

De cidade/city/cité a Babel

Raul Antelo

O historiador cultural americano Carl Schorske chamou nossa atenção, nos anos 80, para a configuração do espaço urbano como problema teórico-político. A despeito de suas diferenças, Voltaire, Adam Smith ou Fichte coincidiam em que a cidade era a sede das virtudes civilizatórias, argumentava Schorske, ao passo que, para o mórbido olhar de um William Blake, no entanto, a cidade—e o exemplo característico é sempre Londres, a da biopolítica alegoria de Jeckyl e Hyde—não passava do território por excelência dos vícios e da degradação. É só com Baudelaire, entretanto, que esse caráter bifronte se condensaria, não por esquecimento, mas por abandono, na visão de Paris como um espaço situado para além do bem e do mal, um *hic et nunc* eterno, cujo conteúdo, embora transitório, tornava essa mesma transitoriedade permanente¹. Daí deriva, com efeito, a idéia de uma cidade disseminada².

Schorske estava de fato preocupado em traçar um percurso evolutivo da idéia de cidade européia, de Voltaire a Spengler, mas cabe-nos contudo agora esboçar uma genealogia suplementar, a da gênese da cidade euro-atlântica, de Nietzsche a Derrida. Digamos, então,

¹ Cf. SCHORSKE, Carl E.- *Pensando com a história. Indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000. Mesmo na fase de ensaios de interpretação nacional, boa parte das diagnoses latino-americanas partiam da questão da cidade. Lembremos, por exemplo do argentino Ezequiel Martínez Estrada, autor de *Radiografía de la pampa* (1933) e *La cabeza de Goliath* (1940, que alude à macrocefalia da capital sobre o interior); ou do ensaio seminal de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (1936), com sua discriminação entre *semeadores* (portugueses) e *ladrilhadores* (espanhóis), a construírem cidades como tabuleiros de xadrez. Com eles começa, de certo modo, o debate latino-americano em torno à idéia de cidade. Ver, a esse respeito, HARDOY, Jorge Enrique- "El rol de la urbanización en la modernización de América Latina" in IDEM - *Las ciudades en América Latina: seis ensayos sobre la urbanización contemporánea*. Buenos Aires, Paidós, 1972; ROMERO, José Luis - *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México-Buenos Aires, Siglo XXI, 1976; RAMA, Ángel - *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984; MORSE, Richard M. - "Los intelectuales latinoamericanos y la ciudad (1860-1940)" in HARDOY, Jorge E.; MORSE, Richard M. & SCHAEDEL, Richard P. (ed.) - *Ensayos histórico-sociales sobre la urbanización en América Latina*. Buenos Aires, Ediciones SIAP, 1978, p.91-112; RAMOS, Julio - *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Literatura y política en el siglo XIX. México, Fondo de Cultura Económica, 1989; SARLO, Beatriz - "Modernidade e mescla cultural" in *Risco*. Revista de Pesquisas em Arquitetura e Urbanismo, EESC-USP, São Carlos, nº 4, 2006, p.87-92 ; IDEM - *Cenas da vida pós-moderna*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, 1997; IDEM - *Instantâneas*. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires, Ariel, 1996; IDEM - *La ciudad vista*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009; FRANCO, Jean - *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría. Madrid, Debate, 2003. Em linha dissidente com o enfoque maciçamente dialético acima apontado, ver JITRIK, Noé - "Bipolaridad en la historia" in *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna. 1971.

² Jean-Luc Nancy descarta a *questão* da cidade e prefere falar do *problema* da cidade. "Le bidonville est la déjection de la ville, sa violence ramassée dans la boue. En un sens, ce serait comme une exaspération du déclassement de Los Angeles, de son bricolage et de son déglingage." Cf. NANCY, Jean-Luc - "Au loin, Los Angeles" in *La ville inquiète*. Le temps de la réflexion VIII. Paris, Gallimard, 1987, p.26.

para início de conversa, que essa outra configuração urbana, a da cidade disseminada, configura uma rede incessante de deslocamentos e usos, não só do próprio e do alheio, mas também do público e do privado, em que toda noção de origem surge como plenamente ilusória já que, para sua cabal manifestação, são indispensáveis os forasteiros. São eles, através do nomadismo, que mostram o trânsito ininterrupto da natureza à cultura e, além do mais, de uma a outra cultura, i.e. de técnica a técnica, sempre exibindo o enigma de um percurso sem fundação nem orientação final: uma circulação que não cessa de atizar mas, ao mesmo tempo, de contrariar também a necessidade de dominar o espaço e mesmo a reivindicação irrecusável quanto à justa partilha desse âmbito, para rechaçar, enfim, toda apropriação comunitária irreversível.

Há uma cena emblemática, a meu ver, na arte moderna, que são os ensaios de Marcel Duchamp por *cubificar* uma cidade modernizada. Ele não escolhe nem a capital do século XIX, Paris, excessivamente familiar, nem a capital do século XX, Nova York, ainda esquiada, mas uma cidade que, até certo ponto, ele desprezava por julgá-la um arremedo provinciano de metrópole cosmopolita, Buenos Aires, mas que, mesmo assim, devia lhe parecer manejável ou, ao menos, tradutível. Sua técnica estereoscópica para captar esse novo cenário euro-atlântico admite, de fato, várias leituras. Rosalind Krauss detectou nela a origem do inconsciente ótico contemporâneo. T.J. Demos, o primeiro ensaio de nomadismo multicultural. Michel Guérin, uma encenação performática de *anartismo*³. Eu, particularmente, creio ver nessa *cubificação* ótica urbana a postulação da máquina contra a estrutura, idéia que, embora esboçada em Bergson, tornar-se-á decisiva, mais adiante, no pensamento pós-fundacional.

Duchamp não intervém na cena urbana modernizada nem para o registro (memória), nem para a formalização (representação) da experiência. Essa é a opção dos artistas territorializados⁴, ou dos filósofos memoriosos (Não esqueçamos que foi nesse mesmo cenário latino-americano que Ortega y Gasset desenvolveu sua prevenção às massas, em *El tema de nuestro tiempo*). Duchamp, pelo contrário, persegue o esquecimento e, para tanto, precisa abolir a dimensão sagrada e regrada do espaço urbano para nos propor, entretanto, uma primeira versão pós-literária da cidade ocidental, em particular, uma iconologia (ou, talvez, até mesmo uma icnologia) do intervalo euro-americano. A estereoscopia nos desvenda, na cidade, Babel, e nela, a pós-história.

³ KRAUSS, Rosalind - *El inconsciente óptico*. Trad. J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid, Tecnos, 1997; DEMOS, T.J. - *The Exiles of Marcel Duchamp*. Cambridge, MIT Press, 2007; GUÉRIN, Michel – *Marcel Duchamp. Portrait de l'anartiste*. Nîmes, Lucie, 2007.

