a arte da performance e nos oferecem traços para localizarmos nesta poesia uma *escrita performática*, com ênfase nos livros *escrito con un nictógrafo* (1972), *aA Momento de simetría* (1973), *Niños que nacieron peinados* (2007), em parceria com o artista plástico Alfredo Prior, e *Fotos imaginarias con nieve de verdad* (2008), conceituados como *livros-livres*.

O poeta argentino tem sustentado de modo singular uma poética que atualmente conta com mais de vinte livros de poesia,³ produção extensa que nos fez, pelos próprios limites desta pesquisa, escolher quatro dos seus livros, os quais permitem a leitura desta produção e suas relações com o espaço da performance.

¹ Com este termo procuramos tangenciar os conceitos de “Exterior” colocado por Maurice Blanchot (*A conversa infinita*) e “Grande realidade”, por Yves Bonnefoy (*L’Improbable*). Para Blanchot, “esta escrita exterior à linguagem que todo discurso, inclusive o da filosofia, recobre, recusa, ofusca, por uma necessidade verdadeiramente capital. Qual necessidade? Aquela à qual, no mundo, tudo se submete e que convém primeiro nomear, sem ostentação, sem hesitação, sem precaução tampouco, pois é a morte, quer dizer, a recusa da morte, a tentação do eterno, tudo o que conduz os homens a preparar um espaço de permanência onde possa ressuscitar a verdade, mesmo se ela perece. O conceito (toda linguagem, pois) é o instrumento neste empreendimento para instaurar o reino seguro”. (A grande recusa. In: *A conversa infinita – a palavra plural*. Vol. 1, p. 73) E Yves Bonnefoy com “a economia geral do ser”: “A linguagem não é o verbo. Por mais deformada, por mais transformada que possa ser nossa sintaxe, nunca será senão uma metáfora da sintaxe impossível, significando somente exílio.” (...) “O repouso da forma no poema já não é honestamente aceitável”. (O ato e o lugar da poesia. In: *L’Improbable*. p. 91 e 108).

² Arturo Carrera nasceu em Pringles, província de Buenos Aires (Argentina) em 1948. cursou na Universidade de Buenos Aires estudos de medicina e letras e psicanálise com Oscar Masotta. Traduziu textos de Agamben, Haroldo de Campos, Pasolini, Mallarmé, Bonnefoy, Michaux, entre outros. Realizou leituras e leituras críticas de seus poemas nas Universidades de Nova York e Princeton (USA), no Centro de Estudos Leopardianos de Recanati e na Universidade de Macerata (Itália); em Trois Rivières (Canadá), e em Santiago e Valparaíso (Chile), em Santa Catarina e São Paulo (Brasil), no Paraguai e no México. Como professor de Literatura e Poética, trabalhou no Abroad Program das Universidades de Illinois e Carolina do Norte e na Fundação Antorchas.

³ Sua obra compreende mais de vinte livros de poesia, ensaio e tradução. Poesia: *escrito con un nictógrafo* (1972); *aA Momento de simetría* (1973); *Oro* (1975); *La partera canta* (1982); *Ciudad del colibrí* (1982); *Arturo y yo* (1984); *Mi padre* (1985); *Animaciones suspendidas* (1986); *Ticket* (1986); *Children’s corner* (1989); *Negritos* (1993); *Nacen los otros* (1993); *La banda oscura de Alejandro* (1994); *El vespertillo de las parcas* (1997); *Palacio de los aplausos* (com Osvaldo Lamborghini, 2002); *Tratado de las sensaciones* (2002); *Carpe diem* (2003), *Potlatch* (2004), *El coco* (2004), *Noche y Día* (2005), *La inocencia* (2005), *Niños que nacieron peinados* (2007), *Fotos imaginarias con nieve de verdad* (2008) e *Las cuatro estaciones* (2008). No Brasil tem dois livros publicados: *aA momento de simetria* (2005) e *Máscara âmbar* (2008) – traduzidos por Joca Wolff e Ricardo Corona.

No primeiro capítulo, por razões que se desdobrarão em todas as outras partes desta pesquisa, trataremos de localizar e fundamentar em sua poética um traço marcante que é o da *expansão*.⁴ Por se tratar de uma poética em que encontramos de noções cosmológicas à memória “imemorial”, sua página apresenta-se como espaço de invenção fluído e expandido. Isto é notado em seus livros *escrito con un nictografo* e *aA Momento de simetría*, livros de início, considerados de uma fase primeira, mais experimental, conforme veremos adiante. Mas é perceptível ainda em seus dois livros mais recentes, *Niños que nacieron peinados* e *Fotos imaginarias con nieve de verdad*, menos experimentais, ou melhor, menos vanguardistas. Nestes livros mais recentes o sentido de invenção atribuído às vanguardas parece contaminar-se por *exterioridades* que marcam uma *experiência* que se expande continuamente, comprometendo toda ideia comum de construto de uma obra.

Neste capítulo primeiro, observaremos que nesta poética a ideia de *expansão* está envolvida principalmente com a utilização do fragmento como recurso que operacionaliza um *continuum*, mas na medida de uma repetição sem generalidade, conforme nos ensina Deleuze (2006, p. 17). A dobra do neobarroco, com noções de desmesuramento, a contribuição do exagero e do desperdício, que Severo Sarduy atribuiu em *Escrito sobre um corpo* e, noutro contexto, mas igualmente pontuada como anticlassicista, por Édouard Glissant em *Por uma poética da diversidade*: “O pensamento do rastro/resíduo é aquele que se aplica, em nossos dias, da forma mais válida, à falsa universalidade dos pensamentos de sistema” (p. 20).

No segundo capítulo, os quatro livros selecionados serão lidos criticamente, com especial atenção em seus traços de *exterioridade*, fundamentando-os com pensadores envolvidos com a reflexão desconstrutora. De início, trataremos de uma referência vital para Arturo Carrera: Stéfhane Mallarmé. Entendemos que a página mallarmeana, seu evento aberto ao inapreensível, proposta em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897) e

⁴ O sentido é o acolhido no Neobarroco: o exagero como expansão dos limites da forma. Mas acrescenta-se a esta desmesura da medida, o próprio barroco como uma insurgência contra as formas de classicismo, conforme a defende o pensador antilhano Édouard Glissant (In: *Introdução a uma poética da diversidade*, 2008, p. 62). A identificação deste conceito nesta poética nos aproximará do movimento de desconstrução que o espaço da performance ocasiona nas categorias.

Le livre (1957⁵), iniciara uma conversa sobre espacialidade no campo da literatura que propõe demandas sobre as relações da poesia com o espaço da performance. Especialmente os conceitos de Maurice Blanchot, encontrados em *O espaço literário* (1955), *O livro por vir* (1959), *A conversa infinita* (1986), que tratamos de fazer dialogar com a leitura-síntese de Walter Benjamin sobre o destino do “livro” pós-*Um lance de dados em “Guarda-livros juramentado” (Rua de mão única)*. Com esta abertura seguimos para a análise dos livros de Arturo Carrera, com ênfase nos seus traços externos, de fora para dentro, com apoio das ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, as quais contribuíram para que o conceito *livro-livre* se fizesse presente. A fundamentação de que esta poesia possui conceitos que a fazem migrar para fora do livro nos propõe as condições de percebê-los em um espaço de relação, espaço que é literário, ou seja, pertence ao campo da literatura, mas do mesmo modo se abre para o espaço das práticas performáticas. Portanto, um espaço de relação, que é o conceito de performance que trataremos no terceiro capítulo e, após, no quarto e último capítulo, a assimilação de que o autor traz em sua poética a latência de uma escrita performática. Desde já é importante esclarecer que não se trata de um entendimento fechado no sentido de dizer que esta poesia é feita para transformar-se em performance. O processo criativo deste autor faz com que seus livros excedam as margens comuns do lugar estabelecido e comprovado da literatura e para criar esta diferença, inevitavelmente, relaciona-se com outros espaços, entre os quais o espaço da performance.

Estamos certos de que estes livros, por terem sido publicados em épocas distintas, suscitam paralelos contextuais como os anos de 1970 – época em que a performance se afirmou mundialmente como linguagem e a época do surgimento do Neobarroco, com vistas na experiência argentina. Do mesmo modo, as relações que possam existir com os outros dois livros publicados na década de 2000, marcada pela tecnologia e, portanto, pela variedade de meios, os quais necessariamente agem sobre o objeto livro (o *e-book*, por exemplo). No entanto, nesta pesquisa, estes livros deram-se à

⁵ Esta é a data da publicação organizada por Jacques Scherer para a Librairie Gallimard. No entanto, Mallarmé se referiu ao poema diversas vezes, conforme assinala Maurice Blanchot, em seu ensaio *Ecce líber (O livro por vir)* e anota como provável o ano de 1865 como sendo o da primeira menção que o poeta faz à existência de *Livre*. In: *O livro por vir*. SP: Martins Fontes, 2005, p. 327.

escolha menos por uma necessidade de recorte cronológico que trouxesse à tona estas marcas de épocas, no sentido de investigar relações desta poética com os fenômenos da tecnologia e mesmo movimentos literários. Os limites desta pesquisa não permitiriam tal abrangência; apesar disso, mencionamos uma ou outra relação que se fez pertinente. A desta poética em questão com o movimento neobarroco, numa perspectiva diretamente relacionada com nosso objetivo: poesia em performance.

A distância temporal entre estes livros marcou a leitura crítica, mas de modo fluente, à evidência de uma poética em expansão, na qual melhor se propõe a noção de *work in progress* e, conseqüentemente, a de uma leitura mais aberta do que a de uma obra que necessite de balizamentos específicos. Devido a esta condição mais aberta ao conceito poética, tratamo-la em abordagem feita por camadas de significação. Uma linha possível e leal a esta poética é a que anotou acertadamente Cesar Aira em “Epílogo” do livro *Nocte y día* (2007). Neste pequeno texto, um posfácio, em que, resumidamente, segundo Cesar Aira, Arturo Carrera nos seus primeiros livros fabricara “máquinas solteiras de criar efeitos sem causas, ou vice-versa” (2005, p.161), nos quais “um dos aparatos que funcionavam na oficina de Carrera foi o nictógrafo, com o qual Lewis Carrol dizia ter registrado suas insônias de solteirão” (p. 161). Para depois, ainda com Cesar Aira, defender que Arturo Carrera, após criar máquinas solteiras, fizera “livros de papel preto impressos com tinta branca: o grau zero da escritura em clave” (p. 161), passara à página branca, “como fotografias que se revelaram” (p. 162), mas para estampar a mesma poesia “de anotações-mutações” (p. 162). E seguindo com Aira até a fase das “arqueologias da página” (p. 162), na qual também se iniciara uma centrífuga de paixões e motor das “investigações familiares” (p. 162): falas ressoadas do segredo doméstico, em várias vozes, até chegar, segundo Cesar Aira, “ao estágio dos pais-filhos” (p. 162), na qual apareceria o “formato, que seria o definitivo em sua poesia”, (p. 163) uma “salmódia expressionista ou *Sprechstimme* por escrito, de Arlequim solar estrelado” (p. 163).

Este estágio ou pausa na oralidade, presente nesta poética através de falas de quase personagens, um estágio que, segundo Cesar Aira se estabiliza em Arturo Carrera, impulsionou-nos a trazer relações entre corpo e poesia, corporeidade do poema no espaço, conforme veremos no quarto capítulo,

apoiados em leituras de recepção oral e performática, de Paul Zumthor, Jorge Glusberg e Reinaldo Laddaga, direcionando-nos muitas questões que são pertinentes a esse recorte cuja especificidade está na relação poesia e performance.

Os dois primeiros livros marcam o início da sua carreira e são os mais comprometidos com as experiências estéticas das vanguardas – entendidas principalmente nas presenças do neobarroco, movimento em que o autor se destacou como poeta e um dos seus articuladores nas Américas; com a poesia concreta, em Haroldo de Campos, sua especialização, porém, acrescenta-se a essa fratura do texto a datilografia espacial de e. e. cummings e algum traço da diagramação dadaísta, conforme ajusta Cesar Aira no “Epílogo” mencionado: “A poesia de Arturo Carrera iniciou seu caminho pela simplicidade na galeria de espelhos do neodadaísmo dos anos sessenta” (2005, p. 161). Mas, sobretudo (juntamente com outro livro, *Oro*, de 1973, que não está nesta seleção) o que foi especialmente explorado nesta pesquisa é que se trata de livros que propunham desde o primeiro momento os desdobramentos para sua poética cujo *continuum* já se afirmou que neles se iniciara (Joca Wolff). O pertencimento nesta poética está medido pela sua necessidade e capacidade de expandir-se e, neste sentido, conforme já mencionamos, importa-nos o aspecto de expansão e suas imbricações com outros espaços e, conseqüentemente, o espaço da performance e a escrita como ação performática.

A expectativa que Maurice Blanchot colocou como “espaço literário”, espaço que vacila entre a linguagem e o fora dela mesmo, um espaço que não se inicia e nem se encerra no livro e tem muito de inapreensível, permitiu-nos detectar, nesta poética, suas marcas de expansão, cujos livros se abrem à relação com outras linguagens. Assim, nosso interesse se voltou para a relação que propõe esta poética com o espaço da performance e o alcance disso nos levou a considerar, nestes livros, a imbricação de poesia com suas linhas de exterioridade, linhas muitas vezes nebulares, mas que dizem muito de fora para dentro da linguagem poética e repercutem nos livros como objetos poéticos, ou melhor, sendo *poética*.

Nesta pesquisa, autores ligados à reflexão desconstrutora nos ajudaram a pensar a literatura fora do seu espaço tradicional: Jaques Derrida (*Torre de*

Babel, Mal de arquivo, A voz e o fenômeno, A escritura e a diferença e O fim do livro e o começo da escritura, de Gramatologia), Jean-Luc Nancy (*Corpus e Resistência da poesia*), Édouard Glissant (*Poetics of Relation e Introdução a uma poética da diversidade*) e Giorgio Agamben (*Profanações e O que é o contemporâneo*). Acrescente-se a presença reflexiva de autores como Raul Antelo (*Transgressão e modernidade e Tempos de Babel*) e Joca Wolff (“O ouro do sentido” e “A fotografia como poesia e a poesia como fotografia”) – principais comentadores desta poesia no Brasil –, Severo Sarduy (*Escrito sobre um corpo, Barroco e textos esparsos*) e Nancy Fernández (*Experiência y escritura*). Suas ideias, de maneira relevante, contribuíram principalmente nos três primeiros capítulos, em que a discussão concentrou-se na relação entre linguagens, suas *exterioridades*, a partir dos livros do autor.

No quarto capítulo, as noções de uma escrita performática começam a se fazer presente e as *exterioridades* localizadas anteriormente nas leituras dos livros encontram receptividade nesta presença que podemos dizer, a partir de breve abertura contextual, uma marca na literatura latino-americana. A noção de uma *excrita*, colocada anteriormente com embasamento em Jean Luc-nancy, a partir deste momento, com ideias de comentadoras argentinas, tais como Tamara Kamenszain (“La cárcel del lenguaje”), Josefina Ludmer (“Literaturas posautónomas”) e Florencia Garramuño (“Los restos de lo real”), e, principalmente, o conceito de *espetáculos de realidade*, lançado por Reinaldo Laddaga (*Espectáculos de realidad e Estética de la emergencia*), ganham dimensão mais urgente.

Arturo Carrera tem marcado sua poética com uma escrita que faz uso de procedimentos incomuns à noção corrente de literatura. Sua poética nos propõe deslocamentos tais que rejeitam associações fixadas, rótulos de modo geral. Isto, no entanto, antes de apresentar-se como dificuldade, coloca-nos uma singularidade poética capaz de atravessar épocas e fornecer associações com diversas outras linguagens, feitas esta que ora apresentamos.

Desde agora, podemos tangenciar o sentido de pertencer, verbo transitivo, de transição, com o sentido que Giorgio Agamben propõe para o “contemporâneo”, até por sua aproximação, conforme o filósofo assim o fez, com o sentido de poesia. Mais apropriadamente, a segunda definição proposta por Giorgio Agamben: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu

tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62). Podemos dizer que Arturo Carrera sempre manteve sua exigência pela atualidade, exigência intempestivamente nietzschiana, apontada por Giorgio Agamben, no referido texto, como predicado para se ler o contemporâneo: “é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (p. 64). Esta poética em expansão produziu singularidade na sua relação com seu tempo, o que é, segundo o filósofo italiano, um sentido para “contemporâneo”.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1. Poética em expansão

Na poética de Arturo Carrera é possível perceber, dentre um conjunto de mais de vinte livros, a ideia de *expansão*. Mas uma *expansão* cujos limites são sempre difíceis de apreender e mais ainda defini-los rigorosamente. Isso propõe um *continuum* que produz diferença e nos anima a investigarmos nessa poética as dissoluções das margens subscritas pelas categorias. O apagamento dessas margens é o que inclina essa poética à relação com outros espaços, a exemplo da performance, por mais que não se lance inteiramente para o espaço da performance, mas permite-nos a abordagem de uma escrita performática.

Seus livros-poemas são acontecimentos em si, partes de um “todo” inapreensível, mas que se potencializam quando vistos nesse contíguo que se intercomunica sem cessar, podendo ser tomado pelo conceito de rizoma, na desmedida ou medida inapreensível dada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, conforme teremos a oportunidade de fazer no decorrer deste estudo quando da leitura dos livros selecionados.

O fragmento é um dado que se distingue em Arturo Carrera por ser um dos procedimentos que permitem a expansão desta poética. Por uma ideia de repetição sem generalidade, colocada por Deleuze, esta poética permite a observação do fragmento como um conceito aplicado “a partir de um horizonte móvel, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia” (2006, p. 17). Este centro descentrado produz um mover contínuo de variações que é sua própria poética, que ao mesmo tempo aproxima-se e distancia-se de uma personalidade autoral constituída no conceito de obra, por um lado, e da relação com a similaridade, por outro. Este mover atribui-lhe singularidade em relação a uma similaridade que é o texto neobarroco, por exemplo. Em relação a isso, especificamente, podemos observar, ainda com Deleuze, que se essa poética ao produzir diferença no seu sentido inapreensível, em um mover que acessa exterioridades e se aproxima ao máximo do acontecimento, do *aqui e agora*, de *onde* a linguagem quase se abisma, qual a imersão desta poética naquilo posto como “infância grande”, que teremos a oportunidade de observar melhor no seu momento apropriado, não podemos, então, associá-la ao que nos é possível apreender. Com efeito,

ao menos para esta pesquisa, é mais produtivo tratar esta diferença, posta por esta poética, por suas próprias circunstâncias, como diferença que se faz por sua margem sem limites, na medida sugerida por Deleuze:

De todo modo, a diferença em si mesma parece excluir toda relação do diferente com o diferente, relação que a tornaria pensável. Parece que ela só se torna pensável quando domada, isto é, quando submetida ao quádruplo cambão da representação: a identidade no conceito, a oposição no predicado, a analogia no juízo, a semelhança na percepção (2006, p. 365).

É neste sentido ou próximo disto que aceitaremos o movimento de expansão desta poética. Isto é: percebendo-o nas suas entradas e saídas, em seu centro incessante de relações com outros significados, mas sem pertencimento, o que o diferencia do mesmo modo que lhe atribui possibilidades de relação com o outro. Esta possibilidade é a que traz uma escrita performática para esta poética, pois se encontra em espaço de relação, em que as identidades de gênero e conceito, entre outros, comparecem como forças motrizes, mas minimizados pela ação que não cria registros, mas ressonância fina de sua presença, presença de morte, próxima ao infinito do aqui e agora, que para Yves Bonnefoy é o improvável, ou seja, o que não se pode provar:

Este *aqui* e este *agora* que são já por certo um além e um outrora, que já não são mais, que nos foram roubados, mas que eternamente em sua finitude temporal, universalmente em sua incompletude espacial, são o único bem concebível, o único lugar que merece o nome de lugar (1998, p. 103).

Tomemos as marcas topográficas que estão no mapa do seu segundo livro, *aA Momento de simetria*, por suas singularidades expressivas neste sentido de expansão. Neste livro, uma página grande que se dobra em quatro faces, vem assinalada nas suas extremidades laterais com várias setas indicativas para fora do próprio livro. Estas setas dividem o mesmo espaço com os fragmentos e com o informe – “Expansão do universo” –, nas laterais. No meio do livro dobrável está assinalado um eixo vertical cuja extremidade inferior começa em outro eixo na horizontal e com uma seta indicando para fora em cada ponta. Nestas extremidades vêm escritos, do lado esquerdo, “longe”, sobre os sinais “ $\infty \leftarrow -t$ ” e no direito, “muito longe”, sobre os sinais “ $t \rightarrow \infty$ ”.

Estas marcas trazidas do pensamento cosmológico, conforme anuncia o autor em nota do livro, surgiram da observação de um gráfico de Fred Hoyle, quando este proferiu uma conferência sobre a cosmologia do estado estável (Califórnia, 1964). Estas ideias emprestam à escrita galáctica a sugestão de dilatação deste espaço que é o do próprio livro quando feito linguagem do poético, conforme anota Arturo Carrera:

Cada partícula de escritura possui pontos terminais simétricos (visíveis ou não) em relação ao momento de simetria em que o tempo é zero. Se o tempo é medido no sentido de *afastamento deste momento*, o universo se expande segundo a leitura da figura para a direita, “e também quando (*essa leitura*) progride para a esquerda. Somente quando se considera o tempo desta forma é que as partículas se criam. Não obstante, se considerarmos o tempo avançado da esquerda para a direita, em ambos lados de $t=0$, o universo se contrai à esquerda de $t=0$ e se criam partículas. Estas considerações se invertem se escolhermos *ver o tempo* da direita para a esquerda” (Fred Hoyle) (*aA Momento de simetria*, 1973 primeira dobra).

O dado cosmológico é transformado, nas palavras do autor: “É, antes, por isomorfia, uma anamorfose cosmográfica” (1973, primeira dobra). Esse isomorfismo participa do jogo elíptico, característico do texto neobarroco – conforme veremos adiante –, permitindo descentrá-lo como referente único e fazê-lo compartilhar da expansão poética do poema na sua “Escritura da noite” (CARRERA, primeira dobra). Os pequenos textos regem a galáxia desconhecida com a coerência que Claude Lévi-Strauss chamou, segundo citação de Arturo Carrera, “coerência dos códigos formulados na linguagem da sensibilidade” (primeira dobra).

Neste outro movimento elíptico se infiltra o informe da mitologia, da cosmogonia indígena, pois seu espaço-tempo interessa ao autor por este ocasionar a dilatação do espaço comum da própria literatura como pensamento civilizado: “E esta lógica corroe a história da literatura e da arte através do espaço-tempo. Também meus textos, agora, são suas ‘linhas nebulares’, seus ‘brancos invisíveis’” (primeira dobra).

É, portanto, pelo código cosmológico-isomórfico que acontece o acionamento da escrita neste espaço em que o tempo é igual a zero. O seu *lugar* – em simetria – passa a existir no momento em que é acessado pelo leitor. Momento de acesso que estará sempre posto com o frescor de uma

leitura inaugural, pois os microtextos, pequenos fragmentos distribuídos aleatoriamente na grande página, com seus múltiplos conteúdos e vários códigos, ocasionam uma ruptura na percepção lógica, sobre a qual seria possível fixar a informação pela leitura linear. O poema produz *diferença* antes de representação e expande-se sem cessar. A exterioridade se aproxima a cada momento desta leitura para abismar a linguagem com seu fora inapreensível. Nas palavras de Gilles Deleuze, produz-se diferença quando esta “deixa de ser reflexiva para tornar-se catastrófica” (2006, p. 65), mas reflexão e ruptura não deixam de relacionar-se e, “não pode ser uma coisa sem a outra” (p. 65). Mas, ainda segundo Deleuze, “como catástrofe, a diferença não dará, justamente, testemunho de um fundo rebelde irreduzível que continua a agir sob o equilíbrio aparente da representação orgânica?” (p. 65).

A capacidade do autor de repetir procedimentos com notável *diferença*, dando-nos a sensação de novidade e acontecimento, fundamenta ainda mais este conceito de expansão. Tomemos como exemplo a decisão de escrever sobre fundo negro, acionada em seu primeiro livro, *Escrito con un nictógrafo* (1972), desdobrada em *aA Momento de simetría* (1973) e retomada três décadas depois em *Noche y día* (2005) e *Fotos imaginarias con nieve de verdad* (2008). Porém, nestes quatro livros há três modos de trabalhar com o *escrever no escuro*, que faz *diferença* antes de *repetição*. Em *Escrito con un nictógrafo* e *aA Momento de simetría*, o autor está desaparecido e escreve às cegas na busca da página cosmológica. Em *Noche y día* apresenta a relação colocada como ato de escrever no escuro dos primeiros livros, mas, segundo o autor, o livro se divide em duas partes, “Noche” e “Día”, e são como dois pequenos tratados, o diurno e o noturno. A partir desta simples divisão, o poema é articulado com andamento de fluxo poético-narrativo, conforme declarou Arturo Carrera em entrevista a Nancy Fernández: “como se o poema fosse em direção a algo aberto, habitável por outro corpo (...) tento variações sobre esse curioso tema [*carpe diem*]. Uma delas é a extensão do poema. Com que arbítrio decidimos sua extensão?” (2005, p. 41, *colchetes nossos*). Em *Fotos imaginarias con nieve de verdad* o poeta se apropriou do *escrever com a luz* que caracteriza o fazer do fotógrafo. Contudo, a página agora não é a página-galáctica da escuridão do céu aberto e os poemas são escritos em preto sobre branco, ou página-“neve”, que os recebe feito instantâneos

fotográficos. São características de uma poética que se expande e por isso suas retomadas não são voltas ao Mesmo, no sentido de ser uma generalidade ou repetição de um procedimento.

1.1. Órbita neobarroca

Apesar de não ser o *approach* central desta pesquisa, será preciso observar a expansividade latente desta poética pela órbita da estética neobarroca, que seguramente constitui-se como lugar de referência, por causa do envolvimento deste autor com aquele movimento. Mas ainda mais pelo motivo levantado por Édouard Glissant: “a função do barroco é a de assumir a contramão da ambição e da pretensão clássica. Ora, a pretensão clássica, obviamente, é a *profundidade*” (2005, p. 111). Contrário à ideia de profundidade que domina o ideal clássico, o barroco é sempre expansivo, desdobrado. Mas veremos isto em seu tempo, na oportunidade melhor que é a análise de um dos livros de Arturo Carrera, *Niños que nacieron peinados*, com enfoque no fragmento como montagem e artifício (barroco) que se inscrevem expansivamente para inclusive fazer do Mesmo, outro.

Mas existe o fator real de que é vasta a produção do autor em questão, bem como a do tema neobarroco, que exigiria dedicação exclusiva, o que literalmente nos imbrica entre os limites desta pesquisa e a própria expansividade do assunto. Contudo, interessa-nos abordar alguns aspectos do barroco e neobarroco, tangenciá-los, e assim o exploraremos, ou seja, procuraremos sempre que possível relacionar os postulados do barroco e, conseqüentemente, do neobarroco, presentes na poética em questão, mas que coadunem com as proposições do espaço de relação da performance, da escrita performática e a ideia de *livro-livre*, objetos principais deste estudo. No decorrer dessas associações ficarão mais bem exemplificadas e fundamentadas. Por enquanto, gostaríamos de chamar a atenção para questões de nosso interesse no estudo das relações entre performance e os livros de Arturo Carrera, no sentido específico de que são questões que também circundam o ideário barroco e neobarroco.

Com efeito, podemos afirmar que Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, Severo Sarduy, entre outros autores envolvidos com o neobarroco, pensavam a escrita como gesto e mantinham uma relação com o livro que ultrapassava o sentido comum, linear e que, seguramente, solicitava-se ao ato de ler não o seu sentido de decodificar, de decifrar. O livro apresentava-se como objeto sedutor e pertencente ao âmbito do jogo, incitando leituras feitas de vaivens e múltiplas alternativas.

No plano teórico é arquétipo desse engajamento ao livro por vir, desde o seu título, o volume de ensaios de Severo Sarduy: *Escrito sobre um corpo*. Neste há desde o ensaio “Por uma ética do desperdício”,⁶ em que o autor chama para o texto barroco tipicidades como a “proliferação incontrollada de significantes” (1979, p.58): o *artifício*, a *artificialização*, via J. Rousset, da qual se chegaria a operações desencadeadoras de *substituição*, *proliferação*, *condensação*. Paródia, intertextualidade, citação, intratextualidade e a consciência dos grammas fonéticos são também dosagens de procedimentos para a elasticidade semântica, a partir do significante, do texto barroco. Que o neobarroco se caracterize por esta dilatação já como dobra do barroco e pelo excesso que lhe é característico, ou melhor, o de abranger múltiplas áreas é o que o dicionariza, quando não o banaliza, segundo Severo Sarduy: “para o catálogo denotativo dos dicionários, amontoados de banalidade codificada, o barroco equivale a ‘bizarria chocante’” (1979, p. 58) ou o é na medida cotejada pelo “estrambótico, a extravagância e o mau gosto” (p. 58). Para o poeta-crítico cubano, o barroco “estava destinado, desde o seu nascimento, à ambiguidade, à difusão semântica” (p. 57). Podemos entender ainda com Severo Sarduy que este espaço que ocupa a linguagem do barroco é constituído pela superabundância e pelo desperdício⁷, mas para derrotar a linguagem do funcionamento, aquela que garante a administração “tacaña dos bens” (1999, Tomo II, p. 1250) simbólicos, da linguagem dos signos. “O barroco subverte a ordem supostamente normal das coisas, como a elipse – esse suplemento de

⁶ SARDUY, Severo. In: *Escrito sobre um corpo*. Tradução: Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 57-79.

⁷ Cf. Na parte 2. Erotismo do capítulo V. Suplemento de seu livro de ensaios *Barroco*, Severo Sarduy trata de opor o conceito de desperdício do barroco ao da linguagem econômica, séria e extremamente comunicativa que se vincula a uma funcionalidade. O barroco, segundo o poeta-crítico cubano, “se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto.” In: Severo Sarduy: *Obra completa*. Tomo II. Edição crítica. Org. Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: Scipione Cultural/ALLCA XX, p. 1250-1251.

valor – subverte e deforma a linha, que a tradição idealista supõe ser a mais perfeita, do círculo (p. 1250). Este suplemento – a elipse – se aloja nas dobras do texto barroco e o leva a uma medida desmesurada, pois “O pensamento da finitude exige o pensamento impossível da infinitude como clausura conceitual de seu sistema e garantia de seu funcionamento” (SARDUY, 1999, Tomo II, p. 1.224).

Com este sentido desmesurado, posto por Sarduy e que se desdobrará mais adiante com Édouard Glissant, seguimos para outro texto do mesmo livro do poeta-crítico que nos interessa especialmente: “A aventura (textual) de um colecionador de peles (humanas)”, sobre a novela *Compact*, de Maurice Roche.

A história de *Compact* se passa numa cidade que não existe e nela todos os idiomas são falados. A trama acontece na relação que os personagens mantêm entre si: um cego vidente, um médico japonês e seu assistente, um travesti. O cego, à beira da morte, vende sua pele feita de tatuagens ao médico e seu assistente que o aguardam para que o negócio venha a se cumprir. Tudo acontece nessa espera pela morte. Segundo Severo Sarduy, “o cego morre, ou melhor, vê a morte” (1979, p. 52) e em sua vidência começa a proferir “frases sentenciosas, barrocas, ao mesmo tempo profundas e paródicas” (p. 52). Enquanto isso, ao redor desse enfermo que agoniza e tem visões, aguardam o médico e o travesti, “um vistoso travesti (...) ambicionando o apergaminhado troféu, as finíssimas texturas de pele, percorridas por inscrições, cortadas de pictogramas e hieróglifos de todas as épocas” (p. 52), nas palavras de Sarduy.

Nesta história concisa, um corpo chama para si a “concentração de energia” (SARDUY, p. 52) para, em seguida, expandir-se semanticamente, pois, nestas “páginas tudo é tensão, tudo participa do movimento expressivo: discurso, frases, palavras, e até a própria tipografia” (p. 52) conforme Severo Sarduy.

