

O RETORNO DO SUJEITO E A CRÍTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

TANIA RIVERA

[Psicanalista, professora da UnB
e pesquisadora bolsista do CNPq]

NADA

da memorável crise

ou se houvesse

o evento

cumprido em vista de todo resultado nulo

humano

TERÁ TIDO LUGAR

uma elevação ordinária verte a ausência

SENÃO O LUGAR

inferior marulho qualquer como para dispersar o ato vazio

(...)

nessas paragens do vago onde toda realidade se dissolve

Stéphane Mallarmé

(trecho de *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*)

Para Walter Benjamin, os poetas encontram “na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica”.¹ Seriam como sucateiros, catadores de rua, os artistas. Benjamin os encontra na descrição do *chiffonnier* feita por Baudelaire: aquele que registra e coleciona o que a grande cidade despreza e destrói. Nada mais distante do herói criador ou do gênio romântico. O herói moderno é decaído, é um operário; sabe-se de antemão que ele jamais triunfará. Ele não cria nada de novo, belo ou sublime; apenas recolhe os detritos da civilização. Com eles, porém, faz algo extraordinário: em sua arte, em sua poesia, forja uma verdadeira potência crítica da cultura.

1. W. Benjamin. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 15.

Tal configuração da arte não é exatamente aquela do tempo de Baudelaire, nem é aquela prevalente na arte produzida até 1940, quando Benjamin percebe que não conseguirá fugir dos nazistas e resolve se suicidar. Ela é a do nosso tempo. Nela, as noções de criação e criador parecem anacrônicas, e a definição de crítica de arte se torna francamente problemática. “Insensatos os que lamentam o declínio da crítica”, dizia Benjamin já em 1928. “Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento”.² Não há mais uma clara distância entre produção e crítica, a partir do momento em que a própria produção artística assume como cerne de sua poética uma dimensão crítica, ou seja, põe-se a quebrar (*krinein*, em grego), a pôr em crise os parâmetros culturais definitórios da arte. A crítica se sentia “em casa”, prossegue o filósofo, “em um mundo em que perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista”.³ De fato, não temos mais a nosso dispor um ponto de vista fixo como aquele que sustentava e centralizava, graças a uma implícita ordenação divina, a organização perspectiva da representação renascentista. Se “no século XX os espelhos voaram em pedaços”, como diz Francis Ponge pensando em Picasso,⁴ a multiplicidade de pontos de vista nega ao Eu qualquer abrigo. Como dizia Freud, o Eu não é mais “senhor em sua própria casa”.⁵ Que ponto de vista se poderia oferecer, em nossos dias, através dos múltiplos escombros recolhidos e registrados pelo artista?

O sujeito se vê ele mesmo despedaçado, retirado de sua posição central. Ele se extrai diante de objetos, das “coisas” com as

2. W. Benjamin. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 54.

3. *Ibidem*.

4. Apud M. Gagnebin. “Picasso, Iconoclaste...”. *L'Arc*, n. 82, s/d., p. 39.

5. Sigmund Freud. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (Conferências Introdutórias sobre Psicanálise) (1917). Em *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1944, vol. XI, p. 295. Eu traduzo esta e todas as demais citações.

quais Benjamin, desiludido, fecha seu comentário: “as coisas nesse meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante sobre o corpo da sociedade humana”.⁶

Em 1959-1960, Jacques Lacan nota que nosso objeto primordial, o objeto da pulsão, é desde sempre perdido, é a Coisa (*das Ding*) sempre buscada, mas nunca reencontrada como tal. Ela não pode sequer ser imaginada. Temos acesso apenas, em nossa atividade desejan-te, a seus substitutos, meras ruínas, os objetos que fugazmente parecem tomar seu lugar. O psicanalista retoma então a questão da sublimação, especialmente vaga em Freud, para afirmar que ela consistiria na operação significativa pela qual um objeto seria elevado “à dignidade da Coisa”.⁷

A um primeiro olhar, essa famosa fórmula pode parecer referir-se à arte clássica e às quimeras estéticas de um Belo harmônico. Mas Lacan mostra o avesso dessa idealização. A Coisa é pura perda, seu lugar é um vazio, seu modelo é o vaso, objeto que só se define por conformar um oco. Elevar algo a esta (in)dignidade comporta, portanto, uma terrível ameaça. O quadro *Os embaixadores* de Holbein serve de modelo ao psicanalista, no uso que é aí feito da anamorfose, o *trompe l'oeil* construído pelo uso deformado da perspectiva. Ao lado de elementos representando o mais alto refinamento cultural, acha-se nesta pintura, se a vemos de frente, um objeto alongado que não deixa de evocar um falo em ereção. É apenas ao olharmos para o quadro de viés que tal objeto se transforma em uma caveira.

6. W. Benjamin. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Op. cit., p. 54.

7. J. Lacan. *Le séminaire. Livre VII. La sublimation*. Paris: Seuil, 1986, p. 133.

O sublime está, portanto, ligado a uma pungente revelação, a “dignidade da Coisa” não é em nada apaziguadora, mas nos joga na cara nossa frágil e violenta condição humana. Lacan acentua, assim, o que a estética do romantismo já apontava ao mesclar o Belo ao Terrível. Mas é a concepção de objeto implicada na fórmula lacaniana da sublimação que merece especial destaque: trata-se de um objeto *qualquer*, um objeto decaído. Indigno. Objeto desdenhado, caído, perdido, que o artista não cria, propriamente, mas recolhe como o *chiffonnier* de Benjamin. Objeto capaz de lembrar ao sujeito sua finitude e capaz de retirá-lo da pretensão de se afirmar como dono dos objetos, senhor do espaço e da representação, legítimo criador – ou crítico.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Lacan vai a Saint-Paul de Vence visitar seu amigo Jacques Prévert e se surpreende com sua coleção de caixas de fósforos. Vazias, as caixas estavam dispostas de maneira encadeada e, segundo o psicanalista, “extremamente agradável”, formando uma longa fileira que ornamentava parte da casa.⁸ Caixas de fósforos vazias eram a única coisa, naquele momento de penúria, que se podia colecionar.

É inspirado pelo pensamento de Lacan que Hal Foster propõe o “retorno do real” como uma noção essencial para a arte contemporânea. Com ele, passaríamos da “realidade como um efeito de representação para o real como uma coisa de trauma”.⁹ Para Lacan, Real é o registro que se articula ao Simbólico e ao Imaginário para constituir a complexa e compartilhada realidade humana. O Simbólico, domínio da linguagem e das trocas culturais, toma

8. *Ibid.*, p. 136.

9. Hal Foster. *The return of the real*. Londres-Cambridge: MIT Press, 1996, p. 146.

para este autor um papel prevalente na organização da realidade. Ele fornece as linhas de estruturação do Imaginário, domínio cujo fulcro é a imagem especular do corpo e que configura a imagem como falaciosa, encobrendo algo que não se pode ver como tal: o Real, que resiste a ser simbolizado.

Parte da produção contemporânea visaria, para Foster, chegar à repetição de um encontro traumático com o real dessimbolizado e terrível, para além da imagem. Assim, a série *Death in America*, de Andy Warhol, traz uma repetição