⁴ Tomemos, a título ilustrativo, a *Paulicéia Desvairada* (1922) de Mário de Andrade. Em “O domador”, por exemplo, “sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde... “ da cidade, o poeta louva a sistêmica verticalidade da arquitetura funcionalista e condena a neo-colonial (“as sujidades implexas do urbanismo de manuelino”), apostando sempre no “arlequinal dizer”, i.e. na estrutura, que purifica “os dilúvios de penetras”, ou seja, a história, que se manifesta, ambivalentemente, através dos contatos corporais (“bateladas de húngaros, búlgaros, russos se despejam na cidade”), como constata, resignado, em “Improviso do mal da América”, 1928. Poderíamos incluir também o argentino Arturo Cancela, com “Una semana de holgorio”, de *Tres relatos portños* (1922), que ficcionaliza a greve anarquista que apanha Duchamp em Buenos Aires, ou até mesmo Borges, mas não só o poeta saudosista de *Fervor de Buenos Aires* (1923) ou *Cuaderno San Martín* (1929), também o ensaísta que, contrariamente a Mário de Andrade, julgava, em *Inquisiciones* (1925), que a cidade não era “içada e ascendente” ou que, em “La presencia de Buenos Aires en la poesía” (1926), evoca a cidade como uma travessia plutônica por sua capilaridade subterrânea, o que, paradoxalmente, lhe confere velocidade e eficiência cada vez mais desmaterializadas.

Duchamp escolhe um limite, a orla do rio-mar, e torna-o um limiar. Não se posiciona, como os antecessores, na água, olhando para a cidade. Duchamp não é Danvin nem Dulin. Não é mesmo Paul Noë, nem Pio Collivadino, nem Aquiles Badi. Nem Lazzari, Daneri ou Pacenza⁵. Duchamp posiciona-se pois no cais e nele contempla o rio-mar. É o infinito. E aí capta uma cena de origem, virando as costas, precisamente, para o nascimento da Ninfa (uma alegoria do nascimento de Vênus, e da própria Renascença como pureza, idéia materializada na escultura de Lola Mora, recém instalada naquele passeio). Analisando a iconologia do intervalo desta figura, Aby Warburg já mostrara, aliás, em 1893, que, à maneira estranhamente inquietante de Gradiva, os atributos de uma imagem podem definir sua substância mas da substância não se derivam nunca atributos permanentes, de modo que Vênus pode muito bem ser, fantasmagoricamente, algo até grotesco, próximo, por ex., das marionetes de Kleist⁶. Nesse sentido, diríamos que a imagem convencional da Ninfa é a origem. Mas a estereoscopia, entretanto, é um salto à origem. Não é a fonte das coisas, nem uma imagem original da História, mas aquilo que nasce, como efeito de montagem temporal, da própria passagem do velho ao novo. Ao cubificar a cidade modernizada, Duchamp situa-se, com efeito, na vertigem do devir como turbilhão temporal, devorando consigo o próprio tempo, e posicionando-se num entre-lugar que já não é nem o da restauração da gênese, nem o do acabamento conceitual, de modo que suas *pirâmides de tempo*⁷ não estão nem cá nem lá da demarcação entre o fixo e o fluído, entre a terra e a água.

A estereoscopia está construída com e no tempo. Como escanção desse tempo, ela já não coincide com o factual (a cidade empírica onde Marcel foge da guerra, do tempo, a Buenos Aires de 1918) mas superpõe-se àquilo que nos remete à sua pré-história (o contato com a alteridade radical) e sua pós-história (a abjeção e a exceção)⁸. Essa cidade começou, de fato,

⁵ DANVIN, Victor-Marie Félix (1802-1842) - “Buenos Aires Río de la Plata, circa 1890”, gravura em cobre sobre papel (Museu Histórico Nacional de Buenos Aires); DULIN, J. D. (1839-1919) - “Buenos Ayres. La Boca del Riachuelo cerca de Barracas”, circa 1860 (ibidem); NOË, Paul “Buenos Aires, 1899”, óleo (coleção Museu Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra); COLLIVADINO, Pio (1869-1945) - “Paseo Colón”, 1925, óleo (Museo de Bellas Artes de La Boca Benito Quinquela Martín); BADI, Aquiles (1894-1976) “Buenos Aires 1936”, óleo (coleção Francisco Traba); LAZZARI, Alfredo (1871-1949) - “Calle Paseo Colón”, 1899, óleo (coleção família Lazzari); DANERI, Eugenio (1881-1970) - “Calle de La Boca”, 1936, óleo (coleção particular); PACENZA, Onofrio (1904-1971) - “Paisaje de La Boca” 1946, óleo, (coleção Ministerio de Economía, Buenos Aires). Tomo como referência o excelente catálogo de Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.

⁶ Cf. WARBURG, Aby - *La Naissance de Vénus et le Printemps de Sandro Botticelli*. Paris, Éditions Allia, 2007.

⁷ A expressão provém do soneto 123 de Shakespeare: “No, Time, thou shalt not boast that I do change:/ Thy pyramids built up with newer might / To me are nothing novel, nothing strange;/ They are but dressings of a former sight./ Our dates are brief, and therefore we admire / What thou dost foist upon us that is old;/ And rather make them born to our desire / Than think that we before have heard them told./ Thy registers and thee I both defy./ Not wondering at the present nor the past, / For thy records and what we see doth lie,/ Made more or less by thy continual haste./ This I do vow and this shall ever be;/ I will be true despite thy scythe and thee”.

⁸ Remo Bodei, que analisou essas ambivalências temporais, argumenta que memória é sobrevivência, na medida em que “l’illusione di un ricordo successivo alla percezione nasce perché la maggior parte di quel che percepiamo e viviamo nel presente sembra perdersi e, come in un gran naufragio, pare che restino solo i relitti dei ricordi che si sono salvati. In realtà, anche per Bergson (come per Freud e per i fisiologi della loro época) niente si perde, ma non tutto emerge alla superficie della memoria, perché essa ha il compito di selezionare e di far venire alla coscienza solo quel che serve per l’azione e per il futuro”. Cf. BODEI, Remo - *Piramidi di tempo*. Storie e teoria del *déjà vu*. Bologna, il Mulino, 2006, p. 65.