É neste espaço do livro que o autor, Maurice Roche, chama para si o gesto da performance: o de um autor que escreve como quem tatua. Através de uma escrita elíptica, Maurice Roche expõe o corpo do cego, personagem que agoniza e cujo corpo, semimorto, havia negociado com o médico e seu assistente, o travesti. A narrativa traz este centro de tensão, mas um centro

que se expande descontinuadamente, pois, a todo instante, o corpo é acessado pelo desejo do médico e do travesti. Segundo Severo Sarduy, “se *Compact* insiste nos significantes, no aspecto físico, sonoro, da mensagem, é que essa mensagem em seu reverso, em seu aspecto de significado, é também a de um corpo: a alusão central do livro é *um corpo*” (1979, p. 52).

É evidente a preocupação de um dos principais artistas-intelectuais do neobarroco com o plano de expansão do objeto livro. A clara manifestação de que o livro por vir haveria de se transformar. Vejamos a conclusão a que chegará Severo Sarduy no seu texto:

Pode ser que *Compact* não seja um fato isolado, mas um dos trabalhos inaugurais de uma nova literatura na qual a linguagem aparecerá como o espaço da *ação de cifrar*, como uma superfície de transformações ilimitadas. O travestimento, as metamorfoses contínuas de personagens, a referência a outras culturas, a mistura de idiomas, a divisão do livro em registros (ou vozes) seriam, exaltando o corpo – dança, gestos, todos os significados somáticos – , as características dessa escritura. O carnaval, o *Circus* – assim se intitula o novo livro de Maurice Roche – e o teatro erótico seriam os lugares privilegiados para desencadear essa ficção. Para além das censuras, do pensamento comum, viriam dialogar no palco da escritura todos os textos anteriores e contemporâneos do livro, tornar-se-iam explícitas todas as *traduções* que há no interior de um mesmo idioma. Literatura em que todas as correntes, não do pensamento mas da linguagem que nos pensa, se fariam visíveis, confrontariam suas texturas no âmbito da página.

Compact é um dos livros criadores desse espaço novo, dessa ficção do corpo, do gesto, do erotismo e da morte (1979, p. 54).

1.2. Livro-livre

Neste sentido, podemos ler os livros de Carrera menos como uma coleção de poemas enfeixados e mais como pausas de uma poética sempre em expansão, na qual o livro é matéria especial da linguagem. Um jeito de fazer sem se sujeitar à repetição formal que anula a diferença.

Este lugar não topológico em que sua poética se singulariza o coloca em permanente relação com diversos procedimentos artísticos de dentro do fazer literário e fora dele, conforme veremos adiante. Nancy Fernández comenta que “Trata-se de pensar uma noção de lugar que seja mais além do espacial; esse lugar, então, sobretudo, seria um operador de sentido, anterior à ideia de

espaço” (2008, p. 187). Este lugar não topológico excede a fixidez das nomeações e chama para si a marca do inapreensível. Se, por um lado, não podemos apartá-lo das correlações com as vanguardas históricas e muito menos com o neobarroco, por outro, por esta poética estar sempre em expansão, ocasionando a dilatação deste lugar, um lugar desejoso, posto que, afirmar uma ou duas correlações, poderia resolver pela atribuição de um rótulo, de um pertencimento, mas seria um modo simplista de ler esta poética. Sobre isto, em entrevista concedida a Silvina Frieria, declara Arturo Carrera: “Não me agradam as listas concisas, nem as capelas, nem as escolas, nem as vagas nomeações e etiquetas de estilo; prefiro a variedade do único. A singularidade do subjetivo” (CARRASCO, CARRERA, 2005, p. 1).

Um modo, talvez, de pensarmos esta poética em sintonia com seu autor, ou seja, livre das margens delimitadas pelo fazer estritamente literário, seja de vanguarda ou não, é percebê-la na dimensão da sua singularidade e, conseqüentemente, a sua exigência de atualidade, no dizer relacionado à contemporaneidade, conforme propõe Giorgio Agamben:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (2009, p. 59).

A poética de Arturo Carrera escapa a definições duradouras e chama para si a variedade do único e singularidade do subjetivo, conforme as palavras do autor. Se, por exemplo, notamos nesta poética aproximação das artes plásticas e da música, mais do que a da noção de literatura, que é aceitável, logo teremos que pensar em acréscimos, pois sabemos que nesta poética estão em jogo os próprios conceitos tradicionais de literatura, artes plásticas e música. Nancy Fernández se aproxima disto ao afirmar que “se, com frequência, lembramos sua sintonia com John Cage, não somente se deve ao interesse manifestado deste músico pela poesia” (2008, p. 184), mas o interesse de Arturo Carrera em incluir “elementos musicais (tempo e som) no mundo das palavras” (p. 184). E conclui Nancy Fernández: “Seu ritmo marca a

plenitude do preexistente, de modo que o vazio é um paradoxo; neste mesmo sentido, a obra de Cage pode ser assimilada como as criações de Duchamp denominadas *ready mades*.” (2008, p. 184)

Nancy Fernández, acertadamente, estabelece relações entre as áreas envolvidas, poesia, artes plásticas e música, mas numa perspectiva em que o gênero é apenas a fronteira que serve às nomações. Não será demais afirmarmos que a ruptura ocasionada por John Cage na música, a de Marcel Duchamp nas artes plásticas estão contempladas na poesia de Arturo Carrera quando esta se move na direção daquelas. Poderíamos pensar nas relações desta escrita com a escrita que encontramos em uma instalação visual. Do mesmo modo, não se trata de simples acaso a performance se fazer presente nos três autores, mesmo que em medidas diferentes.

A partir destes *livros-livres*, com um *fora* bem definido, no qual podemos delinear um *espaço* sugestivo para a escrita (e ação) performática, desdobrando-o para um *lugar* (entre as fronteiras da literatura, da música, das artes visuais...), no que concerne às categorizações “livro” e “poesia”. *Livros-livres* porque não são pensáveis sem esta relação de exterioridade, de relação com o espaço não linear e de devires incessantes como o da performance – o poema em performance no livro, como um corpo, seu próprio corpo. Na medida ou desmedida proposta nos platôs deleuziano-guattarianos “um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce” (2005, p. 47). Ainda segundo Deleuze e Guattari, coubera a Espinosa ter destacado que “latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia” (p. 47). As *hecceidades* que se movem ao entrar e sair destes livros torna-lhes *livres* no sentido de desconstituírem um modo de individuação que seria “aquele de uma pessoa, uma coisa ou uma substância” (p. 47). Estes livros comportam *hecceidades* “que não são simples arranjos, mas individuações concretas valendo a si mesmas e comandando a metamorfose das coisas e dos sujeitos” (p. 47). Portanto, são e não são livros, fazendo-se de uma singularidade presente também na performance cujo fazer-se necessita menos da forma e mais do espaço e lugar de sentidos. Diferentemente de outros livros que transitam pela arte da adaptação (filme, teledramaturgia, contação de histórias), estes livros *livres* estão em performance porque possuem

*exterioridades imanentes*⁸ e sempre prontas para o acontecimento, o que, por um lado, deixa-nos em estado de aporia, de hesitação e, por outro, prestes a presenciar a revelação, *o satori*.⁹ Desterritorializam-se com potência para o espaço da performance e bem poderiam ter sido escritos a partir desse espaço, tratando-se, portanto, de relação de vaivém.

Uma das questões que nos interessará ainda mais, por sua variabilidade, quando discutirmos a presença de uma escrita performática nesta poética, mas que está posta neste momento, é a capacidade migratória, o nomadismo desta poesia. Deste movimento que lhe é peculiar, podemos afirmar que é um lugar praticável: do corpo do poema no livro e que estaria em permanente relação com o espaço da performance. Questão pertinente, pois, a partir deste poema previamente em performance, nesta constante disposição em lançar-se para o espaço outro e por que não dizer ao risco, ao passo que há o abandono do seu lugar considerado “seguro”, lugar “literário”, por agirem neste várias formas e saberes constituídos. Em relação a estes saberes, o corpo do poema entraria em conflito, insurgindo-se à fixidez deste lugar e, por conseguinte, inauguraria o lugar praticável, na medida em que haveria afastamento destas noções regidas por uma escrita que é o arquivo (ou biblioteca).

A adulteração destas formas e saberes, principalmente quando se evidencia nelas uma função literalmente contradita, ou seja, a do aconchego silencioso da página do livro diante da relação de troca mútua, de vaivém na alteridade, na qual o *outro* não se constrói como categoria nem se desfaz em apagamento, mas ação antes mesmo de ser: *sendo* no devir. Ou seja: um poema lançado neste espaço está sujeito a não ser um bom poema quando analisado por critérios “puramente” literários, mas se as categorizações forem reduzidas em proveito da relação e da ação ao vivo num movimento contrário ao registro do desuso, ao que a forma tem de repetição, no sentido que nos fala Giorgio Agamben: “A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no

⁸ Tomemos como referência o sentido de “infância”, presente nesta poética. Antes de um traço memorialista é um lugar de acesso. Não se trata, portanto, de uma infância em particular. Mas este lugar de todos. Daí que Raúl Antelo insere a poética de Arturo Carrera entre aquelas cujo “sujeito e objeto da ação coincidem. Imanência absoluta. Nenhuma transcendência” (2008, p 77).

⁹ O sentido é o da revelação, do acontecimento, no zen-budismo. “A iluminação, pessoal e intransferível, impossível de programar, prever ou administrar”, conforme Paulo Leminski. In: *Matsuô Bashô - Lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 68.

Museu” (2007, p. 73). Ao dar-se à relação com outras linguagens e meios, o corpo do poema “desinibe-se” ao passo que “inibe” a sua suposta condição de especialidade do livro.

Neste sentido, abre-se o caminho para uma relação de opacidade, de poema e corpo, na qualidade que um objeto tem de exceder as fronteiras da própria classe ou do próprio âmbito. O poema está sempre disponível a esta relação e tomemos a sua oralização como referência de um lugar de passagem para este nomadismo. Paul Zumthor, ao estudar a oralidade como traço essencial da poesia, fornece-nos um paralelo quando lança mão do conhecimento “antepredicativo” encontrado na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Interessa-nos, em certa medida, a leitura de Paul Zumthor:

Esse conhecimento “antepredicativo” está na base da experiência poética. É por isso que o sentido que percebe o leitor no texto poético não pode se reduzir à decodificação de signos analisáveis; provém de um processo indecomponível em movimentos particulares. Esse traço nos leva a constatar uma vez mais o parentesco estreito (a analogia) que liga, em suas estruturas, seu funcionamento, seus efeitos, a “poesia” como tal à comunicação oral. Da mesma forma que a poesia é manifestação (em segundo grau) de energias e de valores da linguagem atenuados ou apagados no uso comunicativo corrente, a língua aí revela alguma coisa de sua natureza profunda, fundada sobre uma *monstratio*, uma *dêixis*: mostrando, tornando visível, referindo-se por aí mesmo a uma corporeidade (2007, p. 79).

Este corpo que é o poema, mesmo encerrado em uma forma, provoca a ressonância na sua relação com o fora, movimento que atribui à escrita uma ação corporal. Segundo Paul Zumthor, “O poema assim se ‘joga’: em cena (é a performance) ou no interior de um corpo e de um espírito (a leitura)” (p. 61).

SEGUNDO CAPÍTULO

2. Leituras de fora

Tentamos desfazer os gêneros precisamente porque sentimos que as funções que lhes foram atribuídas na literatura ocidental não convém mais à nossa investigação, porque ela não abarca apenas o real, mas é também uma investigação do imaginário, das profundezas, do não-dito, das proibições. (...) Devemos sacudir todos esses gêneros para poder expressar o que queremos expressar ¹⁰

ÉDOUARD GLISSANT

Antes de propor as leituras de cada um dos quatro livros de Arturo Carrera (*escrito con un nictografo, aA Momento de simetría, Niños que nacieron peinados*, em parceria com o artista plástico Alfredo Prior, e *Fotos imaginarias con nieve de verdad*), abordaremos algumas questões coesivas ao livro na sua condição de objeto, artefato, por um lado, e linguagem do poético, por outro: o lugar em que ambos, poesia e livro, encontram-se para se expandirem até “a explicação órfica da Terra”, “a explicação do homem”, no dizer de Stéfhane Mallarmé ¹¹, conforme ressaltaremos mais adiante. De outro modo, tangenciar os silêncios da pura exterioridade para sugeri-la como linha de acesso ao espaço de relação da performance. O *fora* em certos livros mantém um movimento de vaivém com a performance e nesta linha de relação a linguagem ainda se potencializa e nomeia, mas deixa visível o rebaixamento da forma e da categoria. Assim, feito a exterioridade da voz enquanto ressonância sem palavras. A voz, ela mesma, relaciona-se com o livro e com a performance na condição de portadora de resíduos externos, mantendo-se muitas vezes sem palavra e no inapreensível. “A voz que fala sem palavras, silenciosamente, pelo silêncio do grito, tende a não ser, por mais interior que seja, a voz de ninguém”, conforme nos diz Maurice Blanchot (2007, vol. 2, p. 265), sem deixar de perguntar-se: “o que fala quando fala a voz?” (p. 265) para nos dizer da voz antes de qualquer compromisso com o sentido: “Isso não se situa em parte alguma, nem na natureza, nem na cultura, mas se manifesta num espaço de reduplicação, de eco e de ressonância, onde não é alguém,

¹⁰ In: *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005, p.146-147

¹¹ “Quando Mallarmé dá ao poeta como dever, e ao Livro como tarefa: ‘a explicação órfica da Terra’, ‘a explicação do homem’, o que entende ele por essa palavra repetida, ‘explicação’? Exatamente o que essa palavra comporta: a exibição da Terra e do homem no espaço do canto” Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. SP: Ed. Martins Fontes, 2005, p. 350.

mas sim esse espaço desconhecido” (p. 265). Esta ressonância, exposta por Blanchot a partir da voz, mas não como sentido e sim antes dele, ressonância vinda de fora, da exterioridade, de diversas maneiras se faz presente nos livros de Arturo Carrera e no espaço da performance. Por isso, o livro, certos livros, a partir de Mallarmé, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897) e *Le livre* (1957)¹², mereçam atenção distintiva aqui, num sentido colocado por Blanchot em nota de abertura de *A conversa infinita*¹³ de que o esgotamento do conceito “livro” estivesse no limiar do seu fim, mesmo que se continuasse a publicar e a publicar, indefinidamente. “Contudo, o trabalho e a pesquisa literários – mantenhamos este qualificativo – contribuem para abalar os princípios e as verdades abrigadas pela literatura” (2001, vol. 1, p. 8). Mais que isso, este suposto fim, também preconizado décadas antes por Walter Benjamin, conforme veremos adiante, uma vez que, ambos ao falarem do livro se remetem a este “impasse” ao comentar esta poesia cuja influência se desdobrou sobre a modernidade. Este “impasse”, como início, aqui, de uma procura que seja antes relacional entre poesia e performance, a partir de um *fora* como espaço aberto e lugar de desmanche de gêneros e categorias que se inicia em certos livros, a partir deste “impasse” proposto por Mallarmé. Blanchot, diferentemente de Benjamin, nesta mesma nota, deixou claro que a “ausência de livro” não significaria “aludir ao desenvolvimento dos meios audiovisuais de comunicação” (p. 8). Podemos entender com isso que o objetivo de Blanchot é a radicalização – a renúncia – da ideia de linguagem. Enquanto Benjamin, por sua vez, associou imediatamente o poema de Mallarmé aos recursos espaciais da publicidade. Benjamin via a publicidade como extensiva e confluyente ao “futuro” do livro, ao mesmo tempo em que não lhe importaram as experiências dadaístas¹⁴, e Blanchot, mais radical, a partir

¹² Datas de publicação. *O Livro* foi organizado por Jacques Scherer pela Librairie Gallimard.

¹³ *A conversa infinita*. BLANCHOT, Maurice. SP: Escuta, 2001-2007. No Brasil a edição está dividida em 3 volumes e até o presente foram publicados dois com tradução de Aurélio Guerra Neto (vol 1) e João Moura Jr. (Vol. 2).

¹⁴ Para Blanchot, apesar de toda a idéia construtora de linguagens e meios das vanguardas (que seriam “saídas” do “impasse”), ela “ainda escamoteia uma tradição secular de esteticismo” (2001, vol. 1, p.7), do mesmo modo que também afirma: “Não direi que esse momento está ultrapassado: tal afirmação seria desprovida de sentido. O que quer que façamos, o que quer que escrevamos – e a magnífica experiência surrealista o demonstrou – a literatura disto se apropria e nós permanecemos ainda dentro da civilização do livro. Contudo, o trabalho e a pesquisa literários – mantenhamos este qualitativo – contribuem para abalar os princípios e as verdades abrigadas pela literatura” (p. 7-8).

deste “impasse”, percebeu na “ausência” (do próprio livro que este livro propõe, paradoxalmente) um rebaixamento do poder da linguagem e aprofundou um pensamento que nos diz da *presença* fora da linguagem. Por caminhos adversos, Blanchot oferece-nos mais condições e também impasses para a desconstrução do lugar literário, do qual se abisma a linguagem, mas com força similar se relaciona com outros espaços.

Iniciemos pelo livro, livro e poema, livro-poema. Alguns poucos livros são objetos ¹⁵ generosos porque nos propõem mais livremente o que desejam de nós, leitores: jogar, brincar, assombrar... Enigmáticos, imperfeitos, estes livros bem podem se deslocar sem dano para o lugar da performance, das histórias em quadrinhos, sem sê-los propriamente essas categorias, mas livros livres mantendo com esses lugares uma relação incessante. Assim, sugerem-nos outra leitura. Neles nada se fixa a ponto de se ter certeza de que o acesso seguinte despertará os mesmos sentidos. Quando ler traz esse modo de uso pode mesmo haver um fora no qual alguma ação possa estar se fazendo livremente. Mas não se trata de um lugar previamente imaginado ou de um referencial cujo apoio explicita alguma coisa. Antes o contrário, pois o lugar nunca fora antes imaginado. Não havia nada lá. E o que lá passará a existir dependerá excepcionalmente do leitor, de cada leitor. Isto porque parece certo dizer que em todo livro há dedos roçando páginas para descobrir surpresas, em busca do que fora abandonado. Mas, encontradas, as surpresas são ditas feitas histórias, contadas de um jeito em que voz e corpo cumprem silenciosamente o deslumbramento de uma linearidade, e daquele outro modo, vacilante e gago, dar-se-ão a aporia (ou ao satori): Ah! aqui, ali... hum... acolá!

¹⁵ O objeto livro, enquanto provocador de outros modos de leitura, ganha sentido especial para os pressupostos estéticos das vanguardas, mas não somente. Esse livro que faz de si uma exterioridade mais latente, que se relaciona livremente, aparece em diferentes contextos. Bastaria lembrar-nos do aprendizado de leituras talmúdicas que Emmanuel Lévinas teve com Choucani, um “quase vagabundo”, segundo o filósofo, “dotado de um poder dialético extraordinário”, quando este comenta essa experiência: “Em um texto hagádico do tratado de Avot, há a seguinte frase: ‘As palavras dos Sábios são como a cinza ardente.’ Podemos perguntar-mos: ‘por que cinzas, por que não flamas?’. É que isso só se transforma em flama quando a gente sabe soprar em cima! (...) Eles dizem: ‘Veja, ele tira do texto o que não está no texto, insufla um sentido ao texto...’. Mas quando fazemos isso com Goethe, quando fazemos isso com Valéry, quando fazemos isso com Corneille, esses críticos o toleram. Isto lhes parece muito mais escandaloso quando o fazemos com as Escrituras. E é preciso ter encontrado Chouchani para não se deixar convencer por esses espíritos críticos. Chouchani me ensinou: o essencial é que o sentido encontrado merece, por sua sabedoria, a busca que o revela. Isto o texto lhe sugeriu” In: POIRIÉ, François. *Emmanuel Lévinas: ensaio e entrevistas*. SP: perspectiva, 2007, p. 123-124. Entrevista.

Livros que se liberam do seu lugar literário para descobrir palimpsestos de sentidos e nas frinchas da significação para fazer toda diferença diante do cadáver da escritura. Corpo-leitor, corpo-escritura, livros-livres.

São demandas que nos levam a pensar estes livros de Arturo Carrera de outra maneira e podemos pensá-los a partir da discussão iniciada nos poemas-livros *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹⁶ e *Le livre*¹⁷ de Mallarmé, como marcas ou presenças sempre por vir.¹⁸ O lugar movente e de escrita performática que Mallarmé anuncia, tanto em seu lance de dados, quanto em seu fracasso, poderá ser prolongamento, um livro abandonando suas categorias e se relacionando tensamente com a exterioridade inapreensível, em direção a outro espaço. Esta a questão: o espaço de liberdade que o livro ganha quando deixa de ser simplesmente livro-suporte e neste abandono, à deriva, especialmente quando este Livro é *fracasso*¹⁹, porque inacabado, uma perda; mas feito potência, como ainda sugere o Livro do poeta francês, aproxima-se de outro espaço que poderíamos dizer o da escrita performática. Mesmo que este fracasso tenha sido anotado pelo próprio Mallarmé em seu testamento. Apesar disso, ou seja, quanto tem um testamento – documento que burocratiza o desejo do autor – de limitação justamente para com um livro (o Livro) em sua livre apreensão? Qual seria o uso dado a esse texto-testamento por Marcel Duchamp? É Blanchot, no entanto, quem nos diz: “O livro é sem autor porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor” (2005, p. 335). E continua: “O livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência quanto do sentido próprio daquele que o lê” (p. 335).

Ao que tudo indica, Mallarmé pensou um livro-cosmo, um livro-livre e aberto ao futuro, num modo de pensar expandido e nisto expandindo o livro, o

¹⁶ Em tradução brasileira, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, feita por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. In: *Mallarmé*. SP: Editora Perspectiva, 3ª. Edição, 1991. Separata.

¹⁷ Em tradução brasileira (trechos), O livro. In: *Poemas*. Poesia de todos os tempos. Stéphane Mallarmé. GRÜNEWALD, José Lino (org. e tradução). RJ: Nova Fronteira, 1990, p. 129-135.

¹⁸ Pensá-los num comedito especialmente balizado pelo conhecido fragmento Guardalivros juramentado, escrito por Walter Benjamin em 1926 e Maurice Blanchot (*O livro por vir, A conversa infinita e Espaço literário*), autor central nessa discussão do livro e seus desdobramentos; e, posteriormente, Gilles Deleuze e Félix Guattari, e Jean-Luc Nancy.

¹⁹ Podemos afirmar, sem exagero, que a fortuna crítica de Mallarmé, em relação ao *Livre*, divide-se em opiniões que o apontam como fracasso, outros como simples inacabamento e outros ainda veem neste *fracasso* a sua potência.

futuro do próprio livro e mesmo que o tenha renunciado em seu leito de morte, “Queimem, por conseguinte: não há ali nenhuma herança literária...” (MALLARMÉ, BLANCHOT, 2005, p. 339), podemos deduzir que a sua ideia de acabamento, naquele momento, naquele rápido instante, poderia estar ligada àquela cuja autoria teria somente a autoridade de finalizar. Mallarmé manipulava as páginas do livro por vir e nada nos impede hoje de perceber esta potência no Livro: inacabado e imperfeito. Potência justamente neste inacabado que não deseja finalizar-se, que não deseja pertencer à finalidade de “fechar-se” em livro. Ao contrário, deste movimento incessante rumo ao fora estaria sua energia. Maurice Blanchot destaca esta condição do inacabado do Livro, relacionando-o com *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Segundo o pensador francês, o primeiro é legitimado pelo segundo, mesmo a contragosto de seu autor. A certeza de *Um lance de dados* e a incerteza de *Livro*, se relacionadas, dão outro sentido ao fracasso deste. Como se o Livro tivesse radicalizado ainda mais a experiência de não-livro, esta experiência está posta em jogo independentemente do seu autor. É Blanchot quem nos diz: “Naturalmente, não direi que *Um lance de dados* é o *Livro*, afirmação que a exigência do *Livro* privaria de todo sentido” (2005, p. 344). Não fosse o seu fracasso, o *Livro*, talvez, não seria o *Livro* e, deste modo, em relação a *Um lance de dados*, segundo Blanchot, “ele é sua reserva e sua presença sempre dissimulada, o risco de sua aposta, a medida de seu desafio desmedido” (2005, p. 344-345).

Para Mallarmé, o livro (antes de ser “*Livro*”²⁰) era um manuscrito feito de pequenas notas e palavras soltas, um fracasso digno de ser impedida a sua divulgação com outro documento, um testamento. Porém, por muitas vezes Mallarmé falou sobre esse projeto e, segundo Blanchot, “uma das tarefas seria a de mostrar por que e como essa repetição constitui o movimento que lhe abre, lentamente, um caminho” (2005, p. 327). Este caminho poderia ser aproximado do caminho dos livros que se fizeram no sempre por vir? Diz-nos Blanchot: “O livro que é o *Livro* é um livro entre outros” (2005, p. 331).

²⁰ Segundo Blanchot em nota de O livro por vir: “O manuscrito que Henri Mondor entregou a Jacques Scherer foi cuidadosamente organizado por este e publicado sob o título: *Le “Livro” de Mallarmé, Premières recherches sur des documents inédits*. (2005, p. 337)

Em relação ao *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, publicado na revista Cosmópolis, em maio de 1897, tornou-se um consenso de que o poema foi precursor da poesia moderna, por sua espacialidade, com diferentes tipologias e tamanhos de corpo de letra, sua diagramação estelar que incorpora o acaso à construção. Sua página-silêncio colocou questões para artistas de quase todas as áreas, desde poetas de diferentes correntes literárias e épocas até compositores, como Pierre Boulez e John Cage.

Trata-se de um livro que vai além de si, no caminho “aberto” pelo *Livro* e suscita tanto uma ideia desconstrutora do livro quanto arquitetural, construtivista:

Poderíamos extrair conjeturas do que seria o *Livro*, se terminado; ou mesmo o *Igitur*, arrasador no campo da semântica. Mas ficou valendo a obra acabada. Uma obra que, além da riqueza habitual de seu autor, no tocante ao acionar de metáforas, metonímias, *enjambements*, elipses, rimas ricas, lances de metalinguagem, incorpora à Poética, em termos estruturais, novos elementos, como o manuseio de páginas, o espacejamento do texto (uma sintaxe espacial), a variação tipográfica, a fragmentação do discurso (GRUNEWALD, 1990, p. 127).

Sob o impacto deste poema, Walter Benjamin preconizou o “fim” do livro tradicional: “Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim” (1995, p. 27). O poema mallarmaico, mais do que poema preso à página, propunha linhas de fuga das quais o livro na sua forma tradicional deveria transformar-se. Segundo o pensador alemão, Mallarmé “empregou pela primeira vez no *coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita” (p. 27). Que a invenção da imprensa, da publicidade e a popularização do Livro dos Livros, a Bíblia, traduzida por Lutero na Idade Média, haviam colocado aquele tempo da primeira metade do século XX “em contraposição frontal à Renascença, e especialmente em contraste com a conjuntura em que foi inventada a arte da imprensa”. Desafios que apontariam necessariamente para *outro* livro, acessível a *outro modo* de escrita. Esta, segundo Benjamin, “que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma” (p. 28) tinha sido “inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico” (p. 28).

Um lance de dados, antes e melhor do que as experiências dadaístas, as quais são praticamente desconsideradas por Benjamin, havia colocado outra maneira à prática da leitura:

Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte (p. 28).

Benjamin chama a atenção para a tarefa do poeta na articulação da tipografia, da sua espacialidade na página-galáxia do livro por vir. A escrita, cada vez mais icônica e universal, conquistaria qualidade em meio à era tecnológica que se pronunciava à eficácia quantitativa “de um caótico labor em ciência e economia” (p. 28). A escrita, segundo Benjamin, “que avança sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade, tomará posse, de uma só vez, de seu teor adequado” (p. 28), colocara os poetas à frente como os grandes renovadores e num incrível contraponto com os primórdios. A partir da verificação de Walter Benjamin de que a transformação da escrita estava intrinsecamente ligada a seu tempo histórico, cuja poesia de Mallarmé propunha o salto qualitativo, podemos distender nas relações que o poema-livro encontra no ideograma, uma sorte de reflexo desta prática milenar de escrita.²¹

²¹ Neste sentido, por uma leitura estruturalista, a abertura contextual proposta por Ernest Fenollosa, com seu ensaio: “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, descoberto e divulgado por Ezra Pound em 1919, com tradução comentada para o português feita por Haroldo de Campos em 1977. Segundo Haroldo de Campos, neste estudo havia o desejo de examinar a escrita icônica com o desejo de “*universalia*”: “Fenollosa acreditava que o estilo tradicional deveria ser estudado não para fins de imitação servil, mas para a busca de princípios estruturais, de ‘*universalia*’”. (1977, p. 22) As relações e as transferências de sentidos, as trocas entre imagens e palavras articuladas ganhavam ênfase na linguagem do cinema e a partir da “sinologia” apresentada por Sergei Eisenstein em seu “O princípio cinematográfico e o ideograma”, ensaio publicado originalmente em 1929 como posfácio de um livro sobre cinema japonês. Neste o cineasta russo relacionou a importância da escrita figurativa japonesa e chinesa na montagem do filme. Estas escritas ainda estabelecem conexões e similaridades, principalmente, entre a escrita chinesa e a composição musical e plástica. Portanto, o poema de Mallarmé propõe-nos opções de consciência material de que a escrita poética pode se desprender do universo da literatura e se relacionar com outras áreas Cf. CAMPOS, Haroldo de (Org.) In: *Ideograma – lógica poesia linguagem*. SP: Ed. Perspectiva, 1977, p 115-162.

No entanto, acessar esses livros além dos gêneros que lhe incumbem “o seio das artes” no que “apenas esse acesso define a poesia, e que ela só tem lugar a partir do momento em que ele [o ato de acessar] tem lugar” (*colchetes meus*) (NANCY, 2005, p. 9), parece-nos, comparativamente, o modo que acessamos o espaço da performance. Pois, ainda com Jean-Luc Nancy, podemos afirmar que um abastamento de sentidos está na camada do poético, a ponto de ser impossível trazê-los todos à forma:

É a razão pela qual a palavra “poesia” designa tanto uma espécie de discurso, um gênero no seio das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero, como pode estar ausente nas obras dessa espécie ou desse gênero (2005, p. 9).

Por isso, a forma e o gênero se enfraquecem quando a poesia subverte a prosa no próprio texto em prosa. O sentido sempre por fazer da poesia possibilita o seu mover nômade, que pode estar no seu sentido de uso literário, mas também pode estar fora dele. Este fora implica muitas direções e lugares. Podemos ver o poético no seu sentido mais figurado, na beleza de um rosto ou na fotografia de um filme, mas este sentido nada mais é do que a extensão da qualidade, da característica do atributo, do qualificável. Não é este sentido figurado que está em jogo aqui. É o sentido sempre por fazer da poesia com inclinação mesma de negar a si própria, de se desfazer, de ser outra coisa, mas antes ou depois do sentido figurado. A poesia pode estar onde comumente não se poderia dizer que há poesia:

A poesia não será assim o que é senão sob a condição de ser pelo menos capaz de se negar: de se renegar, de se recusar ou de se suprimir. Ao negar-se, a poesia nega que o acesso ao sentido possa ser confundido com um qualquer modo de expressão ou de figuração. Ela nega que o que é “elevado” possa passar a estar ao alcance da mão, e que o que é “tocante” possa ser extraído da reserva a partir da qual, precisamente, ela toca (NANCY, 2005, p. 11).