com um repasto totêmico dos soldados espanhóis por parte dos índios, tal como narrado por Juan José Saer (1937-2005) em *O enteado*. Mas outros soldados, os que em 1918 tanto temor causavam em Marcel, ao vê-los trajados à maneira alemã, fazendo-o sentir cercado, estavam, simultaneamente, matando anarquistas e, em um tempo posterior, desmaterializariam até mesmo a morte, causando *desaparecidos*), de modo que, diríamos, a estereoscopia, como *tableau* urbano situado para além da pintura, cinde também o próprio tempo em dois. Benjamin, aliás, deixa isso claro, não só em *Origem do drama barroco alemão* como também no *Livro das passagens*, já que, enquanto postulação de uma origem, as pirâmides de tempo, tanto contemplam a ascensão quanto a decadência das construções históricas, e funcionam como um dispositivo que permite a passagem temporal, fazendo surgir, a partir de um interior vazio e disponível, a série infinita das formas, que nada mais são do que meras metamorfoses do mesmo, lampejos intermitentes, como os das bóias no rio, de duas imagens que, nem descartadas, nem mesmo assimiladas integralmente, conservam-se numa existência imóvel, porém, carregada de tensão. Elas desfazem qualquer pretensão de saber da tecnociência, porque é claro que todo devir torna-se simplesmente ilusório, face à dura permanência dos objetos, que não são senão uma *still life*, ou mesmo uma *after-life*, ou seja, a natureza morta da Coisa, aquilo que permite, enfim, a Duchamp postular uma *beleza de indiferença* como alternativa para os impasses da reprodução seriada. A imagem celebratória da Ninfa, sentada à beira da concha, é suplementada, assim, pelas estereoscopias, assinaturas urbanas que mostram que a cidade não é nem uma essência nem uma substância, mas um simples vestígio que, ao interromper o *continuum* natureza-cultura, mina o próprio processo de identificação com o ideal, atendendo à premissa de que só existe o tempo (e o texto, e a imagem) a partir da interrupção do tempo (bem como do texto e da imagem). Sua linha de fuga necessária poderia ser ilustrada com os trabalhos de Jorge Macchi. Não apenas com *Buenos Aires Tour*⁹, experiência compartilhada com a poeta Maria Negroni¹⁰, mas também com *Horizonte* (1995; técnica mista, coleção particular).

Mas deixemos, por um momento, os ensaios anartistas de Marcel Duchamp, de tão forte atração em Walter Benjamin, em particular, por sua idéia de uma obra-portátil¹¹, e detenhamo-nos em um texto não menos interessante para o pensador alemão. Refiro-me a “Paris, mito moderno” de Roger Caillois. Nesse ensaio premonitório, Caillois admite a existência de uma robusta tradição mimética da metrópole, operando sobre a imaginação, a ponto de confiscar-lhe a aferição precisa. “Este fenômeno, contemporâneo da grande indústria e da formação do proletariado urbano, está principalmente ligado, para começar pelo mais

⁹ MACCHI, Jorge, RUDNITSKY, Edgardo e NEGRONI, Maria – *Buenos Aires Tour*. Madri, Turner, 2004.

¹⁰ NEGRONI, Maria – *Buenos Aires Tour*. México, Aldus, 2006.

¹¹ Em meados de 1937, Duchamp e Benjamin encontram-se num café de Saint-Germain. Em manuscrito inédito Benjamin menciona: “Saw Duchamp this morning, same Café on Blvd. St. Germain... Showed me his painting: *Nu descendant un escalier* in a reduced format, colored by hand en pochoir. breath-takingly beautiful. maybe mention...” Cf. Walter Benjamin Archive, Institut für Sozialforschung, Goethe Universität, Frankfurt. Apud BONK, Ecke – “Delay included” in *Joseph Cornell / Marcel DuchampIn Resonance*. The Menil Collection Houston / Philadelphia Museum of Art, Cantz, 1999, p.102. Uma das mais diretas consequências dessa *des-obra* como *obra-em-valise* é VILA MATAS, Enrique - *História Abreviada da Literatura Portátil* (1985). Trad. José A. Palma Caetano. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997. *Sentido Portátil* é a adaptação desse texto, com encenação de Carla Bolito (Centro Cultural de Belém, 2009).

aparente, à transformação do romance de aventuras em romance policial”¹², idéia que, mais tarde, alimentará uma polêmica entre Caillois e Borges, porque o escritor argentino não via, no policial, qualquer resíduo épico. Caillois, entretanto, atribuía a esse caráter épico da vida urbana, de consequências ainda imprevisíveis, o protagonismo de Baudelaire, no século XIX francês, tese encampada por Benjamin, embora seja bom lembrar que, para Caillois, essa épica era ainda inespecífica. Com efeito, a vida moderna, para Baudelaire, não tem forma pré-concebida. É por isso que julga suas *Flores do mal* autênticos romances e chega mesmo a chamá-las um livro de arte pura, ainda que saiba, mesmo assim, que qualquer uma dessas definições não é só falha quanto falsa. Em oposição à cidade mítica, verdadeiro cadinho de paixões que sagra, embora também dilacere, o heroísmo urbano da modernidade é movido pela vontade de poder e, mesmo nas sombras, manipula os recursos de uma maquinaria tão complexa quanto grandiosa, prova de sua inteligência luciferina, pontifical e guerreira. É a melancolia das cidades, dentre elas Lisboa, tal como aparece nas imagens da revista surrealista *Varietés*, em dezembro de 1929.

Mas Caillois soube perceber que essa atitude anti-mítica, em particular com relação a Paris, acabaria por configurar uma posição mítica, de que aliás dão prova livros como os de Ramalho Ortigão ou Nestor Victor, o que, embora implique uma projeção da imaginação na vida social, estimula, paradoxalmente, uma literatura de evasão que ainda permaneceria, por muito tempo, sólidamente literária, uma vez que ela alimenta os mais ideais e os mais inofensivos prazeres de substituição, ao operar, por tabela, um recuo da imaginação na ordem prática da vida. Em suma, o mito de Paris enuncia inquietantes e ambivalentes poderes da literatura, graças aos quais a arte, ou melhor ainda, a imaginação renunciaria, daí em diante, a seu mundo autônomo, para retornar àquilo que Baudelaire chamava de tradução *lendária* (o grifo é do próprio Baudelaire, mas não menos de Caillois) da vida exterior, mas que não custaria, absolutamente, aproximar do conceito benjaminiano de *tradutibilidade*, construído junto ao de *legibilidade* da cidade moderna, reconhecível através da fotografia ou das técnicas de *signatura* (impressões digitais, documentos, etc).

Pouco depois de escrever esse ensaio sobre Paris como mito moderno, Caillois começa, em função da guerra, um exílio de seis longos anos na América Latina. Reside em Buenos Aires, conhece e frequenta São Paulo, visita e até analisa o Rio de Janeiro. Nesta última cidade publica, antes mesmo do que em Paris, seu *Vocabulário estético*, suplemento de um livro posterior, *Babel* (1948). E é na capital do Brasil onde Caillois testa sua teoria das loterias culturais, a organização para-estatal, tão ou mais eficiente do que o próprio Estado, aquilo que, recentemente, Norbert Martin chamou de “a regra-mundo”, a narco-cidade (a anarco-cidade). E é, ainda, *Crônicas de Babel* o título dado pelo escritor a seus esparsos latino-americanos, nunca republicados em vida, crônicas até certo ponto *informes*, como os *tableaux* de Baudelaire. Não exagero, porém, se afirmo que devemos ver, em *Babel*, como pequeno tratado de teologia-política, não só a prefiguração do contemporâneo, mas também a possibilidade de pensar a cidade, a partir da margem, isto é, da América Latina, mas também da imagem, ou seja, do contato com os corpos, como um trânsito ininterrupto, uma peculiar passagem, da natureza à cultura, sem dúvida, porém, igualmente, de uma a outra cultura, como tradutibilidade incessante, traçando um percurso, sem origem nem orientação final, um

¹² CAILLOIS. Roger – *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa, Edições 70, p.115.

eterno começo que se apresenta, ao mesmo tempo, como decididamente pós-fundacional, à revelia dos mapas ao uso¹³.

Com efeito, ao redigir *Babel*, Caillois torna-se consciente, como antes dele, Duchamp, com seus dispositivos óticos an-artísticos, que, em uma cultura pós-sacra, como a contemporânea, o lugar residual da mimese está ocupado pela literatura, e que, portanto, o desafio não é a reprodução mas a repetição, um gesto que evoca o da marionete dadá. No entanto, compreende também que essa literatura, pautada pela mimese, está irreversivelmente morta, daí que o estudo de uma estética generalizada, ou até mesmo *gerativa*, o mimetismo, possa ser a forma arcaica e proto-histórica de resgatar a potência da imaginação, deslocando o conflito primordial de uma sociedade que declina e, em vão, se debate, agônicamente, em busca de sua própria identidade. Não há identidade porque simplesmente não há memória do mesmo. Ou antes, a memória é vertigem, bipolaridade perpétua. A singularidade contemporânea consiste, portanto, na disseminação anônima, ou inclusive anômala, de uma competência performática que nos permite analisar ou desdobrar a estética nas representações suscitadas pela própria morfologia da sociedade, em incessante metamorfose¹⁴, e observar, ademais, que o mito moderno da cidade só se tornou possível quando o conjunto da sociedade ocidental começou a ler, quer dizer, quando todos os seus membros submeteram-se, voluntariamente, a leis estatais de ensino público obrigatório¹⁵. William Kentridge, em “Strade della città (ed altri arazzi)”, exibida em Nápoles (Museu di Capodimonte, nov. 2009-fev.2010) projeta, sobre antigos mapas de cidades européias, a sombra de figuras literárias míticas, como Dom Quixote, que remedam sombras em preto, à la Soulages. A cidade moderna é pura legibilidade mas a experiência pós-literária de Babel solicita, entretanto, uma outra disposição e assim cabe aventar que a imagem aberta só advém, de fato, com a queda efetiva do Nome-do-Pai. Voltaremos a essa idéia mais adiante.

De Paris, mito moderno, à cidade latino-americana, como texto pós-literário, há uma imaginação, portanto, que se nos impõe, precisamente, com o fim da guerra material clássica, e que consistiu, como sabemos, em desvincular, socialmente, o equitativo do igualitário, para assim poder afirmar a livre e ilimitada superioridade da iniciativa individual, hipotético instrumento de progresso social, que se oporia, desse modo, à obsoleta concepção de propriedade coletiva dos meios de produção ou, até mesmo, do simples Estado benfeitor. Depois da guerra fria, porém, capitalismo e democracia surgiram, de fato, reciprocamente vinculados, ora como capital-parlamentarismo, ora como Estado espetacular integrado, na

¹³ Cf. DIEGO, Estrella de – *Contra el mapa*. Disturbios en la geografía cultural de Occidente. Madrid, Siruela, 2008.

¹⁴ Cf. OLALQUIAGA, Celeste – *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis, University of Minesotta Press, 1992.

¹⁵ É impossível separar as análises de Caillois do contexto latino-americano em que se produzem. Sua análise de Hitler como ídolo, “O poder carismático”, apóia-se na emergência de movimentos de multidões, não sujeitos à órbita do popular-estatal. Fascinava-lhe, dizia, a fusão de santa, meretriz e soberana que via em Eva Perón, o que levava à conclusão de que o poder carismático trabalha com a faculdade mimética (sonambulismo, hipnose, vertigem, êxtase), movimentos que se tornariam cada vez mais indissociáveis nas sociedades ocidentais. Cf. CAILLOIS, Roger – *Instintos y sociedad*. Trad. Carmelo Martínez Peñalver, Julián Calvo e C.A. Jordana. Barcelona, Seix Barral, 1969. Para uma sequência dessas idéias, BAUDRILLARD, Jean - *L'Échange symbolique et la mort*. Gallimard. Paris, 1976; LACLAU, Ernesto – *On Populist Reason*. London, Verso, 2005; MARCHART, Oliver – “In the Name of the People: Populist Reason and the Subject of the Political” in *diacritics* .Vol. 35, nº 3, Fall 2005, p. 3-19.

busca heróica do risco, através de não menos equívocas regras, que preservariam a concorrência, quando ameaçada pelos controles estatais, mas manteriam o controle de mercado, quando o consumo fosse desestabilizado pela concorrência, regras essas cuja ambigüidade essencial se estenderia à mútua mistura de regulação e desregulamento e até mesmo ao abandono de muitos atores sociais, uma vez que excluir, pura e simplesmente, o conjunto dos cidadãos desestabiliza o jogo democrático mas, incluí-los a todos igualmente, torna-o decididamente inviável¹⁶. Essa acelerada e vertiginosa fusão de lugares e de espaços sociais, que em sua versão mais amena conhecemos como pós-modernidade e que hoje, de forma talvez mais nítida e perversa, poderíamos chamar de desinserção, traçou, aliás, uma nova cartografia histórica que, da liberação da metafísica entre passado e presente, prometida pelo modernismo, rapidamente passou à metafísica da liberação, que se tornou, aos poucos, fusão, ambivalente quando não paradoxal, de repressão e desinibição, como lembrança do presente, nas pós-utopias contemporâneas¹⁷.