Os livros, por sua vez, quando objetos para e com essa poesia, flexionam-se e expandem-se como elementos performáticos. Negam a si próprios²² e deixam de serem livros para acompanhar a negação da própria

²² É evidente que o livro, ou o que serve como livro, muda de sentido entre o regime paranoico signifiante e o regime passional pós-signifiante. No primeiro caso, há, antes de tudo, a

poesia. Quando trazem dentro de si esta poesia, buscam relacionar-se o mais intensamente possível com o fora. O *corpo* que transpassa o corpo do poema de Walt Whitman no famoso verso: “Camerado, this is no book,/ Who touches this touches a man”²³ não pode ser negligenciado. Evidentemente é do corpo homoerótico que está se tratando. Mas também é, apesar de legítima, uma referência simplificada. O contraste “camarada/homem” é expandido para a relação inominável de tocar um livro como se este fosse um homem. Neste sentido, podemos entender que o corpo na arte, conforme assinala Jorge Glusberg, “é um fenômeno com valor desalienante, que une a produção a seu produto, ou seja, liga o corpo humano a seus comportamentos” (2009, p. 58). Para Walt Whitman, no seu poema, um homem pode ser lido como um livro e reciprocamente. Jorge Glusberg, agora mencionando o pensamento de Pascal,

emissão do significante despótico, e sua interpretação pelos escribas ou pelos sacerdotes, que fixa o significado e fornece novamente o significante; mas existe também, de signo em signo, um movimento que vai de um território a um outro e que, circulante, assegura uma certa velocidade de desterritorialização (por exemplo, a circulação de uma epopeia, a rivalidade de várias cidades pelo nascimento de um herói, e aí, novamente, o papel dos sacerdotes-escribas nas trocas de territorialidades e de genealogias). Mas o que serve como livro tem sempre aqui um modelo exterior, um referente, rosto, família ou território que asseguram para o livro um caráter oral. Diríamos, ao contrário, que, no regime passional, o livro se interioriza, e interioriza tudo: torna-se Livro escrito sagrado. É ele que funciona como rosto, e Deus, que dissimula o seu, dá a Moisés as tábuas escritas. Deus se manifesta pelas trombetas e pela Voz; mas no som ouve-se o não-rosto, assim como no livro se veem as palavras. *O livro se tornou o corpo da paixão*, como o rosto era o corpo do significante. É agora o livro, o mais desterritorializado, que fixa os territórios e as genealogias. Estas são o que diz o livro, e aqueles o lugar onde o livro se diz. De forma que a interpretação muda completamente de função. Ou desaparece completamente, em benefício de uma pura recitação da letra que interdita a mínima mudança, o mínimo acréscimo, o mínimo comentário (o famoso “embrutecei-vos” cristão faz parte dessa linha passional, e o Corão é o que vai mais longe nessa direção). Ou a interpretação subsiste, mas se torna interior ao próprio livro, que perde sua função circulatória entre elementos de fora: por exemplo, é segundo esses eixos interiores aos livros que são fixados os diferentes tipos de interpretação codificados; é segundo as correspondências entre dois livros, assim como o Antigo e o Novo Testamento, que a interpretação se organiza, podendo induzir ainda a um terceiro livro que está imerso no mesmo elemento de interioridade. Ou enfim a interpretação recusa qualquer intermediário bem como qualquer especialista, torna-se imediata, porque o livro é, ao mesmo tempo, escrito nele mesmo e no coração, uma vez como ponto de subjetivação, uma vez no sujeito (concepção reformista do livro). Em todo caso, a paixão delirante do livro, como origem e finalidade do mundo, encontra aqui seu ponto de partida. O livro único, a obra total, todas as combinações possíveis *no interior* do livro, o livro-árvore, o livro-cosmos, todas essas reapropriações caras às vanguardas, que separam o livro de suas relações com o fora, são ainda piores do que o canto do significante. Não há dúvida de que elas participam estreitamente desse canto na semiótica mista. Mas, na verdade, têm uma origem particularmente devota. Wagner, Mallarmé e Joyce, Marx e Freud são ainda bíblias. Se o delírio passional é profundamente monomaniaco, a monomania, por sua vez, encontrou um elemento fundamental de seu agenciamento no monoteísmo e no Livro. O mais estranho culto (DELEUZE, GUATTARI, 2005, p. 80-82).

²³ Camarada, isto não é um livro, / Quem toca nesse livro toca num homem (TA). In: So Long (parte 4). *Leaves of Grass*. (1867) WHITMAN, Walt. p. 35. Cf. JR LeMaster e Donald D. Kummings (Organizadores) edição fac-similar: *Walt Whitman: An Encyclopedia*. New York: Garland Publishing, 1998.

afirma que “o corpo é uma matéria moldada pelo mundo externo, pelos padrões sociais e culturais, e não a fonte, a origem de seus comportamentos” (p. 58). Isto nos leva a pensar o verso do poema de Walt Whitman na sua relação contrastante com o substantivo masculino “Camerado”²⁴, mas, ao mesmo tempo, na sua relação com o lugar do externo e além de qualquer medida: o homem-livro ou o livro-homem. Yves Bonnefoy, justamente para não propor uma medida para este lugar chama-o de “grande realidade”, lugar sem provas, o improvável: “Porque sempre, apesar de seu grande projeto, a poesia tem conservado em sua morada o sentimento de uma existência desconhecida, de outra salvação talvez, de outra esperança” (1998, p. 92). Para Bonnefoy sempre há algo escapável no que chamou de ato e lugar da poesia. E este lugar se agrava para os livros enquanto linguagem do poético, livros propriamente poesia, que são parte indissociável dela ao se fazerem mais livres e inaugurarem um lugar não literário que não é propriamente deles, se este “próprio” se estabelecer como condição de registro, coisa que lhe é justamente escapável. Este lugar não literário se aproxima do espaço da performance. Ainda mais se a posse estiver colocada como questão, a performance, então, far-se-á mais presente como um conjunto de linguagens que se articula justamente neste lugar não literário, que é também espaço, mas que não é a “grande realidade”, pois tudo é linguagem mas a linguagem não é tudo, apesar dela estar próxima deste Externo e deste Improvável, conceitos de exterioridade colocados por Maurice Blanchot e Yves Bonnefoy, conseqüentemente, conforme veremos adiante.

Por enquanto, observemos esta negação como *hecceidade* no sentido dado por Deleuze e Guattari, o que escapa ao significado, não se sujeitando a ele, apesar de manter com ele uma relação.

Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se

²⁴ Paulo Henriques Britto, citando Gilberto Freyre, sugere que esta palavra tem relação com a língua espanhola e portuguesa. Isto nos leva a pensar que o poeta norte-americano talvez não ficasse satisfeito com os significados correlativos em inglês: “comrade, companion”. Porém, o significado ideologizado que hoje é facilmente atribuído a esse substantivo pode ainda roubar-lhe a riqueza semântica sugerida no poema. “Camarada”, entre outros, significa: “companheiro de quarto”, “pessoa que convive bem com outra”, “colega, condiscípulo”, “amigo, amásio, amante”, “desconhecido a quem se pede ou de quem se recebeu um favor”, “tratamento entre soldados” Cf.: BRITTO, P. H. “A pluralidade de Whitman”. *Jornal de Resenhas - Folha de São Paulo*, São Paulo, v. 31, 11 out. 1997.

confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado (DELEUZE, GUATTARI, 2005, p. 47).

A poesia traz *hecceidades*, e sua relação com alguns livros é capaz de sucumbir com a referência, pois livro e poesia são mais do que isso, mais até do que subjetividade e substancialidade. Deleuze chama a atenção que “o ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página”... (2007, p. 17-18) e sobre o verso “às cinco horas da tarde” de Frederico Garcia Lorca, diz o filósofo francês: “quando o amor cai e o fascismo se levanta. Que terrível cinco horas da tarde!” (p. 48).

As questões suscitadas pelos livros-poesia de Mallarmé estão firmemente relacionadas ao livro, ao objeto livro, ao livro como objeto de linguagem poética. Algumas mais e outras menos, mas todas colocam a sua condição de artefato e, sobretudo, aqui, de linguagem do poético. Questões que estão postas na poética arturiana, de poesia-livro, na qual o espaço literário se faz de silêncios da pura exterioridade, assim como no espaço de relação da performance.

São questões que se relacionam quando pensadas a partir de uma das principais operações que fundam a poética de Arturo Carrera. Uma operação evidentemente mallarmeana, ou seja, o espaço aberto do livro. Apesar de haver muitas outras relações, como o deslumbramento com a pequena invenção de Lewis Carroll, uma caixinha de escrever no escuro, não obstante, esta brincadeira carrolliana não cessa de se corresponder com o lance de dados mallarmeano, mais precisamente no que ambos têm de jogo. Arturo Carrera, ao comentar sobre as afinidades do seu primeiro livro, *escrito con un nictógrafo*: “É como uma representação da perda, da abolição, num ponto isso também está como lembrança ou marca trazida da leitura desse famoso livro de Mallarmé, onde ele escreve em páginas que são papezinhos que guarda numa caixa de chá” (CARRERA, FRIEIRA, 2005).

É preciso destacar que estas questões se intercomunicam ainda mais quando as pensamos com a proposição de Joca Wolff, distendida adiante, na análise dos livros, mas, desde já, interessa-nos sob outro enfoque. Ou seja: quando Joca Wolff chama a atenção de que esta poética se fundaria nos três

primeiros livros, *escrito con un nictógrafo, aA Momento de simetría e oro*, os quais, segundo Wolff, teriam exercido influência sobre toda a bibliografia posterior do autor, caberia então pensarmos a função do livro como linguagem do poético, conforme mencionamos e o faremos nas leituras de cada livro a seguir. Por enquanto, seguimos com Wolff que nos diz que esta poética, “sua fonte, seu zero, seu ouro está por inteiro na ‘infância grande’, ou na memória prévia de sua ‘autobiografia imemorial’” (2005, p. 34), que começaria a sua expansão nos três primeiros livros. A recepção em Arturo Carrera da concepção mallarmeana de livro-mundo se faz transpassar imediatamente por esta “autobiografia imemorial”, numa profícua relação que funda um espaço aberto nesta produção poética, que não mais será “obra” no seu sentido corrente. Pois nem esta autobiografia terá o sentido de tempo comumente usado num diário, por exemplo, mas de tempo ausente, pois nele nada começa e nada se faz presente ou passado. Nas palavras de Blanchot, não pode haver dialética no tempo da ausência de tempo e a lembrança no “tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença” (1987, p. 20). Segundo o pensador, “dessa força atuante ainda é testemunha a lembrança, a lembrança que me liberta do que de outro modo me convocaria” (p. 20), ou seja, uma literatura memorialista, confeccionada nos retalhos de verdade, ou melhor, dadas como verdades nas anotações de diário. Carrera, já nestes livros iniciais acessa o espaço literário pensado e proposto por Blanchot: “escrever é agora o interminável, o incessante” (1987, p. 16). E o faz de modo que possa invocar essa memória livremente, dispô-la no seu presente com esta intenção, ou seja, imemorial, de lugar nenhum. A “presença” desta “infância grande” como *hecceidade* nos livros de Arturo Carrera, coaduna-se com sua ideia de livro *big-bang* no sentido de transformá-lo ainda mais em linguagem do poético. Seus livros, então, passam a ser mais do que objetos somente estéticos ou mesmo simples suporte para o manuseio meramente útil. Ao serem inventados expandem-se para fora deles mesmos, numa concepção de página-espaço, página-rizoma, concepção esta que se assemelha com a ação performática, com o espaço que esta cria ao fazer-se e que, justamente, autorizaria uma relação que podemos rapidamente definir como “escrita performática”.

Se por um lado Arturo Carrera põe em jogo uma escrita performática em seus *livros-livres*, pois não resta dúvida de que margeiam a literatura e são

estrangeiros à própria literatura, por outro, desencadeiam uma poética que não se encerra em categorias como *forma*, *conteúdo*, *obra*, mas distendem-se, sempre, sem cessar, tangenciando esses lugares, os quais, na performance, marcam a relação neste espaço em que a categoria não tem função alguma. Arturo Carrera, em entrevista a Freidmberg, assinala:

Eu acho que acariciar a idéia de “obra” e de “projeto” cabe aos escritores que podem cumprir essa ambição. É o caso de Dante, ou Sollers, ou Lezama, que quiseram conceber um Paraíso; mas quando Lewis Carroll quis que seu desenhista John Tenniell ilustrasse um capítulo sobre a vespa com peruca, este se negou furiosamente escrevendo-lhe: “Uma vespa com peruca está para além das possibilidades da arte” (1990, s/p).

2.1.1. Escrever no escuro

Arturo Carrera iniciou sua produção poética com um gesto de escritura que se desdobrou em duas engenharias visionárias ou máquinas solteiras de criar efeitos: *escrito con un nictógrafo* e *aA Momento de simetría*. São livros primeiros, feitos entre desenho e escritura, na evidência do jogo, numa fala tartamuda que lembra a narração da menininha a partir do seu desenho ou da sua boneca desmontada, narração engenhosa e de acesso ao *lugar do outro lado* do espelho ou *dentro* do escuro, conforme declarou o autor em entrevista a Daniel Freidemberg: “Concretamente, eu queria escrever na escuridão. Estava louco; mas à minha maneira o disse e fiz, e tive a sorte de encontrar um vestígio no espelho: Lewis Carrol já tinha inventado o aparelho para escrever no escuro que se chamava ‘nictógrafo’” (1990, p. 12).

O autor alude à invenção que Lewis Carroll, num dia de 1891, anotou em seu *Diário*. Invenção que seria um aparelho para fazer anotações no escuro sem ter que se levantar da cama para acender a luz. Um “nictógrafo”. Arturo Carrera faz menção ao aparelho carrolliano em nota no final de *escrito con un nictógrafo*: “Somente me apropriei da força significativa do nome, forçando, ao ser usado, essa isenção do sentido, fim e princípio da linguagem, que é a prática da escrita...” (2005, s/p).

Em *aA Momento de simetría*, livro-poema desdobrável, o autor continua a prática louca de criar blocos de palavras e utilizá-los como *ready-made* na

página escura. São livros parceiros-viajantes de *Big bang e o âmago do omega*, de Severo Sarduy e Haroldo de Campos, respectivamente – livros igualmente livres que ressoam ininterruptamente, antes ou depois, mas nunca nos espaços aplainados pela leitura linear. Entre outros da vanguarda-viagem hispano-americana, com suas leituras moventes (*co-moventes*, jamais releituras...) de Mallarmé, Raymond Roussel, Bataille, Artaud... Validamente, *escrito con un nictógrafo*, *aA Momento de simetría* e *oro*, os três primeiros livros de Arturo Carrera, enunciavam uma experiência radical na linguagem que ao mesmo tempo se voltaram para os pressupostos estéticos das vanguardas históricas e gestaram o embrião daquilo que o autor atualmente denominou “surpresa” ou “assombro”. É Joca Wolff quem assinala que o mapa do “ouro do sentido” arturiano já estava traçado:

Já existiam em sua (in)completude porque seus diversos, prolíficos sucessores (vide Bibliografia) já pareciam estar criados, tanto quanto seus precursores. Parecem já estar todos mais do que em germe em *Escrito con un nictógrafo*, em *aA. Momento de simetría*, em *Oro*: estão em potência ali, apenas esperando que o tempo os contemple e consuma. Porque sua fonte, seu zero, seu ouro está por inteiro na ‘infância grande’, ou na memória prévia de sua ‘autobiografia imemorial’ (2005, p. 34-37).

As relações entre vanguarda histórica, mesmo o neobarroco, obviamente, são forças motrizes atuantes nesta poética em questão, mas cumprimos dizer, mesmo rapidamente, que havendo neste tempo transcorrido uma dobra relevante, uma raiz e como toda raiz suas ramas subterrâneas largaram-se em expansão e se transformaram. Assim como Lezama Lima não é somente barroco clássico ou neobarroco e Haroldo de Campos meramente concreto ou neobarroco. Creiamos que são relações melhor compreendidas quando as pensamos em genealogia, bem como nas palavras de Nancy Fernández: “A noção de genealogia nos permite ler desde Carrera a Sarduy, Lezama e Góngora e não ao contrário, de acordo com a perspectiva casualística do condicionamento histórico” (2008, p. 18).

Arturo Carrera, nesta época de experiências, os anos setenta, então um poeta pós-adolescente, amigo de Alejandra Pizarnik, começou a inserir sua poética com muita noção de que o objeto livro poderia pertencer ao poético, ser manipulado para isto, fazer-se linguagem ativa deste antes de sê-lo

simplesmente livro. Podemos pensar aquele gesto inicial de escrever no escuro como um gesto de perceber e apreender seu tempo, a contemporaneidade, mas no modo como Giorgio Agamben interpela essa relação, ou seja: “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (2009, 59).

Atualmente, o lugar que esta poética ocupa, antes de se constituir uma soma de livros que conta uma obra, apresenta um fora incessante ou “autobiografia imemorial” que a faz transpassar todas as literaturas, e, como efeito movente, ou como “surpresas” e “assombros”, no dizer de Raul Antelo, chegando a desafiar o poeta moderno, pois este com relação à linguagem “encontra-se na situação aporética de ter que pronunciar uma palavra, sustentar uma fala, cuja língua lhe é desconhecida ou ausente” (2008, p. 53). E seria esse o paradoxo do moderno: “ter de conciliar, na obra, sua contemporaneidade, vale dizer, seu pertencimento aos atos de fala do presente e, ao mesmo tempo, sua procedência de remota origem, que a torna inspirada pelo passado da língua” (p. 54). Que Lamborghini – ainda por Antelo –, observava em Arturo Carrera o esquecimento do atributo histórico como algo deliberado, uma vez que sua poesia quebra “a mitomania da sucessão, da origem, do fim e do progresso” (p. 54), para se deixar marcar pela “verdade do tempo reversível”. (p. 54)

Escrito con un nictógrafo e *aA Momento de simetría* possuem semelhanças que os fazem dialogar sem perderem suas singularidades. Se, por um lado, Cesar Aira se reporta a estes como “máquinas solteiras de criar efeitos sem causas” (2005, p. 161), por outro, podemos observar que nestes livros em que o autor argentino se inicia na literatura, houve a partida em direções múltiplas e que, nesta expansão, vai-se da cosmologia à cosmogonia; do gesto de escrever na escuridão com clara intenção carroliana ao tempo sem tempo, ilógico e imemorial; e, principalmente, máquinas de criar *afetos*, se pensarmos no espaço imaginado para as presenças afetivas que foram as marcas de mortes identitárias: a avó materna do autor (em *escrito con un nictógrafo*) e a amiga e poeta Alejandra Pizarnik (*aA Momento de simetría*).

Estes espaços afetivos que aparecem na poética de Arturo Carrera, no seu *fazer* de fragmentos, seguiram alguns motes que não chegam a ocasionar um motivo, pois servem mais à busca de sentido no sentido de uma busca

perpétua, em que o significado somente interromperia. No entanto, conforme aponta Nancy Fernández, *escrito con un nictógrafo* “Fala de uma destruição em, pelo menos, dois sentidos: a da expressão comunicativa e a que dá origem à cosmologia inicial, aqui com uma forte marca autobiográfica: a morte recente da avó do autor” (2008, p. 25).

É importante pensarmos, em comum acordo com Nancy Fernández, que a morte destas duas pessoas se fez presente neste espaço de caos e de vazio inaugurado por esses livros como uma “invocação do útero” (2008, p. 26), nas palavras da crítica. Nancy Fernández, através desta pertinente associação de fundo psicanalítico, afirma que “se o desaparecimento materno no poeta é uma marca indelével, a morte da avó encarna a repetição do acontecimento original” (p. 26). Podemos pensar, seguindo esse raciocínio, agora em relação a *aA Momento de simetria*, que a presença de Alejandra Pizarnik também poderia significar esta “invocação do útero”, já que esta foi quem mais contribuiu para o “nascimento” do autor no mundo literário. Mas é preciso deslocar imediatamente este espaço metafórico (“útero”), para que não seja entendido como aquele espaço que enraíza o movimento de escrever no tempo, o da escrita como luto ou homenagem póstuma. Por mais tributável que o seja não resta dúvida de que o espaço em questão pertence ao extremo da literatura, em que só se pode fundar na ausência de tempo, conforme veremos adiante. As presenças destas mortes apenas soçobram na morte incessante do agora, ou melhor, naquilo que Blanchot coloca como “o presente morto é a impossibilidade de realizar uma presença, impossibilidade que está presente, que está aí como o que duplica todo e qualquer presente, a sombra do presente, que este contém e dissimula em si” (1987, p. 21).

No pequeno texto chamado “La noche escribe”, de Severo Sarduy e que abre *escrito con un nictógrafo*, há mais do que uma intenção protocolar de apresentação. Quando este enumera cinco informes, de fato há uma participação no jogo desta poesia que se inscreve no escuro. Não por acaso, o primeiro destes informes está arrolado justamente com a letra “0” e nela se lê uma citação de Júlia Kristeva: “A contradição se revela como a matriz de base de toda significação” (CARRERA, 1972, s/p).

Esta “matriz de base”, em *escrito con un nictógrafo*, quanto mais se revela contradita mais escapa às camadas pesadas da significação e se abre

para a pluralidade de sentidos. Não obstante, esta matriz contraditória e contrastante entre significado e significante apareça na poesia como condição mesma desta arte. Porém, nesta poesia em questão há uma aproximação limite da *excrita*, no sentido que ganha o termo no pensamento de Jean-Luc Nancy:

Se existe outra coisa, um corpo da literatura que não seja este corpo significado/significante, ele não será um signo nem fará sentido, e nesta medida nem sequer será escrito. Será a escrita, se “escrita” indica *aquilo que se desvia da significação*, e que por isso se *excreve*. A excrição produz-se no jogo de um espaçamento in-significante: aquele que desprende as palavras do seu sentido, sempre de novo, e que as abandona à sua extensão. Uma palavra, se não é absorvida sem resto num sentido, *resta* essencialmente estendida *entre* as outras palavras, tendendo a tocar-lhes, sem no entanto se juntar a elas: e isto é a linguagem enquanto *corpo* (2000, p. 69-70).

As páginas sem numeração, sem fim nem começo do livro *escrito con un nictógrafo*, no qual vem grafado o poema de modo inverso, vazado em páginas pretas com letras brancas, dão corporeidade ao texto, mais que isso, pois fazem o gesto do corpo aparecer. Letras-luzes que montam fragmentos interrompidos apenas por algumas fendas igualmente brancas, letras-frestas luzentes grafadas na escuridão de um céu-página que lembra o céu plano e opaco narrado pela cosmogonia indígena. O poema-livro se compõe nesta escuridão para o leitor e deseja oferecer-lhe instantes luminosos, iniciando-se com uma entrega: “O escriba desapareceu” (CARRERA, 2005, s/p). Desorbitado, no lugar ²⁵ em que a linguagem está para todos, lugar vazio, no qual também estão as palavras, talvez distraídas, talvez atentas, mas na inadequação permanente entre significado e significante, no embaraço quando se quer atribuir significado ao desconhecido, conforme exemplifica Claude Lévi-Strauss: “o universo significou bem antes que se começasse saber o que ele

²⁵ Abaixo desse estado “fora de órbita” está a condição emocional em que se encontrava o poeta naquela época, mas que jamais aparece no poema como uma significação e se revela apenas em entrevista concedida à Silvina Frieria, que pergunta: “¿Lo escribí verdaderamente en la oscuridad?”: Resposta: “Sí, yo estaba tan mal en ese momento que escribía en la oscuridad. Me despertaba y escribía pequeños fragmentos que iba acumulando en un cuaderno. Trataba de un poco loco en esa época. La muerte de mi abuela me había afectado mucho, era el último personaje de mi familia, por eso el nictógrafo es como un punto de clivaje en el plano del amor, o en el plano de la escritura Elemental del parentesco”. La mía es una generación fracturada por la dictadura. In: *Página/12*, caderno de Cultura, 13 de junho de 2005. Sitio: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-52318-2005-06-13.html>

significava...” (2007, p. 42). *Escrito con un nictógrafo* está neste lugar da isenção do significado e o leitor, ao acessá-lo, sabe desde o primeiro verso que “o escriba desapareceu”. Verso-fragmento que será repetido diversas vezes no poema-livro. Nesta “ausência” do escriba que desaparece está o autor como gesto, no dizer de Agamben, “a indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea (...) não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não para de desaparecer” (2007, p. 55) e conclui lembrando Foucault que “a marca de um autor está unicamente na singularidade da sua ausência” (p. 55). Este autor como gesto, autor sem a autoridade do “princípio através do qual se criam obstáculos para a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção” (p. 57) e a sua ausência abre o espaço para os “processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos do poder.” (p. 57) Este autor, ao negar o tempo para criar momentos de simetria, *a(s)cende* escrituras no escuro e neste espaço vêm à luz fragmentos-palimpsestos, mas sem permanecer na luz, incidida momentaneamente no seu ocultamento, em sua materialidade própria e autossuficiente, conduzida pelo jogo do encadeamento, da disposição gráfica, quase um teatro de bonecos no qual personagens afirmam o contrário do que querem dizer, para dizer-lhe tudo com nada: “A MORTE É VENTRÍLOQUA / ISTO É UMA EXPERIÊNCIA DE VENTRÍLOQUA // tribos de ventríloquos invadem a página” (2005, s/p).

O informe de que o escriba desapareceu já no verso inicial faz mínima a presença do autor e, não bastando, inscreve-se como escriba, simples escrevedor ou rabiscador dessa cosmogonia. Nancy Fernández chama a atenção para o espaço realçado na linguagem em que palavras e imagens estão suspensas no caos e no vazio, espaço em que o escriba escreve, reescreve e torna a reescrever informes como gestos na escuridão: “A página insone e noctâmbula em negro é atravessada pela letra branca, dando forma a uma escrita quiasmática que faz indiscernível o ponto de origem ou a regulação de um centro ontológico” (2008, p. 23).

Embora funde um espaço imaterial, baseado tanto no sentido cosmogônico, de especulação e curiosidade, quanto no sentido cosmológico,

de explicação conceitual a partir de elementos da própria natureza (“às palavras / flores carnívoras / distribuo meu corpo / Rompendo a lousa dos corpos / entre os hibernantes / danço”), em *escrito con un nictógrafo* mantém-se um espaço outro que é o da página, a qual desorbita toda e qualquer totalidade e verdades do tipo “origem do universo”. A página é atravessada por todos estes espaços e nela não há um “centro ontológico”, conforme nos avisa Nancy Fernándes. O escriba inscreve sonambulamente marcas irregulares vindas de vários “universos” sem que ocorra o jogo da força centrípeta do épico no seu movimento do uno, de fora para dentro, como estrutura de poder ao recolher e acomodar numa forma as forças da diversidade. Pois, talvez, por ser simplesmente a anotação de um escriba que desapareceu, a força escritural, desautorizada, reverte-se em expansão, em abertura e por que não dizer em maravilhamento: “O P O E M A S E A B R E / essa a sua força” (CARRERA, 2005, s/p).

Marcas tipográficas como estas em que letras vêm grafadas com espaço entre elas para que o verso assinale concomitantemente com seu sentido (poema que se abre). Ou, por vezes, inscritas com um “xis” para talvez indicar contrariedade com a passagem assinalada. O “xis” sobre alguns fragmentos os “anula”. Gestos que dizem ao mesmo tempo sobre o fim e o princípio da linguagem como prática de escritura. Assim como o fazem certas tribos melasianas que suprimem palavras do léxico a cada morte, ou, em outro mito, o do ouroboros, em que a cobra morde o próprio rabo numa repetição do gesto como um princípio de revitalização, pois a cada instante o dado deve sobrepor-se ao registro. Presente milenarmente em diversas culturas, o gesto de não ter começo nem fim transmite a ideia de algo que se expressa ciclicamente: Reescrever para viver, para inventar; *reescreviver*, ou palimpsesto oral no dado-registro para que viva a língua que não se escreve, mas fala-se: “O poema se abre / S A L T A M T E U S M O R T O S / C L O W S” (CARRERA, 2005, s/p). Esta página não numerada de *escrito con un nictógrafo* é etnopoética e fundadora, mas mantém uma boa medida entre os universos trazidos como resíduos de alguma mitologia com o acúmulo de fragmentos, “ínfimos templos-textos planos que informam” (CARRERA, 2005, nota final, s/p), os quais, ao pertencerem à página insone são já uma escrita singular, uma cartografia. As letras esgarçadas descobrem sua respiração gráfica e um

princípio, senão jogo, um princípio no sentido dado por Severo Sarduy na notinha introdutória do livro:

No princípio – à *ceci près*: que não há princípio – era o Branco: lenta espiral láctea, nó de anões nevados, hélice de sêmen. Franjas negras, praias carbonizam o rayaban, estratos de ónix. No princípio era a página: a noite frisada do tinteiro. Poucas letras: “Usa a tinta como se fora ouro” (CARRERA, 2005, s/p).

Os procedimentos tomados por Carrera neste livro, desdobrados e radicalizados em *aA Momento de simetría*, praticados no escuro e sob o impacto da invenção carrolliana, deram a estes livros uma paridade chamada por Ana Porrúa de “cartografia da letra”, que de maneira especial fundam essa poética e são o seu lance de dados. “O fragmento é a lógica da poesia de Carrera neste caso (e será uma das pautas desenvolvidas em sua produção posterior): pequenas construções que formam uma sucessão não causal” (2006, p. 25). Ana Porrúa, ao traçar uma similitude entre os livros, no sentido que “ambos emulam mapas celestes, e se escrevem com letra branca sobre página negra” (p. 25), chama atenção para uma similaridade que os conjuga, no entanto, sem isolá-los como produção de uma fase do autor ²⁶. Ao dizer que nestes livros “a poesia é, em ambos os casos, aquilo que pode ver-se, o que impacta em sua pura materialidade sobre o olho em primeiro lugar” (p. 26), a crítica argentina destaca a visualidade desta escrita-montagem feita de fragmentos sem origens memoriais. Mas Ana Porrúa, valorizando o desenho na poesia cujas letras compõem um mapa: “A poesia é o mapa que a letra desenha sobre a página” (p. 26), mesmo que talvez esse não tenha sido o seu objetivo, faz o enunciado do gesto corporal dessa *excrita* (Jean-Luc Nancy) que traz em seu movimento a presença de um corpo, presença mais que presença, já que toda escrita é produzida por um corpo. Não obstante, justamente em *escrito con un nictógrafo* destaca-se já no título o que podemos dizer “poesia

²⁶ Cf. o prólogo *La cuenta de las sensaciones* de Ana Porrúa escrito especialmente para a antologia que organizou da poesia carreriana (*Animaciones suspendidas*). Nesse texto a crítica relaciona e aponta características textuais na poesia de Carrera que marcariam repetição: “La poesía de Arturo Carrera puede leerse como un continuo, en el que unos textos enviam a los otros, en el que ciertos versos se repiten, se retoman.” Mas, conforme chama atenção a crítica argentina, “La repetición, sin embargo, no es identidad en el sentido literal sino diferencia”, conforme conceito deleuziano. In: *Animaciones suspendidas*. PORRÚA, Ana (org. e prólogo). Venezuela: Ediciones El otro el mismo, 2006, p. 11-33.

performática”, conceito que podemos afirmar que aparece em toda obra de Arturo Carreira, conforme defenderemos no quarto capítulo.

Antes, ainda no plano de uma escrita que articula uma cosmogonia, presente não só em *escrito con un nictógrafo* e *aA Momento de simetría*, mas em toda a poética de Carrera, cabe uma distinção entre as concepções cartográfica de mapa e a arqueológica da psicanálise. Isto porque os extratos vindos para o mapa arturiano jamais serão apropriações que as subjuguem a um conceito, a uma ideia, a uma forma. São forças motrizes que continuam a atuar na diversidade, sem possuírem um nome ou defenderem uma origem. São extratos imemoriais. Gilles Deleuze é quem melhor fez essa distinção:

Uma concepção cartográfica é muito distinta da concepção arqueológica da psicanálise. Esta última vincula profundamente o inconsciente à memória; é uma concepção memorial, comemorativa ou monumental, que incide sobre pessoas e objetos, sendo os meios apenas terrenos capazes de conservá-los, identificá-los, autenticá-los. Desse ponto de vista, a superposição das camadas é necessariamente atravessada por uma flecha que vai de cima para baixo, e trata-se sempre de afundar-se. Os mapas, ao contrário, se superpõem-se de tal maneira que cada um encontra no seguinte um remanejamento, em vez de encontrar nos precedentes uma origem: de um mapa a outro, não se trata da busca de uma origem, mas de uma avaliação dos *deslocamentos*. Cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras, que necessariamente vai de baixo para cima. Não é só uma inversão de sentido, mas uma diferença de natureza: o inconsciente já não lida com pessoas e objetos, mas com trajetos e devires; já não é um inconsciente de comemoração, porém de mobilização, cujos objetos, mais do que permanecerem afundados na terra, *levantam voo*. Félix Guattari definiu bem, a esse respeito, uma esquizoanálise que se opõe à psicanálise. “Os lapsos, os atos falhos, os sintomas são como pássaros que batem com o bico na janela. Não se trata de interpretá-los. Trata-se antes de detectar sua trajetória para ver se podem servir de indicadores de novos universos de referência suscetíveis de adquirirem uma consistência suficiente para revirar uma situação”²⁷ (2006, p. 75-76).