¹⁶ Analisando o caso das cidades brasileiras, Raquel Rolnik observa que, mesmo “sin figurar en los mapas de catastros de prefecturas y concesionarias de servicios públicos, sin existir en los archivos de los registros de la propiedad”, os precários asentamientos urbanos que surgem, no Brasil, como decorrência dessa situação, “mantienen una relación ambigua con las ciudades en las que se localizan. Como modelo dominante de la territorialización de los pobres en las ciudades brasileñas, su consolidación es progresiva, pero siempre incompleta y dependiente de la acción discrecional de los poderes públicos. Así, nunca se sabe a ciencia cierta si forman o no parte de la ciudad: en algunos casos, con el transcurso de décadas, la ocupación se acaba consolidando; en otros, se emprenden batallas judiciales y administrativas para desmantelar los asentamientos, dispersar a sus ocupantes y recuperar suelo para el mercado. Al delimitar las fronteras que separan los asentamientos regulares/formales de los irregulares/informales, el modelo de exclusión territorial que distingue la ciudad brasileña es mucho más que la mera expresión de las desigualdades sociales y de renta, en la medida en que funciona, para el circuito financiero, como una especie de engranaje de la máquina de generar valor, inflando el capital en ella invertido. Dicha máquina, al producir ciudades, provoca desigualdades en la medida en que una ciudad dividida entre el sector rico, legal y con infraestructuras, y el sector pobre, ilegal y precario, concentra la riqueza y bloquea el acceso a las oportunidades económicas y culturales que el ambiente urbano ofrece. El acceso a los territorios que concentran las mejores condiciones urbanísticas es exclusivo para quien previamente ya forma parte de él” Cf. ROLNIK, Raquel - “Confinamiento o conflagración: metrópolis brasileñas al límite”. SMITH, Neil et alii - *Después del neoliberalismo: ciudades y caos sistémico*. Trad. Mariano Antolín y Juan de Sola. Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona / Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, p.46. E essa situação responde pelo fato de que “las grandes áreas de producción fordista fueron sustituyéndose por una economía de flujos, desterritorializándose y dejando por el camino grandes áreas urbanizadas vacías, a menudo también contaminadas. El territorio popular se densifica sobre una base urbanística frágil y tosca, fruto de intervenciones fragmentadas, desconectadas y discontinuas, definidas y ejecutadas en la temporalidad ‘de la política’. El espacio metropolitano de la era industrial también se transforma, expandiéndose sobre la zona rural, redefiniendo las fronteras urbanas y diseminando enclaves como condominios, hipermercados y centros comerciales. La antigua dualidad centro-periferia se disuelve para dejar paso a otra nueva: lugares seguros versus lugares violentos. La conquista de asentamientos precarios por el comercio de drogas a pequeña escala impuso una nueva sociabilidad en estos territorios, una sociabilidad violenta, que paralelamente, fue implementada en los aparatos de seguridad monopolizados por el Estado. Aunque solo estuviera presente en algunos de los asentamientos precarios del país, la territorialización de las favelas por parte del tráfico de drogas contribuyó, en el imaginario urbanístico colectivo, a la identificación de todas las favelas y periferias precarias del Brasil como ‘lugares violentos’”. (*ibidem*, p.51-52).

¹⁷ Diego Tatián lê a loteria de Babilônia e a própria construção da torre (a política) como um intransferível instante de decisão entre as paronomásicas *conjetura* / *conjura*, isto é, entre apatia e rebelião. TATIÁN, Diego – *La conjura de los justos*. Borges y la ciudad de los hombres. Pref. S. Mattoni. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009. É bom não esquecer que a *conjuração* é o tema (nietzscheano) que

A título ilustrativo, relembremos que o *poetamenos* Augusto de Campos propôs, em *cidade/city/cité* (1963-1965), uma posição biformativa para a cidade, que tanto é ordem, estado, espaço, quanto abstração genérica ou tradutibilidade, enquanto sufixo, –cidade. Porém, alguns anos antes, em 1957, outro concretista, Décio Pignatari, provavelmente inspirado em *Nombre d'ambre* de Michel Leiris (1939), elaborara um poema visual, “hombre hambre hembra”, onde a hesitação valeriana entre som e sentido, estranhada pelos significantes em espanhol, contaminava-se, ainda que ingênuamente, pelo discurso do *nuevo hombre* guevarista, tornando-se *cubagrama*. Haroldo de Campos forneceria ainda mais uma alternativa em *Servidão de passagem* (1961), a da *poesia em tempo de fome*, em que só resta ao poeta a função dêictica de disseminar as marcas das coisas,

nomeio o nome
nomeio o homem
no meio a fome

para, mais tarde, em 1983, a convite de Roberto Schwarz, teorizar, exemplarmente, esse deslocamento estético¹⁸. Uma ilustração poética desse percurso encontra-se, com efeito, em *Paranóia* (1963), de Roberto Piva¹⁹. Mas quem, delirantemente, reverte não só o mundo imaginário da *urbs*, mas até mesmo a sua versão de autonomia extrema, a dos fantásticos mundos possíveis de Tlön, é o escritor argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1985), quem, ao potencializar a ficção, inverte a genealogia bíblica (Gn. 1:27) e lança ao Estado a pergunta pós-fundacional dirigida a Deus, “¿era hombre o mujer?”, para encontrar, como única resposta, em seu romance póstumo *Tadeys*, a alternativa maquinica, não-estrutural, do estado de exceção contemporâneo— nem homem, nem fêmea, mas fome: “es hambre para todos”. Ora, nesse sentido, diríamos que a cidade esvaziada, Babel, é o neutro mas, ao mesmo tempo, é bom frisar que não há Babel sem mimetismo, porque a autêntica imaginação é puramente

reúne Bataille, Leiris e Caillois em torno do Colégio de Sociologia, como destruição e conservação simultâneas da autonomia e da história, em chave néo-comunitária, *sacer*. A esse respeito, ver, entre outros, ALEMAN, Jorge et al. – *Los otros entre nosotros*. Alteridad e inmigración. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009.

¹⁸ “Despoetizar a poesia, àquelas alturas do triunfalismo neoparnasiano da Geração de 45, era reduzi-la ao seu ‘mínimo múltiplo comum’: resposta sincrônica da série literária à série pictórica (Malevitch, Mondrian) e à musical (Webern). Da economia restrita da ‘poesia pura’ viu-se, a seguir, num determinado lance da prática poética da poesia concreta, que se podia passar à economia generalizada da ‘poesia para’. Como experiência dialética de extremos. (Entre a poesia ‘a plenos pulmões’ de Maiakovski, que engendra o *agit-prop* de massas, construtivista, e a poesia como ‘cenografia espiritual exata’ de Mallarmé, teatro hermético de câmara, ‘cruel’ antes de Artaud, nas fronteiras do silêncio, não será bizarria surpreender o faiscar limítrofe de certas ‘afinidades eletivas’; leia-se Blanchot em *Le Livre à Venir* e Walter Benjamin sobre o ‘Coup de Dés’ em *Einbahnstrasse*). LIXO/LUXO de Augusto é um exemplo frisante dessa dialética de extremidades, que encena na arte mínima de seu ‘procedimento menos’ (...) o jogo de suas tensões e mediações, como uma tatuagem intersemiótica. O oxímoro paronomástico ‘lixo/luxo’ se redobra visualmente numa tipografia desejadamente *Kitsch*, enquanto as páginas desdobráveis vão compondo e decompondo, numa escansão paródica, a luxúria do LUXO de encontro à lixívia do LIXO.” CAMPOS, Haroldo de - “Arte pobre, Tempo de pobreza, Poesia menos”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.188.

¹⁹ PIVA, Roberto – *Paranóia*. Fotografias de Wesley Duke Lee. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2009. Sobre a estética urbana do grupo *Rex*, comandado por Duke Lee, ver LOPES, Fernanda – *A experiência Rex*. São Paulo, Alameda, 2009.

negativa e deconstructiva, como aliás Benjamin já apontara em um manuscrito inédito de 1920. Com efeito, a partir de 1933, época de “Experiência e pobreza”, “Doutrina da semelhança” e “Sobre a faculdade mimética”, três outros sintomáticos e instigantes ensaios de Benjamin, Caillois também começa a pensar no mimetismo como uma potência passiva: é quando corrige o ensaio de Dalí sobre o método paranóico-crítico²⁰, desenvolvido em conjunto com Lacan, para sua publicação na revista *Minotaure*, na qual, pouco tempo depois, o próprio Caillois editaria seu estudo sobre um tema dumeziliano, a manta religiosa²¹, onde se propõe um imaginário espontâneo, relativamente separado da semiótica institucionalizada e mais atento, porém, à fantasiosa sintaxe de suas combinações, uma forma de criticar o primado moralizante da alegoria²².