Escrito con un nictógrafo inaugura seu próprio espaço (“No princípio era a página: a noite frisada do tinteiro. Poucas letras: ‘Usa a tinta como se fora ouro’”) (SARDUY, CARRERA, 2005, s/p) e nele faz abismar uma voz, “dispersa e consumada em fraseios lacônicos e desolados, consumida, no entanto, na possibilidade de significar” (NANCY, 2008, p. 25).

²⁷ A citação de Félix Guattari feita por Deleuze está em *Les Années d'hiver*, Ed. Brarrault. E *Cartographies schizo-analytiques*, Galilée, conforme nota de rodapé da edição.

Plural é a palavra nesta voz desorbitada e abismada no vazio: “Eu falo escrevendo / não marco nenhum lugar / não posso voltar jamais / a nenhum lugar” (CARRERA, 2005, s/p). Quem escreve está desaparecido e faz roçar a sua escrita na fala, pela simultaneidade, pelo reverso, pela ambiguidade e pela presença da interrupção. A interrupção que toda fala cria. O intervalo de que toda fala necessita, o qual, segundo Blanchot, tem um papel “tão enigmático que ele pode ser interpretado como carregando o próprio enigma da linguagem: pausa entre as frases, pausa entre os interlocutores e pausa atenta, a do entendimento que duplica a potência de locução” (2001, p. 131).

Mas se trata, no entanto, de uma escrita. São palavras assinaladas com abandono, nesta página que não é fim, mas passagem. O significado está ali multiplicado, na monotonia do fragmento, no corte e na quebra do discurso, ocasionando não sentido em favor da pluralidade de sentidos. O espaço incide na página com a originalidade de um início sem origem, no sentido definidor para uma narrativa ou um mito. Severo Sarduy, em seu informe de início, no qual deu à página um princípio, confirma que neste espaço, *excreve-se* no ritmo e com o acaso da fala ao sublinhar que

Então – mas tudo é simultâneo –, seu reverso queimado: superfície-retângulo negro, fitas arrancadas. Negativas, as letras diurnas resplandecem as ausentes. Cobertas de “arroz azul” – o sêmen, em chinês –, as excluídas nos olham (SARDUY, CARRERA, 2005, s/p).

Em *aA Momento de simetria*, um descolado do tempo, a partir do devir ilimitado, também no que provoca no leitor, melhor dizendo, a sua margem, o seu *entre*, o seu olhar não linear do *aqui* e *acolá*, disposto a cruzar fronteiras do gênero, da nominação, do que se entende por poesia e livro, arte e estética, então, o seu devir se aproxima da performance, do mito, da história em quadrinho. A principal desarticulação operacionalizada pela ação performática expõe dramaticamente a certeza da categorização. O espaço praticado é criado pela ação que por sua vez é feita de cruzamento de forças motrizes oriundas de lugares que costumamos chamar de poesia, música, artes plásticas, mas que ao interagirem, necessariamente, abandonam suas origens, destituem-se para darem-se mutuamente em favor da performance. A performance alicia a categorização assim como um *livro-livre* convence o leitor

de que a leitura não é mais simples leitura, mas jogo. Do mesmo modo que acessar uma performance requer conduzir perdas – “Opa! O que aconteceu? O que foi?” –, a opacidade do leitor no *livro-livre* se declara como possibilidade. Neste sentido, há um princípio, ou melhor, um desejo de performance em todo o *livro-livre*. Néstor Garcia Canclini, no seu estudo das hibridações, declara que “as histórias em quadrinhos, ao gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos, contribuíram para mostrar a potencialidade visual da escrita” (2003, p. 339). Este jogo que perpassa gêneros e épocas com um humor irresistível, seduziu leitores atentos na expansão dos procedimentos vanguardistas, de Burroughs a Carrera. Com efeito, no livro desdobrável, o fragmento aparece (também) como um quadro inserido nos planos sensíveis de sua topografia, tanto na escrita visual (colagem, montagem), quanto na linguagem gráfica do objeto, se é que não se trata de mesmo vaivém.

O livro, acessado, um mapa que leva a lugar algum, mas suas palavrinhas de açúcar, sua diagramação sideral coloca-nos rumo ao desconhecido, roçando o inapreensível. Objeto táctil, no entanto, antepõe-se aos volantes descartáveis da publicidade que nos chegam aos múltiplos formatos, de rápida circulação, enquanto esperamos o sinal verde do semáforo – sempre sedutores, de falas fáceis, súplices e com tudo no seu devido lugar: o *lugar* do ganha-ganha e da previsibilidade. Não por isso, mas também por causa disso, o poema dança, o inútil poema se desorganiza na sua coreografia gráfica delirante, com palavras que golpeiam a *significação* e comprometem a totalidade. O contato mais incipiente com o mapa arturiano, por mais distraído que possa sê-lo, de leitor-turista ou daquele do dia a dia com as mãos suadas no guidão à espera do sinal, o poema galáctico sugere a estranheza de não poema, de não livro. Distraída ou não, é certo o fracasso da linearidade, malogro que se abre para o impulso além-inteligibilidade. A obra arma o seu jogo de livro-poema-big-bang na dobra deleuziana-guattariana do quarto princípio de ruptura a-significante ²⁸. Ainda com Deleuze (e agora este com o

²⁸ Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende

pensamento desdobrado em Bergson), uma leitura que se vai dos sons às imagens e das imagens ao sentido e não *diretamente* ao sentido: “impotência em dizer o sentido (...) mas também o poder infinito da linguagem de falar sobre as palavras” (2007, p. 31). Nesta fissura abrem-se as possibilidades do saber que “sub-vem”, o puro devir, fora da lógica das ideias, da relação direta proposição/significado sem antes ouvir ou ver outras ressonâncias, sentidos outros, mas não menos divertidos que o tabuleiro de xadrez ou o deitar-se no parque à noite para contar e contemplar estrelas. Nas palavras de Raul Antelo, com esta simples premissa de leitura estelar, “Arturo Carrera, leitor do abstracionismo e da arte concreta, compôs um de seus primeiros poemas como um momento de simetria entre um passado que não cessa de passar e um futuro já escrito nas estrelas” (2006, p. 22). Mas que momento de simetria seria este que se constitui de palimpsestos de lugares feito de fugazes e incessantes sentidos? O autor em nota do livro chama de “atópico”, que viria a ser um fora do lugar. E “o tempo nele é zero”. (CARRERA, 2005, segunda capa)

Com efeito, neste lugar arturiano, o devir é louco e, portanto, autônomo da dualidade ideia e matéria, mas de uma dualidade mais profunda, que está além da comparação do modelo e da cópia, mas no simulacro, no entre, no meio, no que está debaixo das próprias coisas que por cima têm seus significados. Nesta composição do livro galáctico, com a ideia de palimpsesto em mente, apercebe-se um dos *lugares*, o mais desejoso e simétrico: “alejandra/Andrômeda” (CARRERA, 2005, quarta dobra). Neste descobre-se, não de imediato, tonto que se está no jogo tateante da leitura (olho-dedo) de minúsculas animações suspensas neste lago de piche, de leitor ziguezagueante no percalço de formigas-letras e pozinhos estelares, mas tão logo se “adentre” no poema-livro “te rodeiam nebulosas vigias” (CARRERA, 2005, primeira dobra) e faz-se *presença* um *rostro*. Nas palavras de Arturo Carrera:

também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. DELEUZE, Gilles e GATTARI, Félix. In: *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 18.

Também meus textos, agora, são suas “linhas nebulares”, seus “brancos invisíveis”. Esta *figura* é uma homenagem a Alejandra Pizarnik, a “viajante fascinada”, a *blue straggler* de nosso Universo poético. (...) Enquanto folheava meus livros de astronomia: “alejandra está em Andrômeda”. Concentrei minha atenção sobre o *Momento de simetria*, ponto em que acreditei me reunir com Alejandra (2005, segunda e terceira capas).

O título deste poema-livro vem grafado em minúsculo e depois em maiúsculo: “aA”. Para leitores de “bancos de letras enguias em torno de perpétuo mar de acoplamentos” (CARRERA, 2005, terceira dobra) o código cifrado “aA” aclara-se no ligamento do “a” (minúsculo) de Alejandra com o “A” (maiúsculo) de Andrômeda, e eis que: “**alejandra está em Andrômeda**” (CARRERA, 2005, terceira capa) (*grifos nossos*).

Mas poderíamos dizer da gravidez deste *lugar* como *identitária*, *relacional* e *histórica*, pois repercute nele a Alejandra Pizarnik tradutora de Artaud, Michaux e Bonnefoy e quem apresentou Arturo Carrera para as rodas literárias da Buenos Aires no final dos anos 1960, importante escritora latino-americana do século XX e “uma poetisa ávida pelo naufrágio”, nas palavras de Júlio Cortázar. Mas também neste lugar ressoa o mito e sua narração, diferente do escrito aqui, neste momento, em que nos reportamos à história do seu suicídio, num fim de semana de 1972, longe da clínica psiquiátrica. A galáxia gêmea, o *lugar* das estrelas errantes, apesar de ter saído um ano após essa morte, em 1973, funda um “momento de simetria” em que a narração de Alejandra está mais perto de “morrerei afogada, Arturito, uma palavra me sufocará” (CARRERA, 2005, terceira capa). Lugar desejoso, de *presença*, onde “tua voz à noite / a noite às vozes / as vozes a gosto / de tinta da noite / de noite da tinta / de letras que se derramam / de um corpo / em outro corpo / sobre o livro dos corpos / em outra morte / alfabeto / os astros / cernidos / sobre teu corpo... (CARRERA, 2005, segunda dobra).

Com Marc Augé, podemos entender que “o lugar e o não lugar são antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (1994, p. 74). O *lugar* imaginado por Arturo não é puro. Não existe um sentido comum, nem um sentir em si, mas um fruir de relações, um falar de sentidos (que não tem obrigatoriedade de comunicar entre si em razão de um sentido maior),

palimpsestos de lugares, fazendo-se e refazendo-se sem cessar: acontecendo. Com efeito, o “rostro/santidade”, na exigente ética de Lévinas:

O rosto (*visage*) não é da ordem do *visto*, não é um objeto, é aquilo cujo aparecer conserva uma exterioridade que é também um chamado – ou um imperativo dado à sua responsabilidade. (...) Eu posso, certamente, olhar o rosto como uma forma plástica qualquer, fazendo abstração dessa significação da responsabilidade de que sua nudez e sua estranheza me incumbem (LÉVINAS, POIRIÉ, 2007, p. 85).

Este rosto está em lugar nunca antes imaginado, mas ao “ler a galáxia leva, então, à descoberta, por exemplo, de que Alejandra (a estrela) está em Andrômeda, a galáxia gêmea de nossa galáxia, onde aquilo que nos é familiar torna-se, entretanto, estranho e inquietante” (ANTELO, 2006, p. 22). O mapa arturiano, de instantaneidade copiosa, de incessantes acontecimentos nas suas muitas linhas de fuga e expansões, dá-nos acesso ao *lugar* do amor lévinasiano: “Ser pelo outro – responder por outrem – amar!” (LÉVINAS, POIRIÉ, 2007, p. 93). A galáxia habitada por Alejandra está no lugar da ficção ou, além disso, na vida da metafísica, já que “a verdadeira vida está ausente. Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e se mantém neste álibi. (...) para um fora-de-si estrangeiro, para um além” (LÉVINAS, 1980, p. 21). A galáxia constitui o espaço metafísico, o fora, o *lugar* no qual nunca nasceremos ou habitaremos e Alejandra torna-se “linguagem do inaudível, linguagem do inaudito, linguagem do não dito” (LÉVINAS, 1980, p. 21).

Neste momento assimétrico de tempo zerado, o espaço etnopoético confluíu-se entre mito e rastro da memória, ou melhor, a que ocorrera no lugar histórico, antropológico. O momento de simetria de Arturo incorpora sutil e livremente a mitologia. Sabemos que os índios²⁹ leem o céu de modo diferente e assim apreendem outros sentidos, próximos do que podemos chamar de linguagem do absolutamente sensível, cambiada para os livros-livres por seu autor:

²⁹ A origem das Plêiades, o mito, aconteceu de modo similar na cultura do Chaco: “os índios subiam numa árvore até o céu em busca de mel e pescado. Uma velha que pediu um pouco de comida, sendo-lhe negada, ateou fogo na árvore. Os índios que ficaram no céu, transformados em estrelas, formaram a constelação das Plêiades” Cf. CARRERA, Arturo. Curitiba: Medusa, 2005, segunda capa. Op. Cit.

Quanto ao código cosmológico, gostaria de acrescentar algo mais. Sua assimilação é antes a ativação de um método de escritura, de observações macro-microscópicas. Mas seu funcionamento é regido, talvez, pelo que Lévi-Strauss chama de “coerência dos códigos formulados na linguagem da sensibilidade”. Os mitos, segundo ele, têm como suporte uma “lógica das qualidades sensíveis, que não estabelece distinção definitiva entre os estados da subjetividade e as propriedades do cosmos”. (Assim, 7 adolescentes que pediram comida e lhes foi negada, fabricaram um tambor e iniciaram uma dança, nus, dançando sobre a folhagem dourada, até que começaram a se elevar pelos ares, sempre dançando, cada vez mais alto: é a origem das Plêiades segundo a versão wyandot.) E esta lógica correu a história da literatura e da arte através do espaço-tempo (CARRERA, 2005, segunda capa).

2.1.2. Livro de livros

Niños que nacieron peinados, em colaboração com o artista plástico Alfredo Prior, poderia ser lido como uma coletânea de poemas e pinturas. Não fosse esta poesia e esta pintura, e que, juntas, afastam ainda mais qualquer possibilidade de ser um encontro formal. A poesia de Arturo Carrera, cujo ritmo modula um *continuum* de variações, oferece apenas uma ilusão de totalidade. O seu movimento para o suposto todo, antes de se relacionar com a noção de obra que se revisita com excertos seletos, atravessa-nos com a potência desdobrada do fragmento, numa tradição a qual comparecem autores como Nietzsche, Georges Bataille, Rene Char – guardadas as diferenças, mas autores que se relacionam se refletirmos na divisão proposta por Maurice Blanchot para o pensamento na linguagem, a de que haveria duas direções na literatura: “Uma comporta a exigência de uma continuidade absoluta (...) A outra comporta a exigência de uma descontinuidade mais ou menos radical, a de uma literatura de fragmentos” (2001, p. 34).

Diferentemente de uma ideia “de continuidade absoluta”, em *Niños que nacieron peinados* sobrevém o jogo da procura, da montagem, da descoberta naquilo que ora se apresenta sem ser novidade, mas como que da primeira vez: fragmentos num outro livro sem sê-lo o Mesmo, ou seja, este livro torna-se outro antes de ser uma reincidente coletânea. Os livros-livres de Arturo Carrera são sempre articulados como mapas ou quebra-cabeças, provocados por pausas do tempo.

É, portanto, enganador ler protocolarmente a nota do autor: “Los fragmentos de poemas fueron tomados de los siguientes libros”³⁰ (2007, s/p). Podemos pensar a partir desta pequena e modesta nota ao final do livro como um informe de que o fragmento é a possibilidade de montagem, feito ideograma, na busca da máxima aproximação entre poesia e pintura. Referimo-nos à escolha de Carrera de tê-lo escrito (montado) com fragmentos extraídos exatamente de todos os seus livros publicados até 2007, ano da edição de *Niños que nacieron peinados*. A nota abre uma “seção” do livro em que as duas páginas seguintes, também sem numeração, assim como o livro todo (aliás, reafirmando um procedimento recorrente que singulariza uma relação do autor com a página), estão reproduzidas as pinturas de Alfredo Prior, também como informe. Estas reproduções estão em tamanho menor do que as reproduções fotográficas nas outras páginas do livro. Trata-se, portanto, de uma referência iconográfica feita por intermédio de uma minigaleria, mas informando que os trabalhos reproduzidos no volume já haviam sido expostos, que Prior os vem pintando desde 1971 e que no livro são reproduções fotográficas. Esta recorrência em Prior de pintar dezenas de retratos de crianças nos coloca diante de imagens que olhamos fascinados e cujas sensações remontam à infância como um lugar de todos ao mesmo tempo absolutamente singular.

Porém, estas informações protocolares que habitualmente em coletâneas e retrospectivas alimentam uma força saudosa, autocomemorativa, neste caso, estão rebaixadas a informes que contribuem para que pensemos esta pintura e esta poesia nas suas potências, ou seja, no fascínio que as conjuga e as faz dialogar incessantemente, acima de todo índice: o lugar da infância.

Mas não se trata de um amor às crianças, conforme bem disse Raúl Antelo, acrescentando logo após que “não há nada de piegas em sua poética,

³⁰ Os fragmentos de poemas foram retirados dos seguintes livros (TA). A saber: *Escrito con un nictógrafo* (1972); *aA Momento de simetría* (1973); *Oro* (1975); *La partera canta* (1982); *Ciudad del colibrí* (1982); *Arturo y yo* (1984); *Mi padre* (1985); *Animaciones suspendidas* (1986); *Ticket* (1986); *Children's corner* (1989); *Children's corner* (1997); *Negritos* (1993); *Nacen los otros* (1993); *La banda oscura de Alejandro* (1994 e 2ª. Edição 1996); *La banda oscura de Alejandro* (fragmentos, 1993); *El vespertillo de las parcas* (1997); *La construcción del espejo* (2001); *Palacio de los aplausos* (com Osvaldo Lamborghini, 2002); *Tratado de las sensaciones* (2002); *Carpe diem* (2003); *Potlatch* (2004); *Pizarrón* (2004); *El coco* (2003); *Noche y Día* (2005); *La inocencia* (2005); *Niños* (2007) e *aA Momento de simetría* (2005). Cf. CARRERA, Arturo. *Niños que nacieron peinados*. Buenos Aires: Edição conjunta: Enargeis Edita-Estación Pringles, 2007, s/p.

mas a dicção *infans* (que não fala) é uma forma de construir o evento poético” (2006, p. 22). Por sua vez, os retratos de crianças feitos em pintura por Alfredo Prior remetem a este lugar de fascinação, o qual sempre se retorna e nada lá se revela que não seja *sensação*. Arturo Carrera, no prólogo escreve:

Sensação – mescla barroca das sensações –, balbucio escuro do sentido; mas talvez mais longe ainda, algo inominável as aclara; comprovamos que em cada partícula de cor se repete uma pequena história da arte que exalta sua origem ancestral – sua proximidade em todo caso com o começo e o fim das religiões (2007, s/p).

É preciso dizer, portanto, que as pinturas de Prior não ilustram os poemas, mas dividem o espaço do livro, ou melhor, ambas as linguagens atuam em simbiose tal que fazem da página um espaço atravessado por esta sensação que alude Arturo Carrera. Isto acontece por causa deste fora imenso que é a “infância grande”. Blanchot, sobre a infância, nos diz que é o momento da fascinação, porque ela própria está fascinada, “e essa idade de ouro parece banhada numa luz esplêndida porque irrevelada, mas é que esta é estranha à revelação, nada existe para revelar, reflexo puro, raio que ainda não é mais do que brilho de uma imagem” (1987, p. 24). O acesso destas pinturas a este lugar da infância, lugar fascinado, lugar de sensações, acontece pelo excesso, pela repetição, pela abundância. A repetição, eterno retorno, movimento medido nas proporções da desmesura barroca, movimento contínuo ao irrevelado: a poética de Arturo Carrera. Neste lugar o que difere pintura e poesia são as suas definições de linguagem, definições estas que, neste livro, significam pouco ou quase nada.

Pois em Carrera são “marcas de reescritura” (2008, p. 147), conforme as lê Nancy Fernández. Segundo a crítica, o aparecimento de um livro numa reedição normalmente obedece a demandas de políticas editoriais voltadas para o mercado ou por intermédio da vontade de intelectuais situados em determinados circuitos. Ora, em Carrera isto não acontece de maneira a se afiançar sobre esta poética um movimento outro que não seja o mover da reescritura. Quando a intenção de obra, de reunião estanque de volumes está desconstruída por um desdobrar à cosmogonia como possibilidade de acesso, o livro como reedição estará aberto ao espaço, este espaço infinito e imensurável, que apenas sugerirá ser uma pausa antes de um fim em si.

“Assim como os rostos, as crianças e o campo retornam eternamente deslocados, a poesia de Arturo Carrera ensaia uma ligeireza das coisas onde a leveza dos nomes inscreve experiências sempre novas e repetidas” (FERNÁNDEZ, 2005, p. 147) Sem reduzir à *uma* ideia, o que seria obviamente restritivo para uma poética em movimento para várias direções, a crítica argentina sugere associações também variáveis para os sentidos da reescritura arturiana:

Se Carrera ressalta a in-sistência de certas motivações, também evita a cômoda reiteração. Que distância há entre *Escrito con un nictógrafo* (1972), *Momento de simetría* (1973) e sua inclusão conjunta em *Ciudad del colibrí* (1982)? Porque reedita em 2006 o primeiro de seus livros? Talvez, havia que ler uma trama artística que presta novos giros de sentido, reinventando um novo contexto de enunciação, onde os textos dizem outras palavras dentro de outros títulos ou novas coisas subtraindo-se do desenho inicial (aquelas primeiras edições de Sudamericana com letra branca sobre fundo negro). O que restam ou adicionam as sucessivas publicações de *Children's corner*? Longe de pensar em opções taxativas, creio mais em associações variáveis exercidas pelo poeta sobre o pentagrama visual da paisagem. Não se trataria, portanto, de introduzir novidades ou destituir figuras. Em uma escritura onde o definitivo é a voz, os poemas se completam – sem completar-se nunca –, se abismam em uma matriz onde as coisas se consumam em um mesmo fogo e os entes se interferem no vapor dos afetos (FERNÁNDEZ, 2008, p. 148-149).

Se *Niños que nacieron peinados*, por um lado é um livro de livros e, por outro, reprodução quase em forma de catálogo de uma série de pinturas, então devemos pensá-lo com o conceito de *livro-livre*. Mais do que isso, pois o objeto faz-se *entre* livro e catálogo e nele presenciamos um jogo, uma trapaça, devemos pensá-lo, conforme destaca Nancy Fernández, sobre essa poética: marca de reescritura.

Pois, não fosse “o ritmo desse *ritornelo*, desse estribilho, dessa cancioneta, que aos dois transforma em todos e em nenhum”, conforme declarou Daniel Link em apresentação do livro na galeria ArteBA, em 21 de maio de 2007. E prosseguiu: “Entre os dois (e a chave de tudo seria definir o alcance deste entre) está definido um conceito que cresce e se faz mais denso a cada volta da cancioneta”, tangenciando, apropriadamente, o conceito de *ritornelo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Conceito que contribui na compreensão daquilo que o escritor argentino se deteve: o ritmo – e que nos interessa aqui na relação poesia-pintura e *livro-livre*. O ritmo para Arturo

Carrera é, segundo declaração dada à Nancy Fernádes: “a única música ou o único minimalismo musical ligado à poesia é o do *ritornelo*, porque é a música do território da infância. Que tem um ritmo aparente, um simulacro de ritmo”³¹ (2005, p. 42).

Deleuze-Guattari afirmam que o ritmo “nunca tem o mesmo plano que o ritmado” (2005, vol. 4, p. 119), pois a ação “se faz num meio, enquanto o ritmo se coloca entre dois meios, ou entre dois entremeios, como entre duas águas, entre duas horas, entre lobo e cão...” (p. 119). Este *entre* defendido por Deleuze-Guattari sugere pensarmos “a noção de meio” (p. 119) não como sendo unitária, pois “os meios estão abertos ao caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão” (p. 119) e o “revide dos meios ao caos é o ritmo” (p. 119), então, podendo um meio fazer-se sobre o outro, num vaivém, um no outro, “essencialmente comunicantes” (p. 119). As batidas ritmadas numa mesa contêm a medida do ritmo, mas este se faz *entre* a mão e a mesa e é “essencialmente comunicante” (p. 119), fugidio do caos que o intimida, assim como intimida a tudo paralisar. Este o *entre* como conceito, que aparece na relação poesia-pintura colocada por Carrera e Prior neste livro *Niños que nacieron peinados* e sugerida por Daniel Link. Os territórios não necessitam ser demarcados em função das linguagens. Poesia e pintura dão-se ao acontecimento nas páginas (não numeradas, bom que se pese) do livro, abertas ao caos e disponíveis ao ritmo, inclusive ao ritmo da ação do leitor. Ler é ver e ver é ler nesse livro que não está distante de se poder ouvir em seus *ritornelos* incessantes, ora da poesia para a pintura e ora da pintura para a poesia.

Arturo Carrera atribui à sua poesia um ritmo novo, no sentido de utilizar “versos de distintos metros rigorosamente escutados e espiados para elaborar este Ritmo” (CARRERA, FERNÁNDEZ, 2005, p. 43), comparado por ele ao criado pelo músico Olivier Messiaen. “Minha poesia é ‘verso livre’ no mais puro sentido mallarmeano, quando disse que o verso livre é modulação individual porque toda alma é um nó de ritmos” (CARRERA, FERNÁNDEZ, 2005, p. 43). O ritmo nesta poesia provém do mais autêntico movimento: a vida. Mas não a vida na poesia feita nota monótona da cotidianidade, mas ritmo provocando

³¹ In: FERNÁNDEZ, Nancy. Diálogo com Arturo Carrera. Entrevista. Revista Oroboro, n. 4, Curitiba: Editora Medusa, 2005, p. 38-44.

sensações. “Seus valores desiguais contêm tudo o que necessito. Inclusive a ideologia, a estética – a ética do acontecimento puro” (CARRERA, FERNÁNDEZ, 2005, p. 43).

Para Nancy Fernández, esta “extração do detalhe (ou o detalhe dos extratos)” (2008, p. 186) marca toda poética de Carrera. Em *Niños que nacieron peinados*, o fragmento pode ser entendido como *ready made*, numa alusão a Marcel Duchamp. Nomes, fetiches, imagens, que desde sempre aparecem na poética de Carrera e que são, “em última instância, indicação de itinerários e o modo mais eficaz de fazer necessária a legenda” (p. 186), pondo em curso uma autobiografia, mas, segundo Nancy Fernández, como “alegoria do sujeito” (p. 186), deste modo também atestam aquele *continuum* de variações. No entanto, segundo Nancy Fernández, esta “autobiografia” sempre em curso e cujos “Os nomes, os desenhos, as ‘anotações’ são os modos de restituir o passado ou o momento aurático da obra: o instante fictício e mítico da origem que marca a relação entre sujeito e objeto, entre o eu e o mundo” (p. 186) não se opera pela representação, por causa do secreto, do segredo, no inaudito que atravessa a poética de Arturo Carrera: “Neste sentido que dizemos que sua escritura não representa porque não deixa ver nada fora do acontecimento que os versos constituem” (p. 186).

Este modular um ritmo próprio para a sua poética, mais o modo de mostrar – *ready made* – os trabalhos incidem naquele *continuum* de variações, um dos sentidos que Carrera atribuiu a sua poética: “multiplicidades em direções crescentes” (CARRERA, FERNÁNDEZ, Oroboro, 2005, p. 41). Com efeito, neste caso, ao findarmos a leitura de *Niños que nacieron peinados*, convencemo-nos de que se trata de *outro* livro e que o fragmento sobrepõe-se aos resíduos, tal como é, ou seja, singularidade autorizada pela multiplicidade e o ritmo dado ao livro, pela poesia e pintura, por ambas, abisma-nos, porque fascinados pelo jogo das sensações provenientes dessa “infância grande”.

Se estas marcas do fragmento, do ritmo, atravessam de muitas maneiras a poética de Arturo Carrera, em *Niños que nacieron peinados*, por sua própria circunstância, podemos investigar uma singularidade desdobrada, desmesurada, como excesso barroco, numa poética marcada, então, pelos próprios fragmentos, seus *ritornelos* em simbiose com uma pintura que acessa incessantemente a “infância grande”. Uma relação intrínseca com a

performance, no sentido que essa também é um espaço de deslocamento, muitas vezes pelo excesso de linguagens, fazendo-a do mesmo modo questionar o limite colocado pelas categorias. Semelhanças deste tipo fazem da poesia de Arturo Carrera uma escrita performática, conforme mencionamos e veremos mais adiante. Por enquanto, seguimos o raciocínio da desmesura barroca.

Uma poética de fragmentos que extrapola a relação A e B, de sujeito-objeto, ao colocar a própria linguagem em jogo e de maneira desmedida, com várias medidas, as quais estão em questão aqui: a própria noção comum de poesia como arte de escrever em versos, no sentido que este tem de encadeamento inofensivo e servil à forma, e, principalmente, a noção de obra inédita, a qual um autor crê como construto que deve ser feito de material nunca publicado. Neste sentido, o material poético, sua própria poesia, transforma-se em resíduo, tanto no termo filosófico, quanto no seu sentido descartável, de material reaproveitado. E quanto à arte de escrever em versos, a relação que Arturo Carrera estabelece com o livro aproxima sensivelmente a sua poesia da pintura de Alfredo Prior na mesma proporção que esta se distancia da condição de ilustração. O livro passa a ser objeto de uma relação simbiótica que chega a ultrapassar o conceito de escritura, uma *excritura*, conforme anota Jean-Luc Nancy: “a linguagem enquanto *corpo*” (2000, p. 70). O poeta também pinta a sua poesia e o pintor também escreve a sua pintura.³² No caso de Carrera, a eleição de fragmentos de sua própria poesia, feita matéria especial, em muitos sentidos, tangencia o procedimento comum do artista plástico que busca seu dizer a partir de materiais; mas vai além: a palavra-matéria em *Niños que nacieron peinados* está desdobrada sobre si

³² Cf. FRIERA, Silvina. Arturo Carrera y Alfredo Prior. La pintura, como forma de escritura. In: *Jornal Página/12*. Miércoles: 4 de julho de 2007, entrevista: “Henri Michaux, en un poema sobre los ideogramas chinos, los llamó ‘niños que nacieron peinados’. Pienso en esta definición cuando veo los retratos de Prior. Tiene que ver con la letra, con la escritura y la pintura. La relación perfecta es el ideograma, por eso soy un gran admirador de los pintores, además mi mamá fue una pintora naïf. Toda mi vida me la he pasado mirando más la pintura que la escritura”, señala el poeta. Prior aclara: “Yo entiendo la pintura como una forma de escritura. Siempre fue muy directa esa relación entre literatura, pintura y música. Para mí no son universos separados, al punto de que por ahí me influye más un músico o un escritor que un pintor”.

mesma como repetição, porém, produzindo *diferença* naquilo que Deleuze chama *pick-up*:³³

Pick-up é uma gagueira. Ela só vale em oposição ao *cut-up* de Burroughs: nada de corte, nem de dobra e de rebatimento, mas multiplicações segundo dimensões crescentes. O *pick-up* ou o duplo roubo, a evolução a-paralela não se faz entre duas pessoas, ele se faz entre idéias, cada uma se desterritorializando na outra, segundo uma linha ou linhas que não estão nem em uma nem na outra, e que carregam um “bloco” (1998, p. 26).