Num clima cultural influenciado por *Metrópolis*, o filme de Fritz Lang, Walter Benjamin também apontara, na resenha de *Cathérine-Paris* da Princesa Bibesco, em 1928, que essa capitulação do desejo configura uma apoteose de remota extração barroca²³. Na mesma linha de análise, Caillois afirmaria que o mimetismo biológico, entendido como fenômeno de capitulação e abandono do indivíduo perante o meio que o circunda, é um passo para além do funcionalismo. Benjamin ainda faria suas essas observações de Caillois no *Livro das Passagens*, no sentido de que o automatismo da manta, mesmo acéfala, consegue realizar todas as funções vitais, e correlaciona-se até, em função de sua significação funesta, com certos automatismos míticos (o de Pandora, o do vodu haitiano), que, ao associarem o mecânico e o satânico, constataam a relação pulsátil entre o amor e a morte, algo que, muito mais adiante, Lacan chamaria de Real²⁴.

Em meados de 1937, à época do encontro de Duchamp e Benjamin na *zona*²⁵, no limiar [Schwelle] entre próprios e estranhos, num café de Saint-Germain, Caillois publica uma sintomática resenha do método anartístico do primeiro deles, exaltando um para além da obra, a des-obra ou *des-oeuvrement*, ou seja, a inoperância do sistema convencional. Caillois sublinha aí a bipolaridade e opõe o modelo benjaminiano do sonhador alegórico, ao modelo dos anartistas e críticos acéfalos, que se identificariam com o investigador árido e sintático de

²⁰ Cf. SAN MARTIN, Francisco Javier - *Dalí-Duchamp: una fraternidad oculta*. Madrid, Alianza, 2004 e PARCERISAS, Pilar – *Duchamp en España*. Madrid, Siruela, 2009.

²¹ Cf. LASERRA, Annamaria – *Materia e immaginario. Il nesso analogico nell’opera di Roger Caillois*. Roma, Bulzoni, 1990, p.31-42; IDEM – “Bataille e Caillois: osmosi e dissenso” in RISSET, Jacqueline (ed.) – *Georges Bataille: il Politico e il Sacro*. Napoli, Liguori, 1987, p. 120-136.

²² Em um manuscrito contemporâneo do ensaio sobre a obra de arte, mais especificamente, numa carta parisiense sobre pintura e fotografia, redigida no fim de 1936, Benjamin associa dois artistas, Bosco e Dalí, por sua tendência ao pútrido e à corrupção, o que lhes faria perceber novas verdades que não são verdades exclusivas da pintura. Cf. CAILLOIS, Roger. “Bosch et Dalí. Determinations inconscientes en peinture” in *Images du Labyrinthe*, ed. S. Massonet, Paris, Gallimard, 2008, p. 30-2. Dessa independência da sintaxe (e até mesmo do semiótico) com relação ao semântico deriva a *estética* generalizada ou fantasmática de Caillois. Ver, desse autor, *Esthétique généralisée*. Paris, Gallimard, 1962; *Au couer du fantastique*. Paris, Gallimard, 1965; *Images, images...* Paris, Corti, 1966; *L’écriture des pierres*. Paris, Skira 1970; *La Dyssimétrie*. Paris, Gallimard, 1973; *Cohérences aventureuses*. Paris, Gallimard, 1976.

²³ Cf. BENJAMIN, Walter – “Paris as Goddess” in *Selected Writings*. Ed. M.W.Jennings H. Eiland & G. Smith. Cambridge, Harvard University Press, 1999, Vol 2, 1927-1934, p.141-3.

²⁴ Cf. IDEM – *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des Passages*. Trad. Jean Lacoste. 2ª ed. Paris, Cerf, 1993, p.707.

²⁵ KOHAN, Martin – *Zona urbana*. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin. Buenos Aires, Norma, 2004.

cartas roubadas²⁶, destacando, por exemplo, na experiência de Duchamp, a total eliminação desse aspecto psicológico do jogo, implicado na natureza agonística da partida e inscrito, como dado conjectural, no próprio movimento das peças, para sublinhar, entretanto, que o alvo era determinar um ponto de desconstrução, uma dobradiça pós-fundacional que, ao mesmo tempo e em todas as circunstâncias, satisfizesse várias exigências discordantes, no interior de um mesmo sistema de relações. Nessa vertigem do jogo, onde se superpõem a circularidade do dom de Marcel Mauss, a idéia do *grand jeu* de René Daumal, a singularidade absoluta da patafísica, as regras do jogo de Leiris e até mesmo o jogo sublime de Guy Debord, aquilo que, justamente, na *in-operância*, chama a atenção de Caillois é a sintaxe das combinações, o que já não remete a um indivíduo específico, mas aponta sempre ao singular de uma conjunção discordante²⁷. Esse ponto *singular-plural*, como o chamaria Jean-Luc Nancy, é o da desidentificação, como suspensão das oposições binárias, e conecta-se com a busca, em Duchamp, de um para além da pintura e um para além do gênero, o que nos conduz, por sua vez, à rearticulação anagramática da linguagem. A esse saber, denominado *ciência diagonal*²⁸,

²⁶ CAILLOIS, Roger - “Les échecs artistiques et l’opposition et les cases conjuguées” in *Nouvelle Revue Française*, set 1937, p.511-4 e, nessa linha, o prefácio a POTOCKI, Jan – *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Pref. R. Caillois. Paris, Gallimard, 1958.

²⁷ Cf. CAILLOIS, Roger – *Cases d’un échiquier*. Paris Gallimard, 1970. O conceito de *singular* é não-específico, de sorte que, enquanto a linhagem deleuziana opta pela singularidade, a vertente foucaultiana tende ao específico, muito embora o último Foucault seja consciente do poder *oikonômico* de um discurso *omnis et singulatum*. Cf. ATTRIDGE, Derek – *The Singularity of Literature*. London, Routledge, 2004.