Ao contrário do *cut-up* utilizado por William Burroughs, que advém do caos e do acaso para depois gerar um centro de significação³⁴, o *pick-up* ocasiona tartamudez. Visto a partir dessa oposição, proposta por Deleuze, o *pick-up* descentra a poética arturiana, modulando esse ritmo pelo fragmento, e que podemos perceber uma relação de descontinuidade: “A *tartamudez* surge entre sonhos e ideias. Coágulos de ideias, citações ou notícias de nós mesmos que se vão desterritorializando como nuvens umas nas outras”, disse Arturo Carrera a Nancy Fernández (2005, p. 41). Uma relação de descontinuidade que pode ser comparada à proposta por Maurice Blanchot: “Essa relação inclui a ausência de medida comum, a ausência de denominador comum e, portanto, de certa forma, a ausência de relação entre os termos: relação exorbitante” (2001, p. 34). *Niños que nacieron peinados* cria esse tratado de sensações que supera e ultrapassa qualquer noção de representação para um deslumbre exorbitante. É neste sentido que a poesia de Arturo Carrera, que vai além de si, de sua “marca escritural”, em *Niños que nacieron peinados*, desdobra-se a partir de si, de sua própria escrita e em simbiose com a pintura de Alfredo Prior.

³³ Cf. entrevista a Nancy Fernández, na qual Arturo Carrera menciona o conceito de *pick-up* de Gilles Deleuze: “Há em meus livros um procedimento de escrita (...) é o que Gilles Deleuze descreve como *pick-up* contra o *cut-up* de William Burroughs: o *cut-up* é um enfrentamento de textos recortados, o *pick-up*, ao contrário, é uma tartamudez. Nem corte, nem dobra, nem falsificação ou duplo roubo como no *cut-up*, mas ‘multiplicidades em direções crescentes’”. Op. Cit. p. 41.

³⁴ Experimentação técnica de colagem dadaísta inventada pelo escritor e pintor inglês Bryon Gysin (1916-1986), apresentada ao poeta norte-americano William Burroughs em 1959, que a desenvolveu em sua poesia e também em produções cinematográficas, tornando-a mundialmente conhecida como o método *cut-up*. Segundo o próprio Burroughs, não teria mais sentido utilizar esse método na literatura porque ela já pertence ao cotidiano, podendo vê-lo em pleno uso com a televisão. Cf. William Burroughs. Entrevista. LOPES, Rodrigo Garcia. In: *Vozes e visões – Panorama da arte e cultura norte-americana hoje*. SP: Iluminuras, 1996, p. 80-81.

Principalmente quando este tem seus trabalhos lidos com o espanto como esse de Severo Sarduy:

Eles vão cantar. Se arrumaram com coletes de grená e ouro, com muitos galões e rendilhado. Com os lábios formam um perfeito O. Aspiram ao Coro de meninos cantores de Córdoba, a empreender as volutas enrevesadas e superpostas de Juan de Araujo e Tomás de Torrejón e Velasco, ou as toscanas harmonias de Domenico Zipoli. E nesse momento de porosidade, em que a música os atravessa – como a voracidade ou o pânico a um banco de peixinhos – os capta Alfredo Prior (SARDUY, CARRERA, 2007, p. 11).

Ao trabalhar com resíduos de sua própria poesia, Arturo Carrera sinaliza para que pensemos a sua produção como acontecimento, no sentido de que está sempre por fazer, rebaixando o conceito de obra e poesia. Mais do que isso, pois pelo meio residual se permite ir destas categorias aos limites de sua própria medida, o que resulta numa desmedida. Uma desmedida contra a forma, uma desmedida barroca que move a sua poesia em direção a uma escrita performática, ao limiar do espaço da performance.

Édouard Glissant, dada a sua aguda pertinência ao tema do fenômeno linguístico da criouliização, comenta sobre o papel histórico da forma do épico. Interessa-nos esta discussão de Glissant na medida em que este faz uso de conceitos-chaves também tangenciados até o momento, principalmente os conceitos de *relação* e *opacidade*. Glissant observa nestes livros que para se propor uma poética que se mova para o fora, numa força centrífuga, ao contrário da centrípeta, deve-se abandonar a necessidade, ou melhor, recusar à indigência precisa que a forma tem de trazer para si tudo o que está na diversidade, tudo o que quer permanecer na oralidade. O movimento que o épico fez e que o tornou uma forma clássica, para Glissant, “é o momento em que essa cultura, em que essa literatura propõe seus valores particulares como valores universais” (2005, p. 62). Para Glissant, a “escrita, ditada por deus, está associada à transcendência, está associada à imobilidade do corpo, está associada a uma espécie de tradição de encadeamento que chamaríamos de pensamento linear” (2005, p. 47). O pensador antilhano afirma que “ao contrário dos grandes livros fundadores das humanidades atávicas, através de uma fala multilíngue ‘dentro mesmo’ da língua na qual for elaborado” (2005, p. 81) aparecerá o épico contemporâneo e de acordo com o seu tempo, a sua

comunidade. Não há expiação nem culpa, mas relação, para “surpreender-se com o imaginário do *sendo*, de todos os *sendos* possíveis do mundo, de todos os existentes possíveis do mundo” (p. 81). Neste sentido, o barroco sempre fez o movimento contrário, ou seja:

O barroco é o anticlassicismo, ou seja, o pensamento barroco diz que não existem valores universais, que todo e qualquer valor é um valor particular que será colocado em relação com um outro valor particular e que, conseqüentemente, não existe a possibilidade de que qualquer valor particular possa legitimamente se considerar ou se apresentar e se impor como valor universal. Esse pode impor-se como valor universal pela força, mas não pode impor-se como valor universal através da legitimidade (2005, p. 62).

A oposição à forma permite à poesia ir além de si mesma. Na medida desta, entendida como “poema”, a forma do poema, a desmedida apareceria – pois a poesia se permite a essa desmedida –, assim como apareceu singularizada no barroco, de modo que podemos ver o neobarroco como desdobra. Deleuze coloca a desdobra como um conceito específico quando estuda o barroco: “a desdobra não é o contrário da dobra nem sua elisão, mas a continuação ou a extensão do seu ato, a condição de sua manifestação” (2009, p. 68). A desdobra passaria a existir quando “a dobra deixa de ser representada para tornar-se ‘método’, operação, ato” (p. 68).

Niños que nacieron peinados, então, por sua desmedida sem tomar o lugar da obra, seria a sua desdobra. Assim como Deleuze exemplifica com Hantaï: “começa representando a dobra, tubular e formigante, mas logo em seguida dobra a tela ou o papel. Então é como dois polos, o dos ‘Estudos’ e o das ‘Mesas’” (p. 68).

Arturo Carrera, ao voltar aos seus livros, retirando fragmentos aqui e acolá para fazer poesia da sua própria poesia, provoca um prolongamento, uma distensão, o que, nas palavras de Deleuze, é “o desenrolar, o desdobramento” (p. 68). E Severo Sarduy certamente assinalaria: “Volta sobre si, marca do próprio reflexo, posta em cena pelo objeto de cenografia” (1999, Vol. 1, p. 1.221).

Niños que nacieron peinados, título foi retirado do poema “L’espace du dedans”, de Henri Michaux, no qual o poeta francês chama os ideogramas chineses de “niños que nacieron peinados”, conforme nos confirma Arturo

Carrera no prólogo do livro. O poema diz: “A criança nasce com vinte e duas dobras. Trata-se de desdobrá-las. Então a vida de um homem está completa. Sob essa forma ele morre. Não lhe resta nenhuma dobra a desfazer. Raramente um homem morre sem ter ainda algumas dobras a desfazer. Mas acontece” (MICHAUX, DELEUZE, 2008, p. 139). Para Deleuze, o sistema operatório do barroco é a dobra em toda a sua compreensão e extensão: “dobra conforme dobra” (p. 64). E o barroco se põe fora dos seus “limites históricos precisos, parece-nos que é sempre em virtude desse critério, o qual nos permite reconhecer Michaux, quando escreve ‘viver nas dobras’” (p. 64).

2.1.3. Escrever um apagamento

Fotos imaginarias con nieve de verdad participa de uma coleção cujo nome é Apuntes de Lobotomia. A proposta editorial independente foi criada no México por Verónica Zamudio, Demian Marín e Sergio Ernesto Ríos e tem por finalidade oferecer o livro para o leitor como uma “experiência anômala”, nas palavras dos editores.³⁵

Arturo Carrera é um dos nove autores latino-americanos convidados a fazerem parte da coleção e, até o momento, o único que foi publicado. Em cada um destes volumes deverá se encontrar estampado atrás do livro-objeto uma parte do desenho da planta baixa de um hospital psiquiátrico. A coleção se concluirá quando o diagrama do hospital psiquiátrico estiver completo.

Em Arturo Carrera, cujo livro inaugurou a coleção, trata-se de um objeto que se faz livro com um pequeno envelope colado atrás do pedaço da planta baixa. Dentro do envelope uma única folha com quatro dobras que desdobra lhe dão trinta e duas páginas-papiro, nas quais vêm distribuídos vinte e oito fragmentos numerados e sugeridos como fotos imaginárias com neve de verdade. Neste livro, o poeta ao escrever a sua poesia aproximou-se do *escrever com a luz* que caracteriza o fazer do fotógrafo.

Pois bem, informações como estas, antes de servirem à utilidade editorial, desencadeiam mais que um procedimento estético, mas uma nuvem

³⁵ Cf. <http://apuntesdelobotomia.blogspot.com/>

de sensações. A neve lá fora, neve de “verdade”, insiste o adjetivo, insinua-se no livro enquanto objeto de linguagem. A sensação sugerida pela relação *entre* (ou *fora-dentro*) os adjetivos “imaginárias” e “verdade” para os substantivos “fotos” e “neve” do título, leva-nos a uma noção sem lembrança, memória mínima do desaparecimento.

Fotos imaginarias con nieve de verdad inaugura um espaço de relação que tangencia, até pela sua transversalidade, *aA Momento de simetría*. Contudo, a página daquele está distanciada da página-galáctica deste, pois, desta vez os poemas vêm grafados em preto sobre uma página branca, “neve”, que os recebe feito instantâneos fotográficos. Lá fora a noite escura é atravessada pelo brilho da neve como um apagamento:

Quantas eram? Porque desapareceram
nossas fotos da grande nevada? A primeira?
A última para mim? Já que abala a noite
sua maneira de sonhar? Qual era, dentre todos os copos,
nossa vida?

Naõ sei... Em seu segredo feliz
jogamos ainda.

(CARRERA, fragmento 2, s/p).

Não é por meio do registro técnico da escrita com a luz que, obviamente, a fotografia comparece, mas pela recordação murmurante:

Que não se apague ainda,
mesmo sem as fotos,
teu sorriso de ontem
debaixo da neve. E o sorriso do cãozinho
nesse brilho feliz que ignorava a noite.
(...)

(CARRERA, fragmento 1, s/p).

Este fazer a poesia no imaginário do leitor desencadeia a procura, talvez, do que Blanchot chamou de “silêncio puro, a fala em estado bruto” (1987, p. 32), referindo-se à experiência de Mallarmé quando este reconhece “um duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, essencial acolá” (p. 32).

Em *Fotos imaginarias con nieve de verdad*, poesia sobre página-luz, pois nada é desperdício ³⁶ e se faz linguagem, o uso com funcionalidade dilatada e expandida dos adjetivos do título e o papel sutil do advérbio de alterar substantivos, trazem inquietação ao leitor, pela presença na linguagem do sentido que advém dessa fala em estado bruto, a linguagem do pensamento. Segundo Blanchot, a “fala bruta” que “se relaciona com a realidade das coisas” (p. 32) pode simplesmente ser representada, mas a poesia, segundo o filósofo francês, deveria então evocar essa “fala bruta”, sem transformá-la em representação, mas numa “fala essencial” (p. 32). Ao invés de significá-la, apreendê-la por sua ausência, “transpô-la em seu quase desaparecimento vibratório” (p. 32). Por isso, ainda segundo Blanchot, estaríamos sempre tentados a reconhecer que a linguagem do pensamento “é, por excelência, a linguagem poética, e que o sentido, a noção pura, a ideia, devem tornar-se a preocupação do poeta, sendo isso somente o que nos liberta do peso das coisas, da informe plenitude natural” (p. 32).

Por este motivo a poesia designa tanto uma espécie de discurso, que a identifica como um gênero entre outros no meio das artes, mas que não cessa de desterritorializar-se, na expressão de Deleuze, deste mesmo gênero. O poético faz-se, segundo Jean-Luc Nancy, quando acedemos de um modo ou de outro “a uma orla de sentido” (2005, p. 9). Isto tanto quer dizer que não é qualquer poesia uma medida do poético quanto nos permite pensar na generosidade do poético como lugar de acesso, antes mesmo que a própria poesia seja constituída como linguagem. Quer dizer, segundo Jean-Luc Nancy, “que apenas esse acesso define a poesia, e que ela só tem lugar a partir do momento em que ele tem lugar” (p. 9) e a própria poesia “pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia” (p. 10).

Em Arturo Carrera, em que a sua poesia não cessa de tocar e insinuar a exterioridade, um lugar fenomenológico de relações incessantes, sugere uma questão importante: a do procedimento estético preenchido daquilo que Deleuze chama *afectos* e nas palavras de Raul Antelo, podem ser considerados “uma prótese de vida” (2008, p. 55). Segundo Antelo, é isso que

³⁶ Sentido de aproveitamento que não deve anular um dos conceitos colocado por Severo Sarduy: “O espaço do barroco é o da superabundância e do desperdício”, lembrado por Ana Porrúa no prólogo “La cuenta de las sensaciones” Cf. p. 27. Op. Cit.

melhor define a modernidade “enquanto organização de uma onda de embates contra as atitudes bem-pensantes e contra categorias tais como forma, conteúdo, imagem, obra ou inclusive arte” (p. 55).

Em *Fotos imaginarias con nieve de verdad* a questão puramente estética aparece como questão superada, se pensarmos no tempo que separa este livro de *aA Momento de simetría*, no qual já trazia uma relação de alteridade entremeada na linguagem: um lugar cosmológico para Alejandra Pizarnik³⁷ e em *escrito con un nictógrafo*, a presença marcante da perda da avó materna, “uma invocação do útero”, conforme Nancy Fernández (2008, p. 26). Para Arturo Carrera a questão sempre foi mais do que o procedimento estético que se aproxima perigosamente do científico, do pensar do homem de ciência como *animal rationale*; ou mesmo do seu sentido de “experiência”, radicalizado pelas vanguardas históricas: o de destruir/construir, posto por Walter Benjamin.³⁸ A lógica do procedimento estético de Arturo Carrera se afastaria do racionalismo da ciência somente com o sentido de invenção presente na sua página cosmológica. Um desvio praticado nos anos 1970 e 1980 por quase toda uma geração de artistas. Mas não é somente isso, pois o poeta, segundo Arturo Carrera, “faz seus próprios gestos fósseis, como o gato que esconde excrementos que não fez na frente dos seus congêneres que não tem e com terra que não há” (2008, p. 54).

Podemos atribuir presença afetiva na linguagem uma alteridade e a esta o desenvolvimento da margem necessária, sem renúncia ou ruptura, mas de afastamento desta poética em relação ao construto puramente racional das vanguardas históricas. Neste sentido, aproxima-se do que Lévinas atribui à subjetividade na cultura: “nada é mais horrível do que o burburinho das significações culturais, abordado a partir do interno por uma subjetividade (enquanto sua expressão formal as simplifica e explica)” (1993, p.72).

Podemos afirmar, seguramente, que esta margem vem se expandindo na poética de Arturo Carrera desde os seus primeiros livros, *escrito con un nictógrafo*, *aA Momento de simetría* e *Oro*, justamente os que, segundo Joca

³⁷ Ana Porrúa, no prólogo mencionado: La cuenta de las sensaciones: “... mas também, repito, a linguagem se arma graficamente como ela para dar conta de uma espécie de cosmologia de Pizarnik posta em relação com a mesma” Cf. PORRUA, Ana. Op. Cit., p. 26.

³⁸ Com Walter Benjamin entendemos que o “caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio”. In: O caráter destrutivo. Op. Cit., p. 235-237.

Wolff, conforme mencionamos, iniciam esta poesia. Assim como estes livros traziam na sua espacialização uma marca notável dos procedimentos adotados pela Poesia Concreta, por exemplo – sobretudo a espacialização adotada por Haroldo de Campos no poema-livro *o Âmago do ômega* (1955-1956), incorporado textualmente por Arturo Carrera em seu *aA Momento de simetria* –, havia na linguagem destes livros uma presença afetiva igualmente marcante. Precisamente, Arturo Carrera sempre apreendeu o movimento de ultrapassagem das categorias, a consciência material da linguagem, conquistas, entre outras, da vanguarda histórica, mas as delineou de modo a incluir nestes procedimentos as relações afetivas e suas finas ressonâncias.

Com Raúl Antelo, podemos retomar o que este define como uma questão “aporética”, uma situação posta ao poeta moderno de “ter de conciliar, na obra, sua contemporaneidade, vale dizer, seu pertencimento aos atos de fala do presente e, ao mesmo tempo, sua procedência de remota origem, que a torna inspirada pelo passado da língua” (2008, p. 54). A poética de Arturo Carrera mantém a experiência na linguagem como um procedimento, mas chama para si os “assombros” ou “surpresas”, o que a faz escapar do que, segundo Raúl Antelo, a partir do conceito “caráter destrutivo” posto por Walter Benjamin, as vanguardas históricas da modernidade estariam condicionadas:

Em vista dessa ambivalência inerente à agressão vanguardista, a poesia dos 1980, chame-se neobarroca, pós-moderna ou da sensibilidade, define-se a si mesma como uma reação contra as tendências explícitas e extremistas do terrorismo estético da modernidade. Sua busca de novas redomas ou esferas, sua atenção ao nímio e à dobra, sua coleção de decalques e inscrições são, de fato, produto de intensas cooperações de trabalho humano. Constituem o resultado imaterial e, no entanto, o mais real de todos, por tornar infraléve um esforço que só é levado a cabo por meio de ressonâncias (2008, p. 56).

Em *Fotos imaginarias con nieve de verdad*, podemos atribuir uma singularidade a essa experiência do *afecto* na linguagem. Uma ideia de construto, continuamente atualizada em Arturo Carrera e que nunca é demais reafirmar que esta advém nitidamente da sua relação com os conceitos lançados pelas vanguardas históricas, cuja genealogia remonta a Mallarmé. Mas podemos lançar mão de uma metáfora, rebaixando-a ao vazio para tentar minimizar o risco: um construto sem nome, uma casa sem endereço ou

morada. Joca Wolff, em estudo recente, “A fotografia como poesia e a poesia como fotografia”,³⁹ texto que relaciona poesia e fotografia, mas sem contrastá-las, lembra-nos que “a partir dos anos 1980, livre tanto do textualismo quanto do concretismo, o poeta segue usando seu nictógrafo” (2009, p. 261). Neste mesmo texto, Joca Wolff nos informa que os fragmentos deste livro vêm de uma experiência real: “sobre a nevasca que atingiu Buenos Aires no inverno de 2007” (p. 256) e atenta para a “trituração do sentido” (p. 257) na relação entre poesia e fotografia, ou seja, a fotografia como poesia no que sugere os fragmentos serem “imagens derretidas” (p. 257), bem apropriadas às “estruturas dissipativas” (p. 257), uma referência ao conceito dado por Reinaldo Laddaga sobre a poética de Arturo Carrera.

A agramatilidade (Derrida) que ressoa neste livro, por sua sutileza, aparece-nos já na informação de que os poemas vieram da vivência de uma nevasca que há muito não acontecia em Buenos Aires. Esta realidade se relaciona com esta poesia sem esta expô-la pela discursividade, como se fossem dados de fato. Pelo contrário, pois é na sua fragilidade que se faz riqueza, a mesma riqueza que escapa às pesquisas etnológicas e arqueológicas. Justamente por não constituir representação de um fato unânime, apesar de a nevasca ter sido vivenciada por todos da grande cidade. A realidade entra nesta poesia sem inflacioná-la, mas para ser transformada em poesia. Até aqui, podemos dizer, com Joca Wolff, que toda poesia contém esta origem, mas há modos diferenciados de tocá-la, de acessá-la. As fotografias imaginárias vieram de fotografias realmente produzidas, ou melhor, tentativas, pois – outro movimento deste dado da realidade – as fotos se perderam. Neste movimento é que a escrita poética passa a se relacionar intensamente com o lugar da escrita da luz, do escrever com a luz (a arte da fotografia) e começa a escrever um apagamento.

³⁹ Agradeço ao Joca Wolff o envio deste texto ainda na sua versão primeira, quando apresentado por ele no II Simpósio de Fotografia e Cultura Visual: Arquivo e Imagem (Universidade do Sul de Santa Catarina) em 23 de outubro de 2009. O artigo, publicado recentemente, segundo Wolff, aborda a ‘trituração do sentido’ operada no poema de Arturo Carrera. A questão posta por Wolff faz relação desta poesia com uma série de retratos de Arthur Omar (Poços de Caldas, Minas Gerais, 1948) chamada *Antropologia da face gloriosa*: “Trata-se em Carrera de imagens ‘derretidas’ correspondentes às ‘estruturas dissipativas’ que caracterizam sua poesia, segundo Reinaldo Laddaga, onde a linguagem é basculada em nome de uma sutil ‘agramaticalidade’, e, em Omar, da rostidade violentada em exuberantes imagens táteis, cuja ‘fábula filosófica’ encontramos em Deleuze-Guattari, Roland Barthes e Georges Didi-Huberman”.

Por isso, parece-nos perturbador o adjetivo “verdad” no título deste livro. É a marca dissipativa ocasionada por essa dialética do desaparecer-não desaparecer. A pertinente leitura de “trituração do sentido”, posta por Joca Wolff para este livro e sua relação com a fotografia, mencionando a Reinaldo Laddaga das “estruturas dissipativas”, que é também aludida por Nancy Fernández (2008, p. 42), a partir de outro livro, *Arturo e yo*⁴⁰, mas em relação à pintura: “É ali onde a pintura antecipa os traços da sensação como franjas esfumadas” (p. 43).

Arturo Carrera, que traduziu Ives Bonnefoy⁴¹, como este, desde seus primeiros livros, parece ter conduzido a sua poética a um lugar de opacidade, o mesmo que Yvez Bonnefoy “encontrou” em seu ensaio: O ato e o lugar da poesia — o lugar do improvável, lugar sem provas — conforme veremos adiante. Nancy Fernández, em muitos sentidos, apresenta-nos algumas evidências neste comentário:

O real e a experiência de voluptuosidade. Mas o real também é a experiência poética manifestando-se conscientemente do artifício (as leituras que a atravessam) e da letra (a técnica converte as lembranças em motivos cênicos). Assim, o Grilo, mais que o reflexo do êxtase pelo noturno campestre é a tradução da imagem mallarmeana: o fauno. Carrera dá forma a sua imagem de autor como quem joga e atua (em sentido teatral do termo); mas, por sua vez, é quem executa ou interpreta, ou melhor: quem toca o ritmo interno, a música vibrante e natural do corpo (2008, p. 179).

O *continuum* desses *afectos* que preenchem esta poética, neste livro em especial porque se pode comemorar nele a *presença* e o *murmúrio* de uma poética livre de qualquer afirmação estética e muito menos viravolta conservadora diante da contemporaneidade. Os procedimentos que a vanguarda desde sempre colocara para a página, transformando-a em linguagem do poético, principalmente o rompimento com a linearidade, ainda estão vivos, mas a sua racionalidade – que também fez aqueles procedimentos ingressarem, ou melhor, tangenciarem aquilo que constitui tanto um triunfo quanto um problema: a inflação significativa dos recursos midiáticos e mesmo o excesso virtual, na medida em que são meros suportes de todo tipo de discurso

⁴⁰ Nancy Fernández cita o poema “El sentido triturado / por las disparatadas risas de los loros / el destino como una migración momentánea” (p. 42).

⁴¹ *La traducción de la Poesía* (2002), textos, entrevistas e conferências sobre tradução, e *Tarea de esperanza* (2006), antologia poética.

– em Arturo Carrera, estão abismados na tartamudez e na ressonância fina de sua linguagem.

Não obstante, esta é uma das diferenças fundamentais das leituras do poema-livro *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de Mallarmé, feitas por Walter Benjamin e Maurice Blanchot, conforme mencionamos. Com efeito, a página delineada por Mallarmé atravessou as vanguardas do mundo em diferentes épocas e nacionalidades, mas, talvez hoje tenha chegado o mais próximo daquilo que podemos dizer *livro-livre*.

Fotos imaginarias con nieve de verdad, mesmo que todo feito de palavras, alega nas suas *hecceidades* o pensamento que não se encerra nas palavras, mas que se pode pensá-las fazendo da experiência uma relação íntima com a materialidade, relação observada na pintura *sumi-ê*⁴²:

A neve é outra coisa. Um material
que preparam para a arte da fotografia.
Uma pintura sumi-ê, que não poderá ser retocada
nem apagada a risco de derreter como na
calçada a água que cai com a neve.

No entanto, na memória, agora,
Nos é o suave abanador, o limpaparabrisas
de um instante que furtou a plenitude de
outros instantes. Esse tempo apenas que vivemos para
dizer: “somos eternos na leveza passageira!”

(CARRERA, fragmento 5, s/p).

2.2. Limiar do improvável

A leitura dos livros de Arturo Carrera, *escrito con un nictografo*, *aA Momento de simetría*, *Niños que nacieron peinados* e *Fotos imaginarias con nieve de verdad*, por características que lhes são próprias, levou-nos ao cuidado de não fazê-los pertencer à literatura na qual o sentido de “livro” está inerte e vinculado apenas à condição de suporte. Seus incontáveis recursos para “livrar” o livro do seu desgaste inevitável nos deixa diante da tarefa de

⁴² A pintura sumi-ê, por seus traços despojados que ultrapassam o figurativo, apesar de sua presença (galhos de bambu, folhas), em certo sentido, é fotografia imaginada, por trazer o ato da pintura como repetição sem observação, sugerindo o apagamento da referência no devir da memória, na sua condição mesma de palimpsesto.

percebê-los no movimento do absolutamente sensível na leitura do homem.
Ética mallarmeana na compreensão de Maurice Blanchot:

Não o conhecimento daquilo que uma e outro [Terra e homem] são naturalmente, mas o desenvolvimento – fora de sua realidade dada e naquilo que eles têm de misterioso, de não esclarecido, pela força dispersiva do espaço e pelo poder reunificante do devir rítmico – do homem e do mundo. Pelo fato de haver poesia, há não apenas algo de transformado no universo, mas uma espécie de mudança essencial do universo, que a realização do Livro apenas descobre ou cujo sentido ela funda. A poesia sempre inaugura *outra coisa*. Com respeito ao real, podemos chamá-lo de irreal (*'esse país não existiu'*); com respeito ao tempo de nosso mundo, *'o interregno'* ou *'o eterno'*; com respeito à ação que modifica a natureza, *'a ação restrita'*. Mas essas maneiras de dizer não fazem mais do que deixar recair na compreensão analítica o entendimento daquela *outra coisa* (2005, p. 350-351) (**Colchetes nossos**).

Algo mais se insinua nestes livros que antes de serem sujeitos de uma linearidade, de uma totalidade pretensamente encerrada num autor ou numa obra, dão-se à relação com outras linguagens em suas linhas de fuga e nos propõe um sentido nada fortuito ao adjetivo “livre” para o significado inflacionado do substantivo “livro”. As suas forças externas atuantes e abertas porque não estão fechadas, paginadas ou camufladas. A evidência destes ligamentos, conforme Deleuze e Guattari: “um livro não tem objeto nem sujeito” (2007, p. 11) e são feitos de matérias “diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes” (p. 11). Neste sentido também genérico são livres os livros de Arturo Carrera porque este se diz “escriva desaparecido” (*escrito con un nictógrafo*), propõe o fragmento como escrita sobre um livro-mapa desdobrável (*aA Momento de simetria*), uma desmesura mais que barroca para um livro de livros (*Niños que nacieron peinados*) e um jogo no qual o adjetivo “verdade” para a neve lá fora faz ressoá-lo no desenho de planta baixa de um hospital psiquiátrico (*Fotos imaginarias con nieve de verdad*)? Certamente que sim. Mas ainda mais porque o autor, com estes e outros procedimentos, não negligencia “este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações” (DELEUZE, 2007, p. 11).

Há, portanto, neste movimento de Arturo Carrera, uma literatura feita por quem quer avançar. E quem deseja avançar, nos diz Blanchot, “deve se desviar” (2001, vol. 1, p. 72), perguntando-se: “Seria esse também o movimento da busca?” (p. 72) e respondendo como quem conversa:

- Toda busca é uma crise. O que é procurado nada mais é do que o giro da busca, que faz acontecer a crise: o giro crítica.
- Isto é desesperadamente abstrato.
- Por quê? Eu diria mesmo que toda obra literária importante o é tanto mais que ela põe em funcionamento, mais direta e puramente, o sentido deste giro o qual, no momento em que ela vai emergir, faz estranhamente cair a obra onde se mantém, como seu centro sempre descentrado, a inoperância: a ausência de obra.
- A ausência de obra, um outro nome para a loucura.
- A ausência de obra onde cessa o discurso, para que venha, fora da palavra, fora da linguagem, o movimento de escrever atraído pelo exterior (p. 72).

Mas o “exterior” para Blanchot é a morte da linguagem, entendendo que esta é, estruturalmente, poder. A linguagem “é o instrumento neste empreendimento para instaurar o reino seguro” (p. 73). O seu movimento é um construto de fora para dentro “onde o nada não poderia infiltrar-se e onde belos nomes – todos os nomes são belos – bastem para nos tornar felizes” (p. 73) e o movimento destes livros-livres é de dentro para fora. No entanto, o movimento destes livros vai em direção ao exterior, mas apenas ensaia um abandono da linguagem. Eles mantêm-se na linguagem, questionando-a. Este impasse nos desvia de Blanchot, pois, para este, o externo é também “a grande recusa” ⁴³ e nada lhe é possível, enquanto linguagem. No “exterior”, para Blanchot, não poderia haver nem o livro nem a performance porque ali não pode haver linguagem. Ali há a *presença*, o agora, mas o agora sempre por vir, sempre se fazendo, sempre sendo, próprio e mais do que propriedade do inapreensível. “O exterior, a ausência de obra: reservo tais palavras sabendo que seu destino é ligado a esta escrita exterior à linguagem que todo discurso, inclusive o da filosofia, recobre, recusa, ofusca, por uma necessidade verdadeiramente capital” (p. 73). A “presença” é, para Blanchot, “tanto a intimidade da instância, quanto a dispersão do Exterior, mais estritamente, é a intimidade com o Exterior, o exterior tornado a intrusão que asfixia e a inversão de um e de outro, aquilo que chamamos, ‘a vertigem do espaçamento’” (p. 91). Um lugar inominável no qual não se pode nem dizer jocosamente um lugar de nada e muito menos dizer um lugar. “Presença sem presente, sem conteúdo determinável, sem termo atribuível que, no entanto, não é uma forma, presença

⁴³ Cf. o capítulo IV: A grande recusa. In: *A conversa infinita*. SP: Ed. Escuta, 2001, p. 73-94.

neutra ou vazia ou infinita: o imediato como não presença, quer dizer, o imediatamente *outro*” (BLANCHOT, 2001, vol. 1, p. 91).

Com efeito, a performance, apesar de reunir em seu espaço tensões que a fazem questionar mais frementemente este poder da linguagem, ela fracassa como possibilidade de anulação deste poder da própria linguagem (que ela é) para fazer-se em abertura à “presença” e ao “agora” como lugar daquilo “que jamais será visto duas vezes” (2001, vol. 1. p. 75), conforme nos diz Yves Bonnefoy, em seu livro *O improvável*, mencionado por Blanchot e que nos faz lembrar Heráclito.