²⁸ Em 1924, Viking Eggeling filma *Sinfonia diagonal*, que Deleuze considera um exemplo da poderosa vida orgânica, à maneira da estética *in-existente* de Kandinsky (o conceito é de seu sobrinho, Kojève, e não deve espantar sua proximidade com a noção lacaniana de Real), a contaminar a figura e assim fornecer subsídios para uma montagem *intersticial*, típica de Resnais ou Godard. Pouco depois, em 1929, dois cineastas húngaros, Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny, filmariam, nessa mesma linha in-existente, *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole*, em sintonia, talvez, com a experiência de Walter Ruttmann, em *Berlim: sinfonia de uma cidade* (1927). A esse respeito, Lévi-Strauss assinala que “ce n’est donc pas de façon métaphorique qu’on a le droit de comparer – comme on l’a si souvent fait – une ville à une symphonie ou à un pòème; ce sont des objets de même nature. Plus précieuse peut-être encore, la ville se situe au confluent de la nature et de l’artifice. Congrégation d’animaux qui enferment leur histoire biologique dans ses limites et qui la modèlent en même temps de toutes leurs intentions d’êtres pensants, par sa genèse et par sa forme la ville relève simultanément de la procréation biologique, de l’évolution organique et de la création esthétique. Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture; individu et groupe; vécue et rêvée: la chose humaine par excellence.” LEVI-STRAUSS, Claude – *Tristes tropiques*. Paris, Plon, 1955, p.138. É sintomático, portanto, que Lustig e Kemeny, os diretores de *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole*, centrem sua atenção no regime disciplinar da Casa de Detenção paulista, apagando os limites entre o fora (a metrópole) e o dentro (a cela). Abordam o avesso da São Paulo modernista que, não obstante, Blaise Cendrars soube captar (daí deriva, com efeito, seu *Elogio da vida perigosa* de 1938, que não podemos cindir de certas idéias de Bataille ou Genet) porque nesse local se entrevistou com Febrônio Índio do Brasil, um sujeito que hoje, anacrônicamente, chamaríamos de pedófilo *serial-killer*, mas que, naquela época, foi preso no manicômio judiciário, um jardim zoológico deserto, segundo Cendrars, vendo então destruída sua obra *Revelações do Príncipe de Fogo* (um poema milenarista à maneira dos que Macabéia, a imigrante nordestina, protagonista de *A hora da estrela*, ouviria pelas praças de São Paulo, meio século depois). São essas concomitâncias que nos permitiriam falar de um saber *sagital* (Foucault), aquilo que define a ficção em contraponto com a fábula, ou *diagonal* (como preferem Caillois ou Arendt). Não confundir com o conceito *arlequinal*, de Mário de Andrade, porque nele o losango, de remota extração futurista, aponta sempre, como vimos, à fusão homogênea.

Caillois dedica um livro, *Medusa & Cía*²⁹, de cujo proveito os *Seminários* de Lacan darão farto testemunho, na discussão acerca do anamorfismo da imagem, idéia que ainda opera, atualmente, mesmo que sem reivindicação formal, na semelhança por anacronismo de Didi-Huberman³⁰.

Com efeito, Caillois aproxima duas figuras suplementares, o jogador de xadrez e o detetive, porque compreende que assim se consolida a identidade entre o jogo e a modernidade, como fusão ambivalente entre o jogo e o poder. No seu texto sobre Mendeleiev, por exemplo, propõe a tabela de elementos como um tabuleiro real ou virtual, à maneira dos tabuleiros-cidades de Vieira da Silva, o que confirma, na diferença, a íntima unidade do universo, a *ordo rerum* analisada por Mauss, a *signatura rerum* proposta por Agamben. Não é, em suma, na densidade literária da capital do século XIX – Paris, o *mito moderno* – senão na experiência estética pós-literária, a de *Babel*³¹, que se encontra, portanto, o nó entre a proto-cena e a história, segundo admite o próprio Caillois no prefácio de 1978 a *Babel*. Nos estudos pioneiros sobre mimetismo, o autor buscava a relação entre a história e a Ur-história, ao passo que, em *Babel*, passou a se sentir atraído e, ao mesmo tempo, alarmado por uma trilogia funesta, o orgulho, a confusão e a conseqüente ruína da literatura que advém com a pós-história, o que levou-o a investigar as leis de economia geral do mundo³². Em outras palavras, a equação literária modernista lamentava que o *epos* moderno ou até mesmo nacional caísse no esquecimento. A leitura pós-literária celebrava, no entanto, que assim fosse. A primeira alternativa queria realizar a literatura sem suprimir a instituição, ao passo que a segunda buscava suprimir a literatura sem chegar a institucionalizá-la.

Ora, essa desconstrução da metafísica a que Caillois chama de *Babel* parte de três noções básicas, sua idéia de nação como uma guerra de discursos, a definição de sujeito como acefalidade pulsional e a lógica da repetição como simulacro vertiginoso, idéias que se desdobrarão em várias outras vertentes, que não desdenham o emblema nem a cifra ludica barrocas, presentes no programa situacionista³³, bem como nas ficções de Lezama Lima ou

²⁹ Cf. CAILLOIS, Roger - *Medusa y Cía: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. Trad. Manuel F. Delgado. Barcelona, Seix Barral, 1962.

³⁰ “Encore faut-il reconnaître l’essentielle vitalité des survivances et de la mémoire en général lorsqu’elle trouve les formes justes de sa transmission. Alors se dégagerait, dans cette combinaison géométrique du retrait et du non-repli, ce que Arendt nomme superbement une *force diagonale*, qui diffère des deux illimitées quant à leur origine, l’une venant d’un passé infini et l’autre d’un futur infini; mais, bien qu’elles n’aient pas de commencement connu, elles ont un point d’aboutissement, celui où elles se heurtent les forces antagonistes, mais elle serait infinie en ce qui concerne sa fin – étant le résultat de l’action concertée de deux forces dont l’origine est l’infini. Cette force diagonale, dont l’origine est connue, dont la direction est déterminée par le passé et le futur, mais dont la fin dernière se trouve à l’infini, est la métaphore parfaite pour l’activité de la pensée”. DIDI-HUBERMAN, Georges – *Survivance des Lucioles*. Paris, Minuit, 2009, p.132. Para Didi-Huberman a questão da *origem* não é senão a emergência, em sua *diferença*, dos sujeitos representados, na imagem, e o modo de sua exposição, o que desloca o foco do problema da representação em direção à repetição, à não coincidência de si para consigo. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges - “Peuples exposés, peuples figurants” in *De(s)générations*, nº 9, Paris, set 2009, p. 7-17.

³¹ CAILLOIS, Roger – *Babel. Précédé de Vocabulaire esthétique*. Paris, Gallimard, 1978, p.103-373; IDEM – *Chroniques de Babel*. Paris, Denöel / Gonthier, 1981.

³² IDEM – *Babel*, *op. cit.*, p.14-5.

³³ “La distinction centrale qu’il faut dépasser, c’est celle que l’on établit entre le jeu et la vie courante, le jeu étant tenu pour une exception isolée et provisoire. ‘Il réalise, écrit Johan Huizinga, dans l’imperfection du monde et la confusion de la vie, une perfection temporaire et limitée’. La vie courante, conditionnée jusqu’ici par le problème des subsistances, peut être dominée rationnellement – cette

Sarduy, em Cuba, ou as de Manuel Puig e Copi, na Argentina (ou, melhor dizendo, no exílio dela). Josefina Ludmer definiu, aliás, algumas características dessa cidade babélica, à qual ela prefere chamar de “ilha urbana”.