Por isso, estes livros de Arturo Carrera potencializam-se ainda mais nas suas exterioridades quando em relação com a performance ⁴⁴, cujo espaço é praticável, de cruzamentos incessantes e, especialmente, onde forma e categoria são rebaixadas para que a ação possa acontecer. Se os livros no seu movimento em direção ao exterior buscam livrar-se do nomeado, da fixidez das categorias e dos formatos, tudo o que inflaciona o significado “literatura”, na performance encontra a possibilidade de refazimento, de transformação, mesmo que muitas vezes através da destruição-construção. Neste espaço, aumenta a possibilidade do acontecimento, sua relação com o “agora” bonnefoyiano e aludido como “presença” por Blanchot, apesar de, neste espaço da performance, também constituir-se a linguagem e, sendo assim, ainda um espaço de poder.

Mas se resiste o poder da linguagem neste espaço da performance e, ao resistir, distancia-se de constituir o “improvável”, lugar da “economia geral do ser” (BONNEFOY, BLANCHOT, 2001, vol. 1, p. 74), poderia, então ou ao menos, ser um lugar em que livro e literatura distinguir-se-iam de seus modos comuns e avançariam? Avançariam para onde? Não é a isso que se propõe a própria linguagem? Deleuze e Guattari se recusam veementemente a isso: “todas as combinações possíveis *no interior do livro* (...) têm uma origem particularmente devota. Wagner, Mallarmé e Joyce, Marx e Freud são ainda bíblias” (2005, p. 80-82). Se o Livro, qualquer livro, para Deleuze, é o “mais estranho culto” (p. 82), e o é, se pensarmos que com ele “o delírio passional é

⁴⁴ As exterioridades latentes desses livros também poderiam se relacionar com a escrita de uma instalação, das artes plásticas, visto que são movimentos que buscam desterritorializar-se de suas categorias, de suas especificidades técnicas. São livros cujo movimento da escrita está próximo da montagem escritural da instalação.

profundamente monomaniaco, a monomania, por sua vez, encontrou um elemento fundamental de seu agenciamento no monoteísmo e no Livro” (p. 82).

Mas à reserva do ser falante diante da linguagem ainda há a reinvenção. Blanchot, na sua grande recusa, respondendo ao impossível, afirma que “a linguagem, seja literária, a poesia, seja ela verdadeira, não tem como função trazer à luz, à firmeza de uma palavra, que nomeia aquilo que se afirmaria, informulado, nesta relação sem relação” (2001, p. 93). A poesia é, portanto, linguagem e a linguagem fracassa diante deste fora, desta exterioridade, deste exterior sempre se fazendo, o “improvável” dito sem nomear por Yves Bonnefoy. Para Blanchot, a poesia “não está aí para dizer a impossibilidade: ela lhe responde somente, respondendo ela diz. Assim, em nós, é a partilha secreta de toda palavra essencial: nomeando o possível, respondendo ao impossível” (2001, p. 93).

Mas Blanchot não condiciona esta “partilha secreta” que nomeia o possível e, assim, responderia ao impossível formulando uma resposta,

de modo a apaziguar a questão que vem obscuramente desta região; menos ainda, a transmitir, como um oráculo, alguns conteúdos de verdade que o mundo da luz ainda desconhece. É a existência da poesia que, cada vez que ela é poesia, responde por si própria e, nesta resposta é atenção ao que se destina (desviando-se) na impossibilidade. Ela não o exprime, ela não o diz, ela não o submete à atração da linguagem. Mas ela responde. Toda palavra inicial começa por responder, resposta ao que não foi ainda ouvido, resposta ela mesma atenta, onde se afirma a espera impaciente do desconhecido e a esperança desejante da presença (2001, p. 94).

Apesar de não haver possibilidade de os livros e performance, por ainda pertencerem à linguagem, poderíamos colocá-los próximos da *estranheza* dita por Blanchot? Apenas proximamente, pois concordamos tanto com Blanchot quanto com Deleuze-Guattari de que, conforme as palavras daquele, os livros por mais livres que o sejam, suas estranhezas são de separação e distância. Estão distantes e separados do Mesmo, mas jamais poderiam ser uma interrupção que escapa a toda medida, o que, segundo Blanchot, caracterizaria o que ele chama de *relação do terceiro tipo*: “entre o homem e o homem, há um intervalo que não seria nem do ser nem do não-ser e que carrega a

Diferença da palavra, diferença que precede todo diferente e todo único” (2001, p. 123) ⁴⁵.

Podemos, então, concluir que a performance como espaço de relação incessantes mantém-se aberta à diversidade e pode receber estes livros-livres que se enunciam para o fora, sugerindo-lhes o abandono de suas categorias e formas. Assim, neste espaço de performance, estes livros-livres aproximam-se do espaço espaçoso, que escapa a toda medida, e mais próximos de uma *relação do terceiro tipo*. Este espaço espaçoso ou “grande realidade” no qual se relaciona intensa e incessantemente com as ações das forças motrizes (linguagens, o praticável) as quais o espaço da performance geometriza sem categorizar.

⁴⁵ Cf. Cap. VII: A relação do terceiro tipo/Homem sem horizonte. In: *A conversa infinita*, vol. 1. SP: Ed. Escuta. 2001, p. 120-130.

TERCEIRO CAPÍTULO

3. Espaço de relação

A relação da poesia com o espaço do Externo, bem como observamos até agora, especialmente nas proposições de Maurice Blanchot, Gilles Deleuze e Yves Bonnefoy, aufere certa pertinência no limiar da linguagem. O aqui e agora deste Externo, sua morte incessante, põe em cheque a própria linguagem poética. Porém, vimos com Maurice Blanchot que a poesia “não tem como função trazer à luz, à firmeza de uma palavra, que nomeia aquilo que se afirmaria, informulado, nesta relação sem relação” (2001, p. 93).

Neste sentido, com essas proposições em mente, a partir dos livros de Arturo Carrera, pudemos observar que a poesia ao se relacionar com o espaço da performance, abandona o lugar supostamente idealizado da literatura. Este movimento ocasiona rupturas nas várias formas e saberes que constituem este lugar literário. O corpo do poema entra em conflito com estes pressupostos. O livro é transformado em linguagem participando ativamente da poesia. O livro faz-se poética. Mas ao mesmo tempo *livro-livre* aufere pertinência ao Externo porque se aproxima daquilo que Maurice Blanchot chamou de “a vertigem do espaçamento”.

É, portanto, nesta acepção que o espaço da performance apresenta-se como o da relação após a superação do jugo das categorias e formas idealizadas. Sem abandoná-las por completo, pois sustentarão ainda a linguagem artística, mas passarão pelo rebaixamento, ou melhor, pela experiência abissal do claro-escuro deste fundo inapreensível e serão postas em relação incessante com os seus devires. A performance é o espaço efetivamente da relação que faz uso das forças motrizes das linguagens (teatro, dança, música, poesia, artes plásticas), mas liberando-as das formas e gêneros. Poema, objeto plástico, movimento de dança, interpretação teatral, composição musical, ao serem colocados no jogo proposto pela performance, inevitavelmente deixam para trás seus limites para relacionarem-se. Este movimento de desprendimento é o que constitui a arte da performance.

A performance é uma prática artística habitualmente relacionada às artes visuais, mas cuja ação se estende para outras categorias artísticas – teatro, música, dança, literatura –, e justamente por isso, pela dificuldade de perceber o seu pertencimento, permite também o abandono dessas categorias,

sem negá-las, mas relevando sua qualidade de trans-gênero. A sua ação está voltada mais para a implosão destas categorias, mas sendo condição extrair-lhes o que delas necessita para *fazer-se*. Comumente, chama-se *happening* o que é performance e reciprocamente. Ou ainda, dissocia-se radicalmente uma prática da outra. Ora, ambas as leituras deixam de aperceberem-se dos embates que advêm da sutileza dessa margem. A ação no *happening* se dá ao improvisado, impelida com mais força a não repetir-se, mas, sobretudo o não repetir-se diante do registro que impossibilita o uso e que tem o seu lugar tópico no Museu. Podemos dizer que a ação no *happening* expressa o usar uma única vez contra a impossibilidade do uso. A ação, ao morrer, viverá. A ação na performance se dá de maneira ensaiada e segue, portanto, um roteiro, o que a deixa mais suscetível ao registro, mas também lhe convém contrariar a repetição. Estas suaves diferenças, contradições próprias que podem muito bem ser apropriadas convenientemente antes de serem usadas como características funcionais para categorizações. Com efeito, ao não se encerrarem em si – senão o distender aqui se anunciando também não teria razão de – compreender-se-á a ação no *happening* como uma *suposta* improvisação e a ideia de que a preparação antecipada da ação performática permitirá um *tempo flexível* para que se tenha sempre o frescor da primeira vez. É preciso dizer, de forma contundente, que ambas se distanciam de um conceito de repetição, visto em outras ações ao vivo como o show de música e a peça de teatro, por exemplo. *Mutatis mutantis*. Ambas as ações estão fora de um conceito de forma e mantendo uma relação contraproducente com a cópia. Pois na performance, quando repetida trairá sempre a ação anterior, recusando-se portanto à cópia, e no *happening*, por ser ainda mais impraticável a sua repetição, por causa do alto grau de improvisação envolvido, poderá dar-se à repetição, mas isso fatalmente o transformará em performance. São artes indóceis ao registro museológico, no dizer de Giorgio Agamben: “Uma após outra – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu” (2005, p. 73). É o que acontece, mesmo quando o filósofo expande a sua significação, além do mero espaço físico e lugar declarado: “museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (2005, p. 73). Performance e *happening*, nas suas aversões à

repetição e, assim, ao registro, são indóceis no sentido de que podem permitir-se ao desuso, mesmo o do museu, mas não sem algum tipo de problema na ordem da receptividade, da transferência de código, às vezes, ocasionando um nível insuportável de *fakeização*⁴⁶... Jorge Glusberg defende que as performances podem ser difundidas por meio de revistas, filmes e vídeos. Mas isto necessariamente “altera a estrutura matriz” e a performance se transforma “em outra coisa pelo fato de que seus significantes são distintos ao atuar em outro nível que o da linguagem-objeto inicial” (2009, p. 60).

Por isso a relação, como acontecimento da ação no espaço, fende os gêneros e categorizações chamando-nos a atenção para outras importâncias desta arte, cuja entrada sempre será a relação. A ação que se dá à relação, tanto na performance quanto no *happening*, cria um espaço bastante singular. De alguma maneira, este espaço de relação está em consonância com as ideias de Édouard Glissant na sua poética da relação, na prática do outro, na diversidade e no caos-mundo. Especialmente quando estas declaram um percurso no sentido da “oralização” da literatura, “por um lado porque há poesias orais coletivas que se desenvolvem; por outro lado porque está havendo ‘oralização’ das técnicas da escrita” (2001, p. 126). Ideias estas que tangenciam outros discursos e de outro modo permitem dizer algo mais sobre este espaço da ação performática, espaço de relação.

Este espaço, ao propor o encontro de sentidos e linguagens em condições fugidias, consente a criação de um ambiente antes de um saber formal. A linguagem não deixa de ser linguagem, mas vacila. Um grito pode ser, ao mesmo tempo, expressão e linguagem. A fugacidade neste espaço assume “direito à opacidade”, no tempo da sua narrativa, reduzida em gesto e ação – igualmente signos, mas que significam “expressão” a “índice”, na distinção proposta por Husserl (DERRIDA, 1994, p. 80). Se o que importa a Glissant, como conceito de duração, na poética da relação por um lado, tendo na escrita o tempo que pode ser descrito como uma encadeação de momentos privilegiados e, por outro, na linguagem oral – acrescentaríamos na ação e no gesto para expandir o espaço que se dá apenas no poema falado para o

⁴⁶ No sentido baudrillardiano do termo, ou seja, é o mesmo que registrar a simulação de um real sem origem. A medida já está dada na ação da performance e nesta ação já há ruptura com a representação. O registro compromete este processo.

espaço mais amplo da ação performática que envolve mais linguagens e sentidos – esta duração, este tempo se dá como multiplicidade, simultaneidade. Ainda que no espaço estrito e geométrico – veremos o que isto significa mais adiante – da ação performática, não haveria essência ou modelo universal porque ali haverá de se *fazer* uma oscilação de margens e ressonâncias flexíveis, variáveis, um espaço sem amálgamas duradouros, portanto, admissível às palavras de Glissant: “A aposta é que o Caos é ordem e desordem, desmesura sem absoluto, destino e devir”⁴⁷ (2008, p. 55).

Assim como as línguas, babélicas, não se isolam encerradas em si mesmas nem tão-somente abrem-se à multiplicidade, mas distendem-se. No dizer de Derrida sobre este mito “torre de Babel”: “exibe um não acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica” (2006, p. 11 e 12). As linguagens, quando postas em relação no espaço da ação performática, nunca se mantêm inteiras, perfeitamente constituídas, construídas no seu gênero e categoria, mas abrem-se, ou melhor, distendem-se à relação, à experiência da relação, e desfazem-se neste espaço. Assim, e principalmente por isso, pode configurar-se como espaço mais pelo que flui *antes* das linguagens do que pelas suas inteirezas. A ação incide *nas* linguagens e, portanto, contra a suspeição de que nos fala Derrida em outro ensaio: “a desvalorização da palavra ‘linguagem’, tudo o que – no crédito que lhe é dado – denuncia a indolência do vocabulário, a tentação da sedução barata, o abandono passivo à moda, a consciência de vanguarda, isto é, a ignorância” (2006, p. 7).

No espaço da ação performática, as linguagens estão colocadas em suspensão na multiplicidade, em incessante cruzamento e desterritorialização, mesmo aquém de resolver a “inflação absoluta” (2006, p. 7) da linguagem de que nos fala Derrida, talvez impossível de se resolver, pois, segundo o filósofo “nada escapa ao movimento do significante e que, em última instância, a diferença entre o significado e o significante *não é nada*” (2006, p. 27 e 28). Neste espaço, as linguagens aproximam-se do *silêncio* e participam da ruptura entre:

⁴⁷ Tradução: Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. In: Revista Criação & Crítica, n°. 1: 53-55, 2008.

o sentido originário do ser e a palavra, entre o sentido e a voz, entre a 'voz do ser' e a *phoné*, entre o 'apelo do ser' e o som articulado; uma tal ruptura, que ao mesmo tempo confirma uma metáfora fundamental e lança a suspeição sobre ela ao acusar a defasagem metafórica (DERRIDA, 2006, p. 27).

Segundo Derrida, no mesmo estudo, repensando o conceito da "voz do ser" em Heidegger: "Não se ouve a voz das fontes" (2006, p. 27). A partir disto, deste vácuo ou fenda poderemos problematizar a performance como arte relacional, cuja ação não é uma ação exclusiva de gênero ou categoria, mas estende-se a todas com elevado coeficiente de experimentação nas linguagens em relação com o fenômeno. Experiência que ressoa no silêncio fenomenológico husserliano que, segundo Derrida, "só pode, portanto, se reconstituir por uma dupla exclusão ou dupla redução: a da relação com o outro em mim, na comunicação indicativa, a da expressão como camada ulterior, superior e exterior à do sentido" (1994, p. 80). Então a poesia, na sua possibilidade metafísica, na sua "ligação" com a *phoné*, na sua presença *antes* mesmo da linguagem, poderá abrir-se para o outro e voltar a ser, *a-ser*.

Não é possível não contar com a poesia. Ou: é preciso contar com a poesia. É preciso contar com ela em tudo o que fazemos e pensamos dever fazer, pelo discurso, pelo pensamento, em prosa e na "arte" em geral. Independentemente do que se encontrar sob essa palavra, e supondo mesmo que nisso não exista nada que não esteja datado, acabado, desalojado, aplanado, fica essa palavra. Fica uma palavra com que é preciso contar, pois ela exige o que lhe é devido. Podemos suprimir o "poético", o "poema" e o "poeta" sem muitos danos (talvez). Mas com a "poesia", em todo o indeterminado do seu sentido, e apesar de toda essa indeterminação, nada se pode fazer. Ela está lá, e está lá mesmo quando a recusamos, suspeitamos dela, quando a detestamos (NANCY, 2005, p. 32).

Referimo-nos aos sentidos incessantes, palimpsestos do sensível, em que a poesia resiste independentemente do "poético", do "poema" e do "poeta", poesia furtada da literatura, não figurada, que assume o seu "sentido de 'poesia'" (NANCY, 2005, p. 10), "um sentido sempre por fazer" (2005, p. 10). Este *antes* próprio da poesia, sem sê-lo propriamente poesia, está em todas as artes, na incomunicabilidade do sensível, na ordem do sensível. "Tratar-se-ia assim de um silêncio como do recorte exato, do horizonte da língua, desenho traçado nitidamente sobre a sua margem e no mesmo momento na margem de todas as artes, dividindo-as ao tomar parte em todas" (2005, p. 41). Silêncio

sempre por vir, “em que as artes se encontram na medida em que se dividem, e em que a dividem juntamente com elas” (2005, p. 41). Daí vem, ou melhor, deveria emanar a *poesia* para o outro no espaço da performance, devir na relação, no espaço da ação *com* e *entre* linguagens, *no* espaço da relação, de encontro e desencontro, fluxo de dicções que não cessam de desterritorializar-se.

Silêncio tão incessante que para fazê-lo ressoar plenamente se deveria abandonar a própria denominação “performance”. Sabemos, no entanto, da razão etimológica deste substantivo, apontada legitimamente por Jorge Glusberg, ou seja, um vocábulo inglês que teria vindo do francês antigo com derivação do latim “*per-formare*”, que significa “realizar”⁴⁸ e que, conforme o estudioso argentino seria adequado justamente por significar “execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático” (2009, p. 72).

Mas o sempre por fazer da performance é um *continuum* variável que se contrapõe ao uso abusivo deste substantivo em contextos outros, que até poderia pluralizar, não fosse o mundanismo dos seus discursos. Esse substantivo feminino – ou: 1) realização, feito, façanha e 2) atuação, desempenho – apareceu para nominar a arte que obtém sua força justamente na multiplicidade das linguagens e acontecimentos. Uma realização, um feito, uma façanha, uma atuação com desempenho, sem dúvida, trata-se de uma ação, mas uma ação que pode ser simplesmente centrada em si, tanto que permite – e serve bem – à fala do *eu* referindo-se, por exemplo, a um piloto de fórmula um, sobrepondo-se a toda equipe igualmente responsável pelo desempenho do desportista, no tempo gasto entre o tiro de largada até a sua chegada e, se for o caso, ao pódio. Porém, importa menos a etimologia desta palavra e significações e mais o flagrante da inexistência do *outro* no substantivo *performance*, que se evidencia quando utilizado para denominar uma arte relacional. Abandonar esta significação pode ser o descarrego da ação no espaço da relação, contra o retorno do Mesmo, num movimento em

⁴⁸ Cf. o capítulo Signos e códigos abertos. In: *A arte da performance*. GLUSBERG, Jorge. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2ª. Edição, 2009, p. 71-76.

direção ao Múltiplo e ao Diverso. A relação antes da nomeação – contra esta, sem a intenção de nomeação, mas tangenciar os desdobramentos suscitados nas palavras-chave (em relação): “relação” – para abrir-se à multiplicidade, característica primeira desta ação artística, lembrando que aquele substantivo viera acompanhado de um rol de outros nomes: *happening, fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dé-collage, body art...* Há de se levar em consideração neste desdobramento, talvez como sintoma, o humor provocado pelo trabalho dos próprios artistas: Márcia X, na sua ação “Academia Performance” (1987), desenvolvida num período de alta temporada de ação performática no Brasil, os anos 1980, abordou a questão, ou melhor, criou a dobra interna. A sua ação consistia em ocupar a academia de ginástica justamente de nome “Academia Performance”, situada bem próximo à famosa Galeria Contemporânea no Rio de Janeiro, um dos endereços da performance na época, justamente pelas recorrentes ações que lá se realizavam. Segundo Ricardo Basbaum, ao ocupar como instalação *readymade* um “lugar repleto de aparelhos de musculação e outras máquinas de auxílio corporal”, divulgado pela artista como um lugar para quem deseja “manter-se em forma”, era um “recado claro também aos acadêmicos da performance, em todas as latitudes e longitudes” (2005, p. 53 e 54). Márcia X, nesta dobra interna, antes de exercer tão-somente a crítica às realizações regulares de ações performáticas, pois, ao contrário, via descrédito em relação à divulgação da performance diante do mercado de arte que consagrou a geração 80 como a geração dos pintores, mas justamente neste embate, chamou a atenção com muito humor para a repetição mecânica de uma ação que é devir.

Com Marc Augé – citando Michel de Certeau –, podemos ao mesmo tempo tipificar e significar melhor este espaço de relação. Se para eles, existe “um lugar praticado, um cruzamento de forças motrizes” (1994, p. 75) e existe igualmente o espaço geométrico e o espaço antropológico, então o espaço da relação da performance chama para si estas definições, pois pede distinção, demarcação, memória, existência, e porque nele não há de fazer da experiência sempre um acontecimento, mesmo a partir de certa ordem: o palco, a sala etc., ou outros espaços com limites abstratos, mas colocados para que a ação aconteça: ar, rua, rural, entre outros. A ação nesse espaço em relação pode expandir-se para o ilimitado, deixando mais claro, o “gesto cultural”, conforme

Lévinas: “A significação – enquanto totalidade clareadora e necessária à própria percepção – é um arranjo livre e criador: o olho que vê está *essencialmente* num corpo que é também mão e órgão de fonação, atividade criadora pelo gesto e pela linguagem” (1993, p. 27).

Ao mesmo tempo podemos entender este espaço de relação como desdobramento radical das muitas maneiras e lugares nos quais as linguagens sempre foram e ainda são postas em relação. O desenho ou imagem, enquanto ilustração de um poema ou a letra de música. Mas interessa dizer destes exemplos de relação apenas o quanto estão a serviço da temática do outro e, talvez, inclusive, venha daí os seus nomes: “ilustração” (*illustratione*) e letra *de música*. Aquela uma derivação do latim para a linguagem que sempre necessitará explicar-se, comentando o outro e inscrevendo-se a partir do outro. Psicanaliticamente, trata-se do amor platônico, uma forma de apagar-se diante do amado, daquilo que o amado significa. Da mesma forma, a ilustração anula-se diante do texto e cria-se para ela a condição de não poder ser nunca independente ou dar-se à estampa sozinha. A letra *de música*, na densidade oral da sua superfície plana, à sua maneira, do mesmo modo serve ao conteúdo, ao trovar claro, à comunicação aplainada pela recepção, pelo comprometimento da recepção. Não seria correto, por suas diferenças cabíveis na multiplicidade, fazer com isto um juízo de valor destas linguagens em relação à arte performática. São antes condições de relação que permitem comparação para melhor investigar o cerne multidisciplinar da ação performática, posta aqui, justamente como *relação*. Mas dizer principalmente que ambas as linguagens (imagem e música) quando inseridas no espaço de *relação*, desdobrado aqui como lugar antes da significação, desterritorializam-se e reterritorializam-se, ressoando sem falseamentos de identidades no devir da ação performática: “*Eu é um outro*” (LÉVINAS, 1993, p. 94). Não há abandono porque não há mais eu e “o reencontro de si consigo não se verifica” (1993, p. 94), importando sobremaneira a relação em si no espaço em que a ação acontece. A ação performática acontece, muitas vezes, fugaz e efusivamente, não deixando para trás a possibilidade do registro e, mesmo quando há o registro, sua significação só poderá ser outra.

Neste espaço, antes mesmo de sua denominação posta aqui como exclusiva – a performance –, espaço geométrico onde acontece a *relação*,

lugar praticado por ações incessantes, há a fixidez das categorizações puras como teatro, música, dança, poesia, artes visuais; e os indentitários: poeta, músico, ator, artista visual, bailarino, envolvidos na ação, necessitam desterritorializarem-se. Uma condição da ação, do cruzamento de linguagens, da relação. Nesta perspectiva, portanto, não faz sentido reivindicar conceitos próprios e denominação exclusiva para cada área “pura” e identitária envolvida com este espaço da performance, espaço em que se dá a ação e a relação destas linguagens, pois atenuaria a particularidade primeira da ação performática que é a investigação e a invenção de outros procedimentos para a linguagem. É o espaço da performance que sempre proporá uma relação às divisões de categoria encontradas na linguagem. Por isso, a performance não pertence a uma categoria com exclusividade e aceitar que ela pertença é uma tentativa de recategorizá-la e, portanto, a dependência ao conjunto formado por pintura, escultura, arquitetura, gravura, música e dança, ou seja, ao *dado* das belas artes. É importante lembrar a sua efemeridade neste espaço, ação que tem a duração de um vento. Ela se dá e fim. O restante, o depois do acontecido, pertencerá ao registro, em tantos suportes quantos forem necessários: fotografia, vídeo, áudio, texto... A ação relacional traz em si a fugacidade do desfazer-se e isso mantém a sua multiplicidade, ação que podemos dizer compósita, ou melhor, em relação com esse movimento de formação de uma cultura “compósita”. Se esta ação traz em si signos de expressão que reduzem a significação e modificam questões identitárias, então, no dizer de Édouard Glissant, “está dentro da realidade de um caos-mundo que não mais permite o universal generalizante” (2005, p. 47). Sua ação relacional, em muitos sentidos, espontaneamente, investe contra as formas constituídas pelo movimento das culturas que Glissant designa “atávicas”, baseadas na ideia de criação do mundo e que geraram a necessidade do épico, por exemplo – o épico como forma una e centralizadora, que cooptava outras expressões da Antiguidade. Diferentemente, para Glissant, as culturas “compósitas” ao serem expostas ao desterramento ⁴⁹ abandonaram esse

⁴⁹ Glissant distende esse seu conceito de cultura “compósita” relacionando-o com outro, “crioulização”, a partir da experiência real da escravidão: “A Neo-América, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da crioulização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período (mais ou

conceito de “gênese” e, assim, ao sonho de que “sua língua lhe tenha sido ditada por um deus, ou seja, que sua língua seja a língua da identidade exclusiva” (2005, p. 34).

Convém, no entanto, dizer que a ação relacional no espaço da performance, antes de definir-se como uma ação de “crioulização”, aproxima-se dela quando se opõe ao gênero-gênese, compondo com outras manifestações contemporâneas o movimento que, seguramente, tangencia o fenômeno das culturas compósitas “da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única, mas como raiz indo ao encontro de outras raízes” (2005, p. 27), no dizer de Glissant, citando Deleuze e Guattari. Este mover para a multiplicidade no qual está inserida a ação performática ao fazer-se no espaço relacional está em consenso com o mover desdobrado no contemporâneo:

Será que não percebemos que não conseguimos mais assegurar a unicidade formal da língua escrita e que todos temos que inventar formas múltiplas cuja necessidade barroca nos assusta no abundante panorama atual de todas as línguas do mundo, e no exato momento em que estamos dando uma guinada, ou seja, estamos vivenciando a passagem da escrita à oralidade, e não mais da oralidade à escrita? Assim, essas duas questões estão interligadas. A escrita, ditada por deus, está associada à transcendência, está associada à imobilidade do corpo, está associada a uma espécie de tradição de encadeamento que chamaríamos de pensamento linear. A oralidade, o movimento do corpo se manifestam na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias e tudo isso se dá bem longe do pensamento da transcendência, e da segurança que o pensamento da transcendência continha, bem como dos exageros sectários que esse pensamento desencadeia como que naturalmente (GLISSANT, 2005, p. 47).

A ação performática está mais próxima do devir no espaço geométrico da rua, em que passantes agem no urbano, fazendo um movimento fugaz e contínuo. A diferença desta é a sua pré-condição de auferir linguagens. O corpo que se move contorce gestos num dizer de sentidos. É certo dizer, apesar do risco, que o corpo deseja o gozo da não-significação. O que poderia querer o corpo nesse espaço de relação? Jean-Luc Nancy, neste sentido, do corpo-sentido, sempre um sentido, “ou então que se trata de mimar ou de

menos de 1830 a 1868), e através desses desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do “ser”. In: *Introdução a uma poética da diversidade*. Op. Cit. p. 18.

moldar o corpo à escrita (dançar, sangrar...)” (2000, p. 11), pois os corpos “são espaço *aberto*, e em certo sentido são o espaço propriamente *espaçoso*, mais do que espacial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar o *lugar*” (NANCY, 2000, p. 15). Mas poderia este corpo, fazendo-se neste espaço, romper com o sagrado no seu movimento para o espaço do profano? Seu movimento quebraria com a repetição do ritual consagrado: *hoc est enim corpus meum*? Ou apenas deixaria mais visível o paganismo ancestral, ora sublimado em *pão e vinho* (2000, p. 5). O corpo enquanto emissor de sentidos, em relação, poderá acessar momentaneamente a pulsão ou sensorialidade – energia que liga corpo e mente – e poderá dar vazão aos “mistérios da certeza sensível” (NANCY, 2000, p. 5). Este espaço relacional permite melhor a ação do profano que do sagrado, mas ambos estão em jogo, pois se consagra apenas aquilo que se repete obsessivamente – um mantra, uma oração, uma vigília – e a ação, posta aqui, por ser a de um corpo, segundo Nancy, poderá ressoar (ou produzir *ruído*), tocar no profano, quando

as *estéticas* estão por refazer junto dos corpos de *sentidos nus*, privados de referências, desorientados, desocidentalizados, e quando as *artes* estão por refazer, de parte a parte, como a *techné* da criação dos corpos (NANCY, 2000, p. 113).

Podemos entender o espaço do “profano” e do “sagrado” como sentidos simultâneos agindo nesse espaço de relação – apenas tocando-os a partir deste espaço – tendo em mente a ideia de palimpsesto e jogo. O primeiro poderá fazer-se presença com a mesma intensidade e ao mesmo tempo que o segundo, neste espaço da ação performática, permissível ao sagrado como ao profano, de tal maneira que bem poderia derivar daí, exemplarmente, a conclusão de Giorgio Agamben, citando Émile Benveniste, de que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas representa a sua inversão (2007, p. 66-67). Se entendermos este espaço de relação como geométrico, delimitado, com regras, estaremos do mesmo modo propondo um jogo. Antes do antes, quando não existiam os conceitos “performance” e “vanguarda”, antes mesmo das línguas, no tempo ancestral em que Rosseau admiravelmente se referiu: “de início só se falou por poesia; só muito tempo depois é que se procurou raciocinar” (1981, p. 49), com efeito, antes mesmo da própria noção de

linguagem, mas com os sentidos *em relação*, os espaços do sagrado e do profano já existiam e mantinham o rito como jogo. Não se tratava de arte, menos ainda de performance, talvez religião, mas, insuspeitadamente, de relação. Hoje as presenças e ressonâncias da ação performática no espaço de relação proposto nesta reflexão, com aquele espaço do sagrado e do profano, ao se flexibilizarem, ao abandonarem a sua identidade de linguagens, ao se desterritorializarem, ao se reterritorializarem colocam contemporaneamente o jogo como rito, e, como tal, também uma experiência de desgarramento da escrita e do significado.

QUARTO CAPÍTULO

4. Escrita performática

Uma arte menos propensa a realizar obras que a desenhar *experiências*.⁵⁰

Reinaldo Laddaga

Em capítulos anteriores, sustentamos haver traços na poética de Arturo Carrera que a aproximam intensamente do espaço da performance. Como exemplo disto, mencionamos o seu movimento de expansão contínuo, o seu tratado de sensações e o jogo com o inapreensível. Diferenças que a deslocam da fixidez dos conceitos de obra e literatura, linhas de fuga em direções múltiplas que inevitavelmente ocasionam implosões formais, características que se compõem não somente com palavras, mas pela ressonância da fala, por uma presença subjetiva nas dobras e frestas do próprio suporte livro, sugerindo-lhe, frequentemente, uma participação ativa na linguagem. Com efeito, são traços que a aproximam do espaço da performance e reciprocamente. Em razão disso, dentre outras idéias, buscamos na sua inclinação de desfazer os gêneros a assertiva de Édouard Glissant: “devemos sacudir todos esses gêneros para poder expressar o que queremos expressar” (2005, p.147).

4.1. Arquivo que não cessa

Se estes *livros-livres* dão-se à leitura com o frescor do gesto, do corpo, da influência de outras linguagens, limiaries, é porque há extratos que são forças motrizes de diferentes fontes que se abrem à relação.

Com a ideia colocada por Tamara Kamenszain no texto “La cárcel del lenguaje”⁵¹, sobre a poesia de Osvaldo Lamborghini, na ocasião da publicação da antologia *Poemas 1969 - 1985*, organizada por Cesar Aira, há a importante noção de um arquivo que não cessa, mas ainda mais a noção de que o seu acesso poderia ser feito não somente pela escrita. Tamara Kamenszain

⁵⁰ In: *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 9

⁵¹ In: Radarlibros, Página 12. Buenos Aires: 6 de junho/2004. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1092-2004-06-06.html>

escreve que a Lamborghini interessava “primeiro publicar, depois escrever” (2004, p. 1). Em Lamborghini havia uma leitura sensível do espaço inapreensível que a literatura sempre haverá de propor, mesmo que esse espaço seja habitualmente negligenciado, conforme Tamara Kamenszain assinala: “Vale dizer que o que nunca pode abandonar, seja ao largo ou ao longo da língua, é a prisão” (p. 1). É que a “prosa picada” – cartas, poemas, narrativas – da antologia em questão, que Cesar Aira organizou sem ordem cronológica, com os textos impressos sobre folhas soltas, paginação com linhas verticais e horizontais, iguais aos dos cadernos escolares. Sobre este objeto, que é um livro, a escrita de Lamborghini, *livre*, é “atravessada” e quando chega às suas bordas deixa-nos mais evidente esse limiar entre a página de livro e a folha qualquer, anotada. Uma ideia que se opõe à grade formal utilizando-se do próprio formato e que deixa sempre evidente a possibilidade do uso da linguagem para fora do livro e para fora da literatura, o que, por razões que a seguir se farão cada vez mais evidentes, torna-se uma referência para analisarmos a presença de uma escrita performática como gesto e ação na poética de Arturo Carrera. Do mesmo modo que em Lamborghini, seu contemporâneo, em Arturo Carrera se encontra uma noção de desenho da experiência antes de uma construção formal de obra literária que possa decantá-la ou decifrá-la. Em paralaxe, podemos observar também essa *experiência* a partir do que Tamara Kamenszain se referiu ao modo de acesso à poesia que fazia Osvaldo Lamborghini: “arquivo que não cessa” (2004, p. 2) onde “Escrever já não tem nada a ver com a estética” (p. 2) e, antes ainda, alertava que Lamborghini não entendia a linguagem “como aquele arquivo clausurado que endusaram sem diferença teóricos e escritores dos setenta” (p. 2).

A ideia de sobras do real é igualmente abordada por Florencia Garramuño em seu ensaio “Los restos de lo real”.⁵² Florencia adotou como início, a conversa-correspondência e trocas experienciadas na arte entre o poeta Wally Salomão e o artista visual Hélio Oiticica. Sabemos que ambos mantiveram durante toda a vida uma parceria de projetos, ideias e viagens e

⁵² In: ZCultural. Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PACC/UFRJ, Ano IV, nº 3, agosto/setembro, 2008. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/3/inicial.php>

esta documentação participa de uma noção de arquivo lamborghiniiano. Uma correspondência transformada em procedimento que Wally Salomão desenvolveu no projeto chamado por ele de *Groovie Promotion*, com a intenção de publicação, e Hélio Oiticica chamou-os de *Prosa-pacote* ou *Prosa-recorte*. A prática tinha Wally Salomão como remetente (Brasil) e Hélio Oiticica destinatário (EUA) e o Rio de Janeiro como referência da “necessidade de iconificar O DIA-jornal-herói: a coincidência simultânea de camadas de *front Page miserável*”, (OITICICA, Projeto HO ⁵³) com recortes de notícias de jornal em uma prosa-colagem do grotesco e violento (ações do Esquadrão da Morte, por exemplo) da vida urbana brasileira:

WALY não seleciona iconificando mas temporalizando os assuntos desassuntos foto manchete de modo descontínuo como se construísse prosa-pacote ou prosa-recorte do banal melancólico ao alegre show do absurdo das eventuais assuntagens Brasil-surrealista – Se nos seus textos q publicou em ME SEGURA QUE VOU DAR UM TROÇO ele monta prosa com a palavra escrita na GROOVIE ele monta com a tesoura e o ajuntamento no envelope q manda pra NY ou para onde que q seja (OITICICA, Projeto HO).

Florencia Garramuño irradia esta troca a partir de *héliotape* dedicado ao *Me segura qu’eu vou dar um troço*, em que Hélio Oiticica comenta o texto *Um minuto de comercial* que está nas páginas finais do livro: “como se fossem a biblioteca do dia a dia, não, uma *euxistenciateca* do real, não, é porque a coisa é uma criação em si mesmo” (OITICICA, Projeto HO). O texto em questão provoca a participação do leitor em um livro que se compõe de sobras do real. O titubeio do artista, o neologismo certo (*euxistenciateca*) para ler e diferir a sua leitura ao jogo que o livro propõe é destacado por Florencia Garramuño, dando-lhe o mote e a possibilidade de ler um contexto e

toda uma miríade de práticas artísticas que cortaram a paisagem cultural dos anos 1970 e 1980 no Brasil e Argentina e estabeleceram uma série de relações problemáticas entre a noção de obra e seu fora ou exterioridade. (...) a proliferação de “formas híbridas” e textos anfíbios que se mantêm na fronteira entre realidade e ficção, são todos exemplos de uma forte impugnação à categoria de obra de arte como forma autônoma e separada do real, sendo suplantada por práticas artísticas que se reconhecem abertas e permeadas pelo

⁵³ Fitas gravadas por Hélio Oiticica durante a sua permanência (1971-1973) nos Estados Unidos. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

externo e que são atravessadas por uma forte preocupação com a relação entre arte e experiência (2008, p. 2).

Josefina Ludmer, ao trazer a noção de “ilhas urbanas”, que seriam os textos de realidades indefiníveis, migratórios, situados entre os significados de realidade e ficção, mais comprometidos com os sentidos que se dão à prova diante do agora, apresenta-nos um contexto em muitos aspectos similar ao de Florencia Garramuño, mas chamando-o de “Literaturas posautónomas”. Neste ensaio ⁵⁴, Josefina Ludmer enfatiza que “essas escrituras não admitem leituras literárias” (2007, p. 1) e, entre outras ideias, traz à reflexão uma espécie de diáspora entre o dentro e o fora:

Imaginemos isto. Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo” (p. 1).

Reinaldo Laddaga em seu livro *Espetáculos de realidad* identifica estes contextos de experiências com o real e explora relações mais diretas com a arte da performance em livros de prosa latino-americana, tais como Cesar Aira, Reinaldo Arenas, Fernando Vallejo, João Gilberto Noll, Osvaldo Lamborghini, Severo Sarduy e Mario Bellatin. A medida “espetáculo da realidade”, dada por Reinaldo Laddaga, talvez por ter se debruçado basicamente sobre as exterioridades da narrativa (em prosa) e, principalmente, ter descoberto nesta uma teatralidade que não encontramos em Arturo Carrera, sugere a presença de uma hipernarrativa, no sentido de que esta se expande dos próprios conceitos de literatura. Deste modo, não podemos restringir-nos aos limites nominativos de prosa ou poesia, como de fato não está posto como definitivo ou “fechado” no estudo de Reinaldo Laddaga. Porém, seu estudo se concentra em um âmbito distante das exterioridades da linguagem poética. Mas o seu recorte justifica-se por razões objetivas, “por um imperativo de brevidade” (2007, p. 23) e, mais, propõe ao leitor a evidência de uma abertura contextual: “Não deve ser difícil para o leitor estender as linhas e leitura que proponho em

⁵⁴ LUDMER, Josefina. Literaturas posautónomas. In: Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17.html>. Uma versão em português feita por Flávia Cera está publicada na revista Sopro, n. 20, janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>

outras direções, agregar outros componentes a esta constelação de escritores” (p. 23). É dessa margem expandida que estabeleceremos as afinidades dessa *escrita* que se manifesta fora dos gêneros e categorias, orbitando principalmente o conceito que Reinaldo Laddaga sublinha nas primeiras páginas, a partir do crítico inglês Walter Pater: “Toda arte aspira à condição da música ↔ toda a literatura aspira à condição de arte contemporânea” (p. 14).

É importante dizer que este contexto intensifica as relações entre poesia e performance – em que se pese a escrita performática em Arturo Carrera que vem se fazendo desde 1970 – também porque coincide com o marco inicial da performance enquanto afirmação de linguagem no mundo.⁵⁵ E a ideia de *livro-livre* em Carrera, ideia aberta neste espaço espaçoso que para Blanchot é propriamente o espaço literário, mantém-se desde aquele período até a atualidade. Há uma relação possível de ser investigada a partir destes *livros-livres* com a abertura conceitual da arte contemporânea para o livro como objeto de arte, decorrência da afirmação da arte da performance. Mas não o livro de artista, livro conceitual, mas o objeto livro quando apropriado da literatura pelo artista visual, o que, em outros termos, está colocado por Reinaldo Laddaga quando escreve que toda a literatura aspira à condição da arte contemporânea, conforme mencionamos. Do mesmo modo que as noções de livro e de poesia migram do campo da literatura para outros espaços de relação, o poeta começará a pensar como pensa o artista plástico. Ou fazer ambas as maneiras de pensar se entrecruzarem. Uma obliquidade contextual que se expande ainda mais quando analisada de um modo singular e sobre a produção literária argentina, conforme o fez Graciela Speranza em seu livro *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*.⁵⁶ Seu estudo, por razões óbvias, levar-nos-ia para um debate bem mais distendido,

⁵⁵ Segundo RoseLee Goldberg: “a performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual – que insistia numa arte em que as idéias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida – estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas idéias. Desse modo, a performance transformou-se na forma de arte mais tangível do período. Os espaços dedicados à arte da performance surgiram nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance em seus cursos e as revistas especializadas começaram a aparecer. Cf.: Prefácio. GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance – Do Futurismo ao Presente*. Op. Cit. p. VII.

⁵⁶ SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

mas se o mencionamos é para indicar esta singularidade, ou seja, os possíveis desdobramentos naquela literatura depois da passagem de Marcel Duchamp por Buenos Aires durante nove meses do ano de 1933, quando o artista francês iniciou o seu livro-instalação *Caixa verde*. A presença duchampiana reverbera nessa escrita performática mais ainda por se fazer presença através de contexto cindido, um través histórico que não pode ser visto como estabilidade, mas a partir de uma passagem fugaz. Auxilia-nos a mais bem apreendermos o sentido das ações e gestos que acontecem e comumente não são pensadas com valor estético, justamente por depositar-lhes riscos, porque expõem os processos de construção destes mesmos valores. O espaço da instalação, ao abandonar a fixidez das categorias, mas sustentando uma linguagem artística efetivamente pela busca da relação de suas forças motrizes (vídeo, teatro, dança, música, poesia, artes plásticas, fotografia), em muito se assemelha ao da performance. Podemos considerá-la receptora de gestos e ações de uma escrita performática e, neste sentido, tratar-se-ia de propor similaridades entre a instalação e os livros (livres) em nível elevado de participação ativa da linguagem poética, por igualmente permearem, ou melhor, agirem por força centrífuga às categorias e nomações, mas ainda mantendo relações com elas, uma visível relação com o espaço da performance, que é o lugar de encontro das linguagens e, podemos dizer, refúgio da fixidez daquelas formas e nomes. Um tipo de escrita cujo gesto propõe menos o desejo de nomear ou mimetizar, mas o de querer escrevê-lo sem palavras, *excrevê-lo*.⁵⁷

4.2. Dizer é fazer

O tema da escrita como gesto e ação merece uma observação pontual: *a escrita performática não é performance*. Portanto, em Arturo Carrera, trabalhemos com este conceito a partir de outro, tomado anteriormente, os

⁵⁷ Isso tem acontecido com frequência no circuito das artes plásticas. Artistas visuais têm incluídos o objeto livro ou a sua dinâmica de leitura nas suas instalações. Muitas vezes o livro é a questão central do trabalho, como é o caso de Nuno Ramos e Elida Tessler. É compreensível, pois, levando-se em consideração que é nessa área que mais se manipula materiais e também pelas relações entre a arte conceitual e a arte da performance, no sentido que estas receberam todas as demandas das vanguardas históricas, conforme avalia RoseLee Goldenberg quando afirma que a arte da performance se afirmou como “um catalisador na história da arte do século XX (...), uma vanguarda da vanguarda” (2006, p. VII).

livros-livres. Quando estes são feitos linguagem do poético e exploram os sentidos da exterioridade, como vimos até aqui, expõem-se em sua própria expansão poética, a qual se mediará por *gestos escriturais* que a atravessam de muitas maneiras. Mas o que seriam esses gestos e ações que produzem ressonâncias desde o corpo do livro, conforme vimos, até o corpo do próprio poeta?

São linhas de fuga do próprio trabalho que podem apresentar-se em situações muito simples, ordinárias, por exemplo, uma fala pública em que o autor se encontre na incumbência limiar de: 1) estruturar conceitualmente e, assim, explicar a sua poética ou 2) produzir uma escrita performática com o entorno de sua poética. Com efeito, desdobrar as sobras de um arquivo, um *arquivivo*. Neste momento em que o corpo se expõe, interessa-nos percebê-lo como extensão da poética antes de simples estratégia, apesar de não deixar de sê-lo. A partir desse limite que consideramos esses gestos e ações, pois, acrescentando-se, ingenuamente ou não, em qualquer circunstância, o autor sempre lerá a poesia, e, portanto, abrindo-a para um jogo.

Esta questão também é transpassada por um saber que vem de fora da linguagem e que produz no corpo *escritas* a partir de sobras para quem souber amalgamar a *experiência* à poética e assegurar-lhe a sua força na exterioridade. Por outro lado, isso não significa que podemos transformar essas ações e gestos em atos de performance, mas podemos relacioná-los com este espaço. A escrita performática não é performance: uma reserva a ser feita, uma ponderação que ressaltamos e que poderá ser mais bem compreendida se tomada como um conceito comum, ou seja, *as fronteiras entre as linguagens são tênues quando estas escapam ao âmbito de suas categorias fixas*.

A complexidade desta relação entre poética, exterioridades e corpo mediador, que observaremos mais atentamente adiante, são os sentidos que talvez a palavra não consiga *dizer*, por sua própria circunstância, segundo observamos, com Derrida: uma inflação de significado, “a inflação do próprio signo, a inflação absoluta, a inflação mesma” (2006, p. 7). Mas são sentidos vivos que migram em um vai-e-vem da linguagem ao espaço, mediados muitas vezes pelo corpo, pela fala. Conforme observamos na leitura dos livros, Deleuze e Guattari se referiram a estes sentidos como *hecceidades* e com

movimentos de extratificação: *desterritorialização, reterritorialização*. Neste momento, interessa-nos que estes sentidos, muitas vezes, sugerem uma postura como gesto e ação inclusive em uma situação comum: uma tartamudez ou gagueira, para usarmos outro conceito de Guattari e Deleuze ⁵⁸, diante do gesto que explica e, explicando, inflaciona de significados o poder do secreto.

Tomemos como exemplo uma das exterioridades de *Fotos imaginarias con nieve de verdad*, ⁵⁹ a saber: a grande nevasca que caiu sobre Buenos Aires em 2007 e o seu registro fotográfico supostamente extraviado. Esta relação é um dado da realidade trazido pelo autor, mas sem fazê-lo constar como “nota”, apenas um informe “ultraleve” no colófon do livro: “esta gélida precipitación”? Com efeito, essa importante informação merece um cuidado que a faz pertencer à poética como de fato a pertence. Por isso não poderá vir à tona com um gesto protocolar, mas de maneira inventiva, ou melhor, ainda “viva”.

O gesto em questão, em Arturo Carrera, transforma em acontecimento uma situação ordinária, pois a relação proposta pelo autor neste livro é ousada: estreitar o máximo possível as fronteiras entre poesia e fotografia, mas sem conexões ilustrativas de texto e iconografia – a fotografia *sendo* poesia e a poesia, fotografia, ambas nos seus devires, em relação viva com a *experiência*.

Por isso é reveladora a fala de Arturo Carrera naquele encontro de poesia em Buenos Aires a que nos referimos anteriormente e que se encontra disponível na Internet. Tratamos de vê-la como uma escrita em que o poeta, ao falar sobre *Fotos imaginárias con nieve de verdad*, antes de buscar a formalidade, escolhe o gesto de um simples depoimento sobre a realidade que foi a nevasca e se esmere na leitura do poema que traz, conforme Bonnefoy, “a

⁵⁸ Cf.: DELEUZE, Gilles: “quando *dizer é fazer*... É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras pré-existentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta. (...) uma indicação exterior, que deixa intacta a *forma de expressão* (“gaguejou...”), sua eficácia dificilmente seria compreensível se uma *forma de conteúdo* correspondente, uma qualidade atmosférica, um meio condutor de palavras, não recolhesse por sua vez o tremido, o murmurado, o gaguejado, o trêmulo, o vibrato, e não reverberasse nas palavras o afecto indicado. Ao menos é o que ocorre nos grandes escritores como Melville, onde o rumor das florestas e das cavernas, o silêncio da casa, a presença do violão testemunham em favor do murmúrio de Isabel e de suas doces ‘entonações estranhas’; ou Kafka, que confirma o pio de Gregor por meio do tremor de suas patas e das oscilações de seu corpo; ou mesmo Masoch, que duplica o balbucio de seus personagens com os pesados suspenses de um quarto de vestir, rumores da cidade ou as vibrações da estepe. In: Gaguejou... *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 2006, p. 122-123.

⁵⁹ Cf. Vídeo de Arturo Carrera gravado por anônimo durante o III Festival Internacional de Poesia de Buenos Aires em que o autor fala da nevasca que caiu sobre a cidade em 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=z2BDpDu2gZw&feature=related>

grande realidade”. Esta fala deve ser ouvida como gesto e esse gesto como uma escrita desdobrada do livro, pelo corpo. Apesar de haver poucos estudos sobre a gestualidade artística e muitos para a gestualidade lúdica e mágica, conforme ressalta Jorge Glusberg, chamando a atenção para o fato de que a performance poderia representar “um ponto de encontro das formas gestuais” (2009, p. 120) e sabemos que a performance é o espaço e a área em que o gesto tem a dimensão mais abrangente, pois nela podemos encontrar toda a gestualidade humana estudada: mágica, mística, lúdica e cotidiana.

Porém, basta-nos reconhecer o gesto revelador de Arturo Carrera como uma fala que age no próprio movimento pelo qual a linguística se instituiu como ciência, conforme compreende Jaques Derrida, perguntando-nos: “um pressuposto metafísico quanto às relações entre fala e escritura?” (2006, p. 35).

A fala de Arturo Carrera neste evento público, ao murmurar o acontecimento da nevasca que há muito não caía sobre Buenos Aires, acessou essa suposição metafísica. Sua fala é ao mesmo tempo informe e acesso à memória, aos sentidos que o poema guarda: “A memória, o coração na poesia, nos poemas” (CARRERA, LINK, 2007, s/p).

Na leitura dos quatro livros de Arturo Carrera que fizemos anteriormente indicamos a *experiência* que se produz fora de uma ideia de obra literária e cujo conceito está posto: *livros-livres*. É na amplitude deste conceito, delimitado desde a ideia de livro (*Livre*) de Mallarmé às *escrituras* de diversas fontes da contemporaneidade (performance, instalação, fotografia, pintura, música), que identificamos uma procedência que nos permite trazer à mostra gestos de escritura por estarem relacionados com o fora desta poesia. Arturo Carrera produz um *continuum* de múltiplas direções e o estende ao lugar imanente, mas sem transcendências, da poesia. Um valor em que se torna inevitável as afluências de muitas poéticas, procedimentos e filosofias (vanguardas, neobarroco, poesia concreta, Deleuze, Derrida...), mas que se faz singularidade no seu próprio movimento de expansão, conforme o pensamos anteriormente. Uma poesia que produz uma poética com presença dentro e fora da sua linguagem e na qual a escrita não é mais importante que a fala. Um dos lugares da poesia de Arturo Carrera é o da “infância grande”: “Esse alfabeto vazio que não é senão o espelhismo de todo escritor, merece chamar-

se também infância: (...) uma infância que não é uma idade da vida e que não passa como a vida” (CARRERA, 2009, p. 14).

No “Epílogo”, de *Nocte y día* (2005), Cesar Aira traz à reflexão importâncias como a simplicidade dessa poesia, lendo-a de maneira original os vários momentos desta poética e, assim, identifica a sua expansão como desdobra e aprendizado da própria poesia, estabelece quase uma linha de tempo, a qual, segundo o escritor, iniciara “Na galeria dos espelhos do neodadaísmo dos anos sessenta” (p. 161), quando o poeta criava “máquinas solteiras de criar efeitos sem causas, ou vice-versa, transportavam em saltos descontínuos de “soluções imaginárias a problemas reais” a “soluções reais a problemas imaginários” (p. 161). Mas uma linha de tempo que buscou conectar com a “infância grande”: “Em uma expansão assintótica, a poesia como aprendizagem das transformações em direção ao centro do mundo, criando dimensões” (p. 171), dimensões que são feitas de muitas exterioridades, como se essa poesia não coubesse em si, concluindo que

Se o poema era tudo, não podia ser um poema, mas o princípio ao que se retornava para dar-lhe sentido todas as línguas. Um feitiço de necessidade cobriu o gesto da *déixis*, e os poemas deixaram de serem exemplos de poesia; era a própria poesia em processo (p.171).

É nessa *déixis*, ou melhor, no sentido de nunca perdermos de vista esta genealogia, linha que nunca termina – “um feitiço” necessário que se faz agir no gesto dêitico desta poesia sempre em processo –, que aproximamos esta poética de um contexto de estudos que de maneiras diferentes confluem para que escritas possam ser lidas pelos seus *gestos*.

Nancy Fernández identifica em Arturo Carrera uma experiência limite de escritura que nos chama a atenção. Primeiro, em relação a todo esse contexto, mas por estabelecer um princípio de arquivo, que a crítica põe em termos como obra em progresso, um processo dinâmico, sempre, no entanto, com a noção de andamento, de livros que acessam “um trabalho inacabado e inesgotável” (2008, p. 42). Neste raciocínio compreende-se essa escrita poética no ilimitado da escrita barthesiana: “Com um texto como *Escrito con un nictógrafo*, Carrera aperfeiçoa a tentativa barthesiana de ilimitar a linguagem” (p. 33) e, desse modo, ao pensar assim, tangencia a nossa matéria com síntese e precisão:

Se é admissível reconhecer momentos de troca no *work in progress* de Arturo Carrera, também é plausível localizar os signos dessas migrações que trazem à escritura um processo de produção que não são estranhas às postas em cena por apresentações e performances, inclusive as reedições que afirmam o trabalho poético como o lugar de pertença, reconhecimento e busca inacabada (2008, p. 41).

Vejamos, então, a partir desse ilimitado sugerido por Nancy Fernández, que alguns gestos e ações são *presença* performáticos antes, depois e *na* poesia do autor argentino. São eventos que fazem com que pensemos o arquivo nesta poética como lugar e presença que ao serem acessados nos despertam sensações antes de interpretações. Por isso a noção de “evento” que se relaciona incessantemente com o “*ali onde as coisas começam*” (DERRIDA, 2001, p. 11) e daí mais bem colocada a noção de arquivo, em um dos sentidos problematizados pelo filósofo: “Como pensar esse *ali*? E como pensar este *ter lugar* ou *este tomar o lugar do arkhê*?” (p. 11).

Para Jaques Derrida, “o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê*. Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece.” (p. 12) Designaria daí, da própria noção de arquivo, posta por Derrida, a relação desta poética com seu arquivo, ou seja, uma contínua presença de arquivo imemorial. O que é o mesmo que dizer um “desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9). Um desejo que ao se fazer poética acessa um arquivo em *continuum*, que não cessa e que se dá ao esquecimento antes de estabelecer princípios nomológicos, de nomear, de explicar-se. Por isso, invariavelmente, fazem-se gestos e ações corpóreas para que os arquivos escapem a essa tradição hermenêutica do suporte e do domicílio (DERRIDA, 2001, p. 13) e desdobrem-se em suportes outros, feito um corpo.

Retomemos o sentido de ilimitado dado por Nancy Fernández, na medida em que sugere que provoquemos migrações. Com efeito, conforme já foi tangenciado por nós, Tamara Kamenzsain ao citar o *verso-lugar* “arquivo que não cessa”, de Osvaldo Lamborghini, abre uma discussão sobre, conforme o poema: “el archivo que no cesa. / Porque este escribir ya no tiene nada que ver con la estética / (llamemos estética a cualquier amor), entonces: / el archivo. Caso es dicer cerrado, que no cesa” (2004, p. 144). Nestes versos de Osvaldo

Lamborghini já orbitam ideias de comentadores que podemos remarcar como um *arquivo*, uma “conversa infinita”, na qual comparecem Raul Antelo e Reinaldo Laddaga, além de Tamara Kamenzsain. Laddaga acrescenta outro verso de Lamborghini, “yo no hice una obra, hice / una experiencia, *experience*” (2004, p. 241).

Começamos com Raúl Antelo quando nos lembra do exercício de leitura oral do texto judeu Talmud e do duplo roubo na prática do *potlatch*⁶⁰ entre indígenas da América do Norte. O talmudista na sua condição de leitor antes do que de autor, porque inexistente essa autoridade de autoria, acessa um arquivo que só é memória, expondo-se ao texto supostamente indecifrável, mas aberto ao inapreensível, o que o transforma sempre em outro texto. Daí que Raúl Antelo insere a poética de Arturo Carrera entre aquelas cujo “sujeito e objeto da ação coincidem. Imanência absoluta. Nenhuma transcendência. Existe ali, simultaneamente, uma marca de atividade e de passividade, de escritura e de leitura, de inscrição e de apagamento” (2008, p. 77). E, ao mesmo tempo, refira-se à prática do duplo roubo, assinalando que o *potlatch* é “dupla lançadeira negativa que, como diria Carrera, o trabalho do *potlatch* não borra, não rouba. Muito pelo contrário: reafirma-o” (p. 77). E destaca o verso-esfinge que abre o poema “Potlatch del numismático”, de Arturo Carrera: “O que somos? / Quantos anos faz que não podemos / esquecer a Europa? // Não importa a marca da biblioteca / que li” (p. 77).

Reinaldo Laddaga, por sua vez, chama a atenção, em Lamborghini, que o poeta nos seus últimos anos de vida (início dos anos 1980), buscava como um colecionador as “partículas erráticas da linguagem: de frases sublinhadas em livros pornográficos” (2007, p. 102) porque gostaria de aproximar “o momento da formação do arquivo e o momento da construção do escrito publicável” (p. 102). Algumas linhas antes, porém, comenta que Lamborghini conectava “a possibilidade da escritura com a possibilidade de *fazer uma cena*” (p. 98). Para Reinaldo Laddaga, Lamborghini estava atento à conexão com o arquivo antes da escrita fazer-se:

⁶⁰ *Potlatch* é título de um dos livros de Arturo Carrera, no qual o autor trabalha com a presença dessa prática na linguagem poética.

E a cena que até faz nada, até ontem, era possível já não pode fazer-se, ou se faz, mas não tem destinatário. Há um teatro que está fechado: portanto, não se pode já escrever, escrever é coisa de “coitado”. Se se escreve é preciso não publicar. E esta situação é, no entanto – o tom de exasperação da passagem o revela – insustentável. E a solução do enigma? A dessa sorte do *koan* sobre o qual Lamborghini se voltaria repetidamente: “publicar, sem escrever” (2007, p. 98).

Portanto, a ideia material do corte-recorte da escrita como instalação visual, mas que também propõe toda a subjetividade que o corpo põe em jogo, ou em cena. Os dois comentadores se reportam à relação do corpo com o arquivo sempre aberto e sem fundo e o câmbio desta relação se dá pelo corpóreo, ou melhor, por uma noção ampla de materialidade que também se faz presente no espaço da performance. Porque o *performer* é levado a acessar esse arquivo sem fim e essa memória “imemorial” como condições do espaço fazer-se, abrir-se para a ação, para o *performar*. Neste sentido, o *performer* publica a sua experiência. É quando *dizer é fazer e publicar é não escrever*. Se perseguirmos essa relação, encontraremos uma escrita performática latente em *Momento de simetría* e *escrito con un nictógrafo*. No entanto, em Arturo Carrera podemos perceber essas exterioridades antes, durante e depois da escritura. Em Arturo Carrera encontramos uma noção de fluxo, de continuidade, de expansão, diferentemente da ideia de *antes* da escritura que se tem na poética de Oswaldo Lamborghini. Porém, trata-se de uma recusa ou impasse propositivo ou, mais bem colocado por Reinaldo Laddaga: Lamborghini “tem a publicação como sua condição empírica” (2007, p. 98).

Nestes dois livros-poemas, *aA momento de simetría* e *escrito con un nictógrafo*, Arturo Carrera lançou mão de uma “referência” que é o nictógrafo carolliano, um aparelho de ler no escuro. Um único gesto que se desdobra em dois livros e lhes dão vários níveis de corporeidade na escrita que os atravessa e repercute fora deles em uma linha de exterioridade que mantêm a força do inapreensível. No *escrito con un nictógrafo* o escriba escreve com gestos duplos, usa a tinta como se fosse ouro, ocasiona uma respiração entre maiúsculas e assinala um xis sobre o texto, em gestos que estão na borda da palavra e investigam o que há antes da linguagem:

TODO

OS NOMES ATENTOS
OS MORTOS ATENTOS
antes que a linguagem
antes que eu

dando-lhe ao instante escriba
lápiz imantados
sismógrafos.....

TEU CORPO É UMA PALAVRA
quer ser escrita e apagada

O vocabulário
desapareceu.
(...)

(CARRERA, 2005, s/p).

O fragmento deste poema-livro traz para a nossa discussão o lugar em que essa escrita, feita por um escriba desaparecido, situa-se antes da própria linguagem, antes mesmo do “eu”. Os nomes, os mortos lembram e, portanto, doam ao escriba lápis imantados e sismógrafos porque o corpo (o corpo do poema, dos mortos, do nome) é uma palavra – diz o poema. Uma palavra que deseja ser escrita e depois apagada no instante em que o vocabulário desapareceu.

O fragmento reterritorializa-se para um dos gestos que antecede essa poesia. Este gesto em questão está fora da poesia, mas faz-se linguagem como ação apropriativa do nictógrafo e, inclusive, entra em um fluxo que atravessa todo o livro, página a página, fazendo-se linguagem deste e com extensão que o aproxima do espaço da performance: uma escrita performática.

Lembramos que esse gesto nictográfico de escrita atravessa essa poética. Um gesto que acende o lugar atópico de *aA Momento de simetria*, um lugar ⁶¹ de tempo zerado; e que, três décadas depois, de modo diferente, reaparece em *Noche y día* (2005) e em *Fotos imaginarias con nieve de verdad* (2008). Sobre este e a respeito disso Joca Wolff afirmou que Arturo Carrera teria trocado a poesia pela “nictografia” (2009, p. 1). Com efeito, esse gesto é uma das forças motrizes dessa poética, um gesto que antes de qualquer

⁶¹ Lembramos que há, evidentemente, relações desse *lugar* artaudiano com o proposto por Maurice Blanchot que o chama de “Externo”; com Yves Bonnefoy, “grande realidade” e com Gilles Deleuze-Félix Guattari, que o tratam por “hecceidade”, conforme vimos anteriormente.

representação, traz à cena “o triunfo da encenação pura” (ARTAUD, DERRIDA, 2002, 156), não representada e que, portanto, faz apelo “um tempo que já não é o da dita linearidade fônica; apelo a uma ‘nova noção do espaço’” (ARTAUD, DERRIDA, p. 157), em que a palavra ainda é gesto, “anterior às palavras” (ARTAUD, DERRIDA, p. 161). Este gesto arturiano se relaciona também com as saídas enfatizadas por Antonin Artaud na sua proposta de teatro (da crueldade) liberto da representação e do comando do texto, em passagem comentada por Jaques Derrida: “Artaud também fala de uma ‘materialização visual e plástica da palavra’; e em ‘servir-se da palavra num sentido concreto e espacial’, em ‘manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas’” (ARTAUD, DERRIDA, p. 162-163).