La ciudad del presente como la sociedad y a la vez como una teoría de la división global. Y no sólo la ciudad imaginaria de Angosta (do romance de Abad Faciolince) con sus ‘sektores’. La Habana, México, Bogotá, Medellín, Caracas, Santiago, Lima, San Pablo, Buenos Aires... las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de extrañeza, miedo y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas y límites, entre fragmentos y ruinas. El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse (como pueden vaciarse la narración o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras, y el vértigo, son los de cualquier ciudad o los de ‘una ciudad’.³⁴

possibilité est au coeur de tous les conflits de notre temps – el le jeu, rompant radicalement avec un temps et un espace ludiques bornés, doit envahir la vie entière. La perfection ne saurait être sa fin au moins dans la mesure où cette perfection signifie une construction statique opposée à la vie. Mais on peut se proposer de pousser à sa perfection la belle confusion de la vie. Le baroque, qu’Eugénio d’Ors qualifiait, pour le limiter définitivement, de “vacance de l’histoire”, le baroque et l’au-delà organisé du baroque tiendront une grande place dans le règne prochain des loisirs.” DEBORD, Guy – “Contribution a une definition situationniste du jeu” in *Internationale Situationniste*, n° 1, jun. 1958, p.10. E ainda: INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Sección inglesa – *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2007.

³⁴ LUDMER, Josefina – “Territorios del presente. En la isla urbana” in *Pensamiento de los confines*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, n° 15, dez. 2004, p.104. O corpus ficcional de babélicas *ilhas urbanas* montado por Ludmer inclui ABAD FACIOLINCE, Héctor – *Angosta*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004 [2003 Colombia]; AIRA, César – *La villa*. Buenos Aires, Emecé, 2001 [Argentina]; BELLATIN, Mario – *Salón de belleza*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1994 [Perú-México]; IDEM – *Perros héroes*. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois. Buenos Aires, Interzona, 2003; CABALLERO, Atilio – *La última playa*. La Habana, Ediciones Unión, 1999 [Cuba]; CASTELLANOS MOYA, Horacio – *El asco*. Thomas Bernhard en San Salvador. San Salvador, Editorial Arco Iris, 1997 [El Salvador]; CUCURTO, Washington [Santiago Vega] – *Cosa de negros*. Buenos Aires, Interzona, 2003 [Argentina]; FRANCO, Jorge – *Paraíso Travel*. Bogotá, Planeta Colombiana, 2001 [Colombia]; GUTIÉRREZ, Pedro Juan – *El rey de La Habana*. Barcelona, Anagrama, 1999 [Cuba]; LISCANO, Carlos – *El camino de Ithaca*. Montevideo, Cal y Canto, 1997 [Uruguay]; MALCA, Oscar – *Al final de la calle*. 4ª. ed. Lima, Libros de Desvío, 2000 [Perú]; MELLA, Daniel – *Derretimiento*. Montevideo, Trilce, 1998 [Uruguay]; PONTE, Antonio José – *Contrabando de sombras*. Barcelona, Mondadori, 2002 [Cuba]; TRÍAS, Fernanda – *La azotea*. Montevideo, Trilce, 2001 [Uruguay] e VALLEJO, Fernando – *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá, Alfaguara, 1994 [Colombia]. Poderíamos acrescentar dois outros romances disponíveis em português, CHEJFEC, Sérgio – *Lugar sinistro*. Trad. Marcelo Barbão. São Paulo, Amauta, 2009 [*Boca de lobo*, Argentina, 2000] e KOHAN, Martín – *Ciências Morais*. Trad. E. Brandão. São Paulo, Companhia das letras, 2008 [Argentina, 2006]. Ou a polêmica experiência narrativa de Bruno Morales, pseudônimo de Sergio Di Nucci, em *Bolivia construcciones* [Buenos Aires, Sudamericana, 2007], enxertando um *objet trouvé*, 50 páginas de *Nada*, de Carmen Laforet, romance premiado com o Nadal, em 1944, por narrar a migração urbana na Barcelona franquista. E provavelmente *Montserrat* de Daniel Link [Buenos Aires, Mansalva, 2006] ou *Ocio*, de Fabián Casas [Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006], situado na miudeza cotidiana de Boedo, o bairro da literatura proletária nos anos 20. Sem esquecer, no Brasil, dos *Romances e contos reunidos* de João Gilberto Noll [São Paulo, Companhia das Letras, 1997], da série *Inferno provisório* de Luiz Ruffato, em cinco volumes [*Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo*, *Vista parcial da noite* e *O livro das impossibilidades*] ou *O Sol se Põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho [São Paulo, Companhia das letras, 2007].

O artista acefálico dessa cidade esvaziada, dessa ilha urbana, dessa Babel, é alguém voltado para si mesmo, como para a sua própria fantasmagorização, na medida em que espera o absolutamente outro, o heterológico de si, operando em seu redor a convergência de duas idéias antagônicas: procura, de um lado, a normativa de Lévi-Strauss sobre o fato social total de Mauss (vivenciá-lo como nativo em vez de analisá-lo como etnógrafo), mas busca, ao mesmo tempo, seu complemento antagônico, a revolução psicológica apreendida por Caillois, ao fingir-se estrangeiro à sociedade em que vive³⁵. Essa vertigem intelectual, que prepara o espectro de Derrida, a estratégia de uma hantologia desconstrutiva³⁶, não hesita, entretanto, em reconhecer, na nova situação, a auto-imunidade da própria democracia, uma vez que, em Babel, a vida está suspensa ao poder soberano do sagrado e é por isso mesmo que a própria cidade oscila, numa paronomásia já apontada por Roland Barthes, entre o *centre-ville* e o *centre-vide*³⁷.

³⁵ CAILLOIS, Roger - Prefácio a MONTESQUIEU - *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1949, p.xiii.

³⁶ Cf. HEIMONET, Jean-Michel – *Politiques de l'écriture, Bataille / Derrida*. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours. Paris, Jean-Michel Place, 1989.

³⁷ “Toutes ses villes [as do Ocidente] sont concentriques; mais aussi, conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours *plein*: lieu marqué, c’est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation: la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l’argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras: cafés et promenades): aller dans le centre, c’est rencontrer la ‘vérité’ sociale, c’est participer à la plénitude superbe de la ‘réalité’. La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux: elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d’un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d’eau, habitée par un empereur qu’on ne voit jamais, c’est-à-dire, à la lettre, par on ne sait qui. Journallement, de leur conduite preste, énergique, expéditive comme la ligne d’un tir, les taxis évitent ce cercle, dont la crête basse, forme visible de l’invisibilité, cache le ‘rien’ sacré. L’une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d’un anneau opaque de murailles, d’eaux, de toits et d’arbres, dont le centre lui-même n’est plus qu’une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l’appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l’imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d’un sujet vide.” Cf. BARTHES, Roland – *L’empire des signes*. Paris, Flammarion, 1984, p.44-46. Reaparece, sob outra perspectiva, a tensão entre um Ocidente *ladrilhador* e um Oriente *semeador*, disseminador, aventada por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, contemporaneamente às pesquisas de Duchamp e Benjamin.