Os poemas do mesmo modo sugerem uma recepção corpórea. Podemos, então, com Paul Zumthor, ainda com Artaud na memória, afirmar que os conceitos estão “exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição” (2007, p. 27). Ao fazer esta menção o seu esforço é para atribuir ao simples ato da leitura “a presença corporal do leitor de ‘literatura’” (p. 27) para indagar-se a respeito dessa receptividade, o seu “efeito (em nível individual)” (p. 27) no próprio ato da leitura de poesia. Enquanto Jorge Glusberg afirma que a performance “sempre se carrega de sentido”, (2009, 82) mas assegura-lhe um “grau zero” e exemplifica isso afirmando que “um homem sozinho, sem palco ou adereços (objetos auxiliares, cenários) pode criar um envolvimento através de cada aspecto de sua personalidade, num ruidoso silêncio” (p. 82).

Daí, desse grau zero tomado por Jorge Glusberg, ou, antes ainda, da ordem da sensação, colocado por Paul Zumthor como “uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói” (2007, p. 78) é que estamos lendo esses poemas como escritas performáticas.

É a partir desses graus zerados de comunicação corporal que podemos observar, ainda com Glusberg, que “a performance se elabora ao desenvolver-se” (2009, p. 84) e com Paul Zumthor quando considera a voz, na sua “emanação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (p. 27) na prática da leitura, o lugar central da “ideia de performance” (p. 27). A partir

disso, podemos entender o livro como objeto participante da linguagem poética e, assim, ressaltarmos a sua materialidade escritural como gesto, pressupondo-se, inclusive, seu pertencimento à genealogia da intervenção do corpo (humano) na feitura dos tipos (letras) do código alfabético, uma relação corporal com a tipologia. A partir desta epistemologia dos corpos, o livro-livre, ao desdobrar-se sobre si mesmo fazendo-se linguagem poética, provoca o câmbio aberto com o espaço da performance que, por sua vez, mesmo as leituras que visam estruturá-la como linguagem de signos tratam, advertem de seu paradigma aberto. Então, neste raciocínio de proximidade com a performance em si, uma escrita que valorize o gesto e o corpo está relacionada com “a ação dos códigos e sua própria intervenção corporal ou gestual: a dialética da criatividade” (2009, p. 78), conforme assinala Jorge Glusberg, referindo-se à ação do *performer*.

As ações que repercutem a partir de gestos possuem suaves diferenças e contradições que devem ser apropriadas convenientemente a uma escrita performática cuja presença é poética antes e depois da própria poesia inserida nestes livros e, portanto, antes de serem descartadas ou utilizadas como orientação funcional do *establishment*, são idiossincrasias estratégicas no sentido “emergencial” que nos coloca Reinaldo Laddaga quando menciona o “regime das artes”, uma definição para cultura do filósofo francês Jacques Rancière, a saber: “Um tipo específico de vínculo entre modos de produção de obras ou práticas, formas de visibilidade destas práticas e modos de conceituação de umas e outras” (RANCIÈRE, LADDAGA, 2006, p. 22).

Estas ações e gestos passam a integrar um sistema, a arte, mas conforme os entende Reinaldo Laddaga, “Um marco geral que é o transfundo sobre o qual cobram perfil e significação as operações particulares”, (p. 23) por não agirem diretamente na linguagem categorizada – sempre uma medida “fora” do espaço da performance, do *happening*, da instalação – deixam-nos um grau de invariabilidade nos seus sentidos que nos permite a medida de margem em relação a qualquer noção de sistema cultural. Ou são práticas consideradas protocolares ou extremas, que se perdem ou esfumaçam no sistema. Ainda com a ideia de uma *estética da emergência*, proposta por Reinaldo Laddaga quando vai buscar ressonâncias entre “As maneiras de fazer e suas relações com as maneiras de ser e as formas de visibilidade”, (p. 23)

observando nestas práticas, a partir do regime das artes, definição de Jacques Rancière, mas estendendo-o ao que pensava Michel Foucault e Thomas Kuhn: “Um regime é um pouco o que Michel Foucault chamava uma ‘episteme’ ou o que Thomas Kuhn chamava um ‘paradigma’”, (p. 23) podemos atribuir para a escrita performática um fazer-se de ações ou gestos escriturais produzidos por um autor – em diferentes situações ordinárias, poderia ser aquela que nos referimos, uma *apresentação* de sua poética –, contudo, um fazer fora da noção de totalidade. Sem a construção de um estilo, de uma personalidade autoral, de uma obra. Esses gestos e ações que se fazem escrita performática fazem-se também por intermédio, ou melhor, passam por uma “estética da emergência”, posta por Reinaldo Laddaga a certas práticas, ou seja, “componentes de uma constelação cultural que ‘fazem um pouco sistema’”. (p. 23), mas que por emergirem mais no sentido de fugacidade desse sistema, dessa estética, o fazem “À maneira de uma série de elementos, recursos, componentes que pertencem a diferentes genealogias, e que se modificam e redirecionam mutuamente no momento em que entram em contato” (p. 23).

Se observarmos sem precipitação, podemos colocar como medida radical de escrita performática, de ação e gesto escriturais, o suicídio do artista plástico Mark Rothko. Gesto que para Severo Sarduy implicou uma extensão de sua pintura: “Quis dar a exata medida do vermelho, que foi a obsessão de toda sua vida. O sangue derramado – e esse outro sangue em silêncio: o álcool – vinho para coroar, com seu vermelho, a busca que nenhum quadro podia preencher” (1999, Tomo II, p. 1839). O último gesto de Mark Rothko, uma *pulsão de simulação*⁶² que para Severo Sarduy estaria relacionado à obsessão do artista plástico pela cor vermelha. Reinaldo Laddaga apresenta a medida para a explicação que Severo Sarduy encontrou nesse gesto radical:

A explicação, que pode parecer alucinada, é natural se se consideram as posições de Sarduy: o ato de Rothko teria sido guiado pela vontade de anular a distância entre o pintor e seus materiais, e

⁶² Severo Sarduy em breve nota introdutória a esse ensaio *La simulación*, escreve: “A simulação conecta, agrupando-os em uma mesma energia – a pulsão de simulação –, fenômenos dissimilares provenientes de espaços heterogêneos e aparentemente inconexos que vão desde o orgânico até o imaginário, do biológico ao barroco (...). O espaço onde se expande essa galáxia é o da pintura: reflexão e homenagem...”. Cf. *La simulación*. In: SARDUY, Severo. *Obra completa*. Tomo II. Madrid: Scipione Cultural/ALLCA XX, 1999, p. 1.263-1.344.

responderia à tentação (hipertélica) de transformar-se em estrita cor (2009, p. 57).

Por diversos modos poderíamos entrar nesse assunto que põe em contato, sem intermediários, arte e corpo. Paul Zumthor: “introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica” (2007, p. 27), referindo-se justamente ao entorno que existe ao falar ou ler um poema em voz alta em relação à performance, e que, em muitos sentidos, diz-nos respeito, ao que estamos nos propondo averiguar. A literatura está sendo abordada cada vez mais sem seu objeto: o livro. Podemos aludir um efeito de transbordamento e afirmar uma curiosidade: A literatura está cada vez mais se transformando em arte. Conforme observamos, os estudos literários passaram a acompanhar esse movimento e produzir cruzamentos, num vaivém que estimula a marca de uma genealogia de escritores com atuações no entorno do livro e que nos fazem consentir uma escrita performática. Ao alcance do que Reinaldo Laddaga identifica, em muitos autores, “espetáculos de realidade”. Logo, uma procedência cujos aspectos ressoam invariavelmente no espaço da performance, mas em diferentes medidas, em certos autores “um esboço de *performance* de lenguaje” (2007, p. 69) e em outros “o teatro discreto da *performance* doméstica” (p. 67). Esta última afirmação se refere a Michel Leiris (1901-1990), autor que nos interessa mencionar, especialmente quando Reinaldo Laddaga cita o prefácio de Denis Hollier ao livro *La Règle du jeu*, de Leiris: “‘A prova da eficácia catártica’ do processo é sua capacidade de libertar o escritor do ‘fetichismo do livro’” (2009, p. 66). Uma recusa que seria levada ao extremo por Joseph Joubert (1754-1824), autor que se manteve no limiar da literatura de livro e o seu fora. Maurice Blanchot menciona o autor sem obra auferindo-lhe a presença de um espaço justamente pela ausência ou falta de obra. Michel Leiris ao aguçar o olhar para a vida, que não poderia de deixar de ser a *sua* vida, mas em posição outra ao último gesto de Mark Rothko, propunha como regra do jogo a sua poética como código da sua arte de viver. Mas nunca a busca de uma finalidade conquistada senão o transe que se poderia apreender ao dissecar a realidade de uma tourada ou “uma praia abandonada pela maré”, como afirma Denis Hollier (HOLLIER, XIV, LADDAGA, p. 66).

Já o caso Joubert, que se recusava a escrever um livro porque não teria encontrado a sua fonte e se a encontrasse temia encontrar também os motivos para jamais escrevê-lo. O movimento circular o levou ao centro de uma recusa que radicalizou a presença externa de um espaço que não está distante daquele proposto por Leiris. O autor sem livros e o autor cujos livros se abrem ao jogo, confirmam o espaço e a corporeidade da própria literatura. Joubert, para Blanchot, foi “um dos primeiros escritores completamente modernos, preferindo o centro à esfera, sacrificando os resultados à descoberta de suas condições, e não escrevendo para acrescentar um livro a outro”, (2005, p. 70) mas para se tornar “mestre do ponto de que lhe pareciam sair todos os livros e que, uma vez encontrado, o dispensaria de escrever” (p. 70) e Leiris, ao seu modo, recusou-se fazer da literatura uma finalidade absoluta e acabou por fazer uma literatura que fugiu da própria literatura (LADDAGA, 2008, p. 66).

Voltemos a Arturo Carrera e ao Epílogo feito por Cesar Aira para o livro *Nocche y día*. Segundo o escritor, depois de operar estruturas em seus livros primeiros, principalmente em *escrito con un nictografo* e *aA Momento de simetría*, cujas “arqueologias da página, com versos como *ludiones* que subiam e baixavam, imprevisíveis, em uma atmosfera de ventos verticais”, depois que havia inventado, nestes livros, um “centro de indiferença” (p. 162) – podemos dizer concomitantemente um espaço grávido –, “a espiral de indiferença que leva suas contemplações a outros planos” (p. 162). Segundo essa linha genealógica que Cesar Aira estabelece para a poética de Arturo Carrera, o livro *Arturo y yo*, (1984) é o marco da presença de vozes, ou o início das “investigações familiares, que interromperam por uns anos as mutações de Centro, ou melhor as condensaram em uma enrolada explicação do segredo doméstico”. (p. 162) A polifonia de vozes, vista pelo nosso objeto de pesquisa, de muitas maneiras, confirma que essa poesia em sua própria expansão se fez *poética* também na sua busca dos sentidos do corpo como escritura. Cesar Aira tangencia isso ao aludir primeiro a presença do *ludione* nas “arqueologias da página” dos livros primeiros e depois a referência ao canto falado do *Sprechstimme* em relação ao tom da fala, às diversas vozes na poesia de Arturo Carrera: “uma salmodia expressionista ou *Sprechstimme* por escrito, de Arlequín solar estrelado” (p. 163).

Isto desencadeia algumas evidências da corporeidade sonora desta poesia e sua relação com o espaço da performance. O *ludione* evocado por Aira expunha a diferença que existira entre o teatro romano e o grego. No teatro romano, o *ludione*, diferentemente do ator no teatro grego, não representava, mas *apresentava* alguma coisa sobre o palco para despertar o encanto na plateia, mas também o esquecimento. Dançarino e mímico, o ator romano, *ludione*, especializou-se na cena em que o texto não era central, ou seja, a pantomima, arte de narrar com o corpo. Ora, conforme observamos (Artaud), isto em muito se assemelha à relação *performer*-público, em que o ator-*performer* entra em ação no espaço da performance para criar um lugar de força no qual o jogo dissimulativo sobrepõe-se à simples mimesis, à representação da realidade. Já o canto falado do *Sprechstimme* apareceu no século XX como a forma que se opôs à imitação extremamente técnica, potente e cheia de zelos, uma herança da ópera. Segundo Elisa Constanza Zamora Pérez, o *Sprechstimme* representou uma inovação, “um exemplo paradigmático” (2000, p. 236) que devolveu matizes vocais naturais e expressivos ante a entonação que se havia perdido na técnica operística que sempre buscava aproximar-se ao máximo da voz dos instrumentos. Elisa C. Z. Pérez comenta ainda que este canto falado, “se não criado, foi imortalizado por Arnold Schönberg em seu *Pierrot Lunaire*. Com essa técnica se sacrifica a altura ou tom preciso das notas, em favor de uma cálida expresividade” (p. 236). É decisivo dizermos que Schönberg empregou sistematicamente o canto falado em *Pierrot Lunaire* (e em outras peças de 12 tons) e, conforme Otto Maria Carpeax: foram “os primeiros exemplos de música atonal” (1999, p. 378) e correspondiam “a um movimento paralelo na poesia: ‘as palavras em liberdade’ do futurismo e de Apollinaire” (p. 378). Para compreendermos melhor esta breve analogia, talvez seja produtivo pensarmos no mapa arturiano, a *A Momento de simetria*, em relação às esculturas sonoras da música atonal de Frank Zappa. Os blocos de textos que Arturo Carrera diagramou na página são também falas polifônicas equivalentes às estruturas contrapontísticas de Zappa.

Tomemos como acabamento desta pesquisa a imagem evocada por Cesar Aira: a de *ludiones* saindo dos livros para entoarem esta poesia em um canto falado, ou melhor, fala que vem do corpo em sua singularidade de gesto,

medido pela técnica vocal e exposta à invariabilidade do acontecimento. Com esta imagem retida na memória, passamos a palavra para Arturo Carrera, de modo que – imaginamos –, se este precisasse ressoar a poesia que não pela própria poesia, certamente o faria em texto murmurante, ensaio-murmúrio, como assim o fez nesta fala sobre a arte da declamação. Foi dita em Coronel Pringles, terra dos ventos da infância, durante a inauguração do projeto Estación Pringles: Associação Civil e Empresa Cultural presidida pelo poeta. O pequeno e singelo texto se chama De corazón:⁶³

Declamar: Declamar não é gritar. Não, em todo caso é falar com afeto e veemência. Recitar prosa ou verso com entonação e gestos convincentes.

Ainda temos muito que conseguir no terreno da declamação. Cada novo poema exige uma revisão dos recursos sensíveis e, por que não, técnicos disponíveis para abordá-los. Toda a poesia se pode declamar, porque a declamação, em todos os tempos tem sido útil para dar-lhe vida, relevo, brilho ou opacidade aos versos de inumeráveis poetas. Alguns consagrados, outros desconhecidos, a declamação tem revelado detalhes rítmicos, pontos em que a poesia se torna prosa e prosa onde a poesia transforma, por meio de acentos e detalhes específicos, as vozes de quem as disseram e dos que as escreveram: “dizem”, música afinal, como disse o poeta grilo: *música porque sim, música vã...*

Disse uma declamadora: “Pude encontrar as sonoridades mais estranhas... Bem, a declamação é o meio de que nos valem, intérpretes de poesia, e a voz, nosso instrumento. Embora existam milhões de palavras escritas temos que expressá-las oralmente e às vezes colocá-las na orelha do ouvinte adormecido”.

As declamadoras são as mulheres como as pequenas parcas de nossa infância, as meninas, as velhas, as mulheres do poeta Rósewicz: as mulheres buda, as mulheres más, as que propagam, as que perduram, as que falam à sopa, às plantas, aos figos, às bestas, ao fogo: as que gritam o que sentem, as que transformam tudo em luxo, em renda, em espuma, em tempura das sensações...

Acho que há um retorno da oralidade mais velha, mais ignota, mas mais útil, na poesia do “coração”. Recitar era uma entonação intermediária entre a declamação e o canto. Mas a declamação é a mais dramática das entonações para assegurar as partes de um poema e fazê-las mais visíveis à imaginação e mais audíveis aos sentidos.

A declamação alcançou um momento culminante durante o período da poesia modernista em toda América Latina e em Espanha. Teve uma diva central que a impulsionou e a pôs em voga e até criou escolas de declamação em todo o continente latino-americano: Berta Singerman – amiga dos poetas mais importantes de sua época: Lorca, Neruda, Mistral, Storni, Ibarbourou, etc.

⁶³ De quando se inaugurou a Estación Pringles (2007): associação civil e empresa cultural presidida por Arturo Carrera desde então. A fala/ensaio foi dita para o evento Jornadas Preparatorias rumbo ao 1º. Certamen Regional de Declamadoras de Poesía, realizado em Coronel Pringles. Cf. Joyas y titanes de la poesía. MORENO, María. In: Radar, Página 12. Buenos Aires, 4 de novembro de 2007. Matéria jornalística disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4231-2007-11-09.html>

De qualquer maneira, a proposta do projeto de Estación Pringles em que a diretora Vivi Tellas colocou em cena uma Caravana de Declamadoras que disseram seus poemas nas ruas de Pringles, pôs em evidência na memória para a aprendizagem da poesia (sobretudo na infância) e também voltou a enfatizar a importância que tiveram as mulheres na difusão da poesia de uma época. Daí esta seleção somente de declamadoras (meninas de todas as idades).

Digamo-lo com outros ensaístas e poetas geniais como Derrida, Eliot, Bonnefoy: rapidamente, em dois ou três palavras, para não esquecer-se. A declamação inclui um teatrinho dentro do poema: para não esquecer-se. A economia da memória de poesia guarda as moedas em um cofrinho velhíssimo. *Por coração*: os franceses e os ingleses dizem *par coeur*, *by heart*, e nós *de memória*. Dizem que em árabe se diz: *um único trajeto com várias vias*. Nessa metáfora – não será demais remarcá-la – já tem uma estação e mil vias.

A memória, o coração na poesia, nos poemas.

Derrida nos disse: o poético seria aquilo que deseja aprender, mas do outro, graças ao outro, por meio do ditado – digo eu – da memória, aqui e ali, ali (na infância) e aqui agora (na outra infância). O que quer dizer reter de memória uma forma absolutamente única? Um afeto que não se desprende? No desejo desta “não separação absoluta” respirar a origem do poético. Se trata disso. Aprender de memória outra vez. Uma vez mais. Para encontrar no poema as palavras que havíamos querido lembrar se escrevêssemos poesia. E também: as que havíamos querido esquecer um instante para receber em outro, muito mais distante talvez, a espetada do coração erigido da vida ⁶⁴ (13 de outubro de 2007).

⁶⁴ Disponível em: http://wallyrom.blogspot.com/2007_10_01_archive.html

Considerações finais

É preciso ponderar, uma vez mais, que a poesia de Arturo Carrera que analisamos neste trabalho, a partir de quatro livros seus, situados em tempos diferentes, dois nos anos setenta e dois na primeira década deste milênio, não é performance. Mas sustenta uma relação de proximidade com esta e suficientemente coerente para que pudéssemos – e assim o fizemos – atribuir-lhes gestos e ações de uma escrita performática.

Podemos, então, considerá-la uma poesia *em performance*, em uma medida de espreitamento, ou seja, o seu espaço está avizinhado com o da performance como se este se mantivesse disponível àquele, ao espaço desta poesia e pronto para recebê-la ao mínimo deslocamento em sua direção. Pois existem relações de troca antes destas linguagens se fecharem em suas categorias, conforme evidenciamos neste estudo, uma espécie de vertigem do espaço. Esta poesia em questão mantém-se no limiar do espaço em que, segundo Félix Guattari

A arte da performance, liberando o instante à vertigem da emergência de Universos ao mesmo tempo estranhos e familiares, tem o mérito de levar ao extremo as implicações dessa extração de dimensões intensivas, a-temporais, a-espaciais, a-significantes a partir da teia semiótica da cotidianidade. Ela nos evidencia a gênese do ser e das formas antes que elas tomem seu lugar nas redundâncias dominantes como a dos estilos, das escolas, das tradições da modernidade (2008, p. 114).

Deste espaço que podemos pensar a poesia na sua capacidade de migrar, de nomadizar-se para outras linguagens (esta relação poderia estar colocada com o cinema, música, artes plásticas, história em quadrinhos, artes cênicas...). Mas, sobretudo, podemos pensá-la na sua relação com o irrepetível, com o inapreensível, na sua opacidade, conforme Arturo Carrera: “Se trata disso. Aprender de memória outra vez. Uma vez mais. Para encontrar no poema as palavras que havíamos querido lembrar se escrevêssemos poesia. E também: as que havíamos querido esquecer um instante para receber em outro (...)” (De corazón, 2007).

Com isso, podemos atribuir à poesia alguma aderência ou alguma possibilidade que a faça provocar diferença nesta paisagem comum e que ao

mesmo tempo retire o leitor do seu lugar fixo, lugar de mesmices, o de sempre, o do discurso estabelecido, unidirecionado, autoritário e lhe proporcione simplesmente outro lugar: *a poesia no corpo do leitor*. Um mover que delineie, de maneira sutil, um mover “centrífugo”, para o fora, no sentido de desfazer-se para continuar fazendo, incessantemente e com direito à opacidade. Édouard Glissant, pensando isso, a “opacidade”, anotou:

Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes. Renunciar, por um tempo talvez, a essa velha assombração de surpreender o fundo das naturezas (1997, p. 190).

Desde sempre a relação corpórea fez o poema existir. A razão de ser do poema, portanto, é corpórea, pela voz, antes do livro, do confortável corpo do livro. Talvez seja apenas isso: retirar o poema de sua confortabilidade de registro, pois o corpo do poema necessita ser lançado ao ar, no espaço, causar ruído no silêncio da página, por vezes, exigindo outros meios. O livro, para o poema, é mais uma finalidade do que um fim em si.

Esperamos ter contribuído para o pensamento dilatado que se faz presente na multiplicidade contemporânea, no que isto implique admitir o *sempre se houve, sempre se deu e sempre esteve*, mas também perceber que isto *nunca se havia feito um tão proeminente rosto do agora*.

Finalmente, devido à amplitude do espaço desta poética, de uma produção incomum que compreende hoje em torno de duas dezenas de livros de poesia, poética-rizoma, com suas “fases” e etapas que se interligam, um material suficiente para outras e diferentes abordagens. Portanto, sabemos que muitos aspectos poderiam ser desenvolvidos e evidenciados não fossem os limites físicos desta pesquisa, mas que, no seu momento, um tempo não muito distante, poderão ser objeto para um trabalho de maior fôlego.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. SP: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Ed. Argos, 2009.
- AIRA, Cesar. Epílogo. In: *Noche y día*. CARRERA, Arturo. Buenos Aires: Losada, 2005, p. 160-171.
- ANTELO, Raul. *Trangressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- _____. *Tempos de Babel – Destruição e Anacronismo*. 1ª. Edição, SP: Lumme Editor, 2007.
- _____. CARRERA, Arturo – aA. Momento de simetria. In: Suplemento Literário de Minas Gerais n°. 1289, abril, 2006, p. 22.
- _____. A verdade do tempo reversível. In: *Máscara âmbar*. CARRERA, Arturo. Tradução: Ricardo Corona e Joca Wolff. Bauru: Lumme Editor, 2008.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- BASBAUM, Ricardo. X: Percursos de alguém de equações. In: *Performance*. Caderno Videobrasil 01. São Paulo: SESCSP/AVB, 2005, p. 46-57.
- BENJAMIN, Walter. Guarda-livros juramentado. In: *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Vol. II. SP: Brasiliense, 5ª. Edição, 1995, p. 27-28
- _____. O caráter destrutivo. In: *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Vol. II. SP: Brasiliense, 5ª. Edição, 3ª reimpressão 2000, p. 235-237
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés SP: Ed. Martins Fontes, 1ª. edição, 2005.
- _____. *A conversa infinita*. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto. SP: Ed. Escuta, 2001.
- _____. *A conversa infinita*. Vol. 2. Tradução: João Moura Jr. SP: Ed. Escuta, 2007.
- BORGES, Eliana e CORONA, Ricardo. Simultaneidade, correspondência, similaridade. In: *Tortografia*. SP: Iluminuras, 2003, p. 53-55

BONNEFOY, Yves. *Lo improbable*. Tradução para o espanhol: Silvio Mattoni. Córdoba: Alción Editora, 1998.

BRASIL, André, MELLO, Christine e JESUS, Eduardo de. Riscos do tempo presente. In: *Performance*. Caderno Videobrasil 01. São Paulo: SESCSP/AVB, 2005, p. 96-100.

BRETT, Guy. Única energia. In: *Performance*. Caderno Videobrasil 01. São Paulo: SESCSP/AVB, 2005, p. 21-37.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, de Campos. *Mallarmé*. SP: Editora Perspectiva, 3ª. Edição, 1991

CARPEAUX, Otto Maria. Shoenberg e o dodecafonismo. In: *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 375-388.

CARRERA, Arturo. *aA Momento de Simetria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1ª. Edição, 1973.

_____. *aA Momento de Simetria*. Tradução: Ricardo Corona e Joca Wolff. Curitiba: Editora Medusa, 2ª Edição, 2005.

_____. *escrito con un nictógrafo*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1ª Edição, 1972.

_____. *escrito con un nictógrafo*. Buenos Aires: Editora Interzona, 2ª Edição, 2005.

_____. *Máscara âmbar*. Tradução: Ricardo Corona e Joca Wolff. Bauru: Lumme Editor, 1ª. Edição, 2008.

_____. *Fotos imaginarias con nieve de verdad*. México: Editorial Apuntes de Lobotomía, 2008.

_____. De corazón. In: Biblioteca do blog "Linkillo (cosas mias)". Daniel Link. Buenos Aires: 17 de outubro de 2007. Disponível em: http://www.estacionpringles.org.ar/poesiaymemoria_2007.html e <http://linkillo.blogspot.com/2007/10/de-corazn.html>

_____. *Potlatch*. Buenos Aires: Interzona, 2004.

_____ e PRIOR, Alfredo. *Niños*. Buenos Aires: Enargeis Edita e Estación Pringles, 2007.

_____. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.

CAMPOS, Haroldo de (Org.) *Ideograma - lógica poesia linguagem*. SP: Ed. Perspectiva, 1977.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª. Edição. SP: Edusp, 2003.

CARRASCO, Germán. Arturo Carrera: El poema como estructura devocional. In: *La ciudad letrada*. Buenos Aires: 2005. Disponível em: http://www.laciudadletrada.com/Entrevistas/poeta_arturo_carrera.htm

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. SP: Perspectiva, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. SP: Perspectiva, 4ª. Edição 2007 (3ª. Reimpressão).

_____. *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. SP: Editora 34, 1ª. Edição, 1997 (2006, 2ª. Reimpressão).

_____. *Diferença e repetição*. Tradução (revista): Luiz Orlandi e Roberto Machado. RJ: Editora Graal, 2ª. Edição revista e atualizada, 2006.

_____. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus Editora, 5ª. Edição, 2009.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1ª Edição 1992, 7ª Reimpressão, 2008.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Volumes 1, 2, 3, 4 e 5. SP: Ed. 34, 2007, 2005, 2008, 2005 e 2002, respectivamente.

DERRIDA, Jacques. *Torre de Babel*. Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Mal de arquivo*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. O fim do livro e o começo da escritura. In: *Gramatologia*. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Col. Debates, 2006, p. 7-32.

_____. *A voz e o fenômeno*. Tradução: Lucy Magalhães. RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. SP: Perspectiva, 3ª. Edição, 2002.

FERNÁNDEZ, Nancy. *Experiencia y escritura – sobre la poesía de Arturo Carrera*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

_____. Diálogo com Arturo Carrera. Entrevista. In: Revista Oroboro nº. 4, junho-julho-agosto, 2005, p. 38-44.

FREIDEMBERG, Daniel. Entrevista: Arturo Carrera: a lei do instante. In: Jornal Diário de Poesia. Buenos Aires: primavera de 1990, p. 12-14.

FRIERA, Silvina. Entrevista: La mía es una generación fracturada por la dictadura. In: Jornal Página/12, junho de 2005.

GARRAMUÑO, Florencia. Los restos de lo real. In: ZCultural. Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PACC/UFRJ, Ano IV, nº 3, agosto/setembro, 2008. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/3/inicial.php>

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Tradução para o inglês: Betsy Wing. The University of Michigan Press, 1997.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Edouard. O Mesmo e o Diverso. In: *Le discours antillais*. Tradução: Normélia Parise. Paris: Seuil, 1981, p. 190-201.

GLISSANT, Édouard. Opacidade. In: *Poética de la relation*. Tradução do francês: Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. SP: Revista Criação & Crítica, nº. 1, 2008, p. 53-55.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. SP: Perspectiva, 2ª. Edição, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução a partir da 2ª. Edição em inglês revista e ampliada: Jefferson Luiz Camargo. SP: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. SP: Ed. 34, 1ª. Edição 1992 (5ª. Reimpressão, 2008).

HOLLER, Denis. Preface. In: LEIRIS, Michel. *La Règle du jeu*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Préyade, 2003, p. XII.

KAMENSZAIN, Tamara. La cárcel del lenguaje. In: Radarlibros, Página 12, Domingo, 6 de junio de 2004. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1092-2004-06-06.html>

- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- _____. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- _____. Una poesía fotográfica. Sobre la poesía de Arturo Carrera. In: Ciberletras nº. 16, 2007. Disponível em:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/laddaga.html>
- LAMBORGHINI, Osvaldo. *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Tradução: Pergentino S. Pivatto (coordenador), Anísio Meinerz, Jussemar da Silva, Luiz Pedro Wagner, Magali Mendes de Menezes e Marcelo Luiz Pelizzoli. Petrópolis: Vozes, 2ª. Edição revista, 1993.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós – ensaios sobre a alteridade*. Tradução: Pergentino S. Pivatto (coordenador), Evaldo Antônio Kuiava, José Nedel, Luiz Pedro Wagner e Marcelo Luiz Pelizzoli. Petrópolis: Vozes, 2004.
- LINK, Daniel. Discurso sobre la infancia. Apresentação oral de Daniel Link de *Niños que nacieran peinados*, de Arturo Carrera e Alfredo Prior. Buenos Aires: Galeria ArteBA, 21 de maio de 2007. Disponível em:
<http://linkillodraftversion.blogspot.com/2007/05/discurso-sobre-la-infancia.html>
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: *Sociologia e antropologia*. MAUSS, Marcel. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2007, p. 11-46.
- LUDMER, Josefina. Literaturas posautónomas. In: Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007. Disponível em:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17.html>
- MALLARMÉ, Stéfhane. *Poemas*. Coletânea. Organização, tradução e notas: José Lino Grünewald. RJ: Editora Nova Fronteira, 1990.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução: Bruno Duarte Lisboa: Edições Vendaval, 2005.
- _____. *Corpus*. Tradução: Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

- PERÉZ, Elisa Constanza Zamora. Filiación música/poesía: la canción. In: *Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor (temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*. Sevilla: Universidade de Sevilla, 2000, p. 231-239.
- POIRIÉ, François. Emmanuel Lévinas: ensaios e entrevistas. Tradução: J. Guinsburg, Marcio H. de Godoy e Thiago Blumenthal. SP: Perspectiva, 2007.
- ROSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução: Fernando Guerreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.
- SARDUY, Severo. Obra completa. Tomo I e II. Edición crítica. GUERRERO, Gustavo e WAHL, François (organizadores). Madrid: Scipione Cultural/ALLCA XX, 1999.
- _____. Por uma ética do desperdício. In: *Escrito sobre um corpo*. Tradução: Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 57-79.
- SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.
- WOLFF, Joca. Arturo Carrera: o ouro do sentido. In: Revista Oroboro. Curitiba: Medusa, n. 4, 2005, p. 34-37
- _____. A fotografia como poesia e a poesia como fotografia. Sobre Arthur Omar e Arturo Carrera. In: *Crítica Cultural (UNISUL)*, Florianópolis, v. 4, n. 2, p. 255-262. Disponível em:
<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/00.htm>
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. SP: Cosacnaify, 2007.
- _____. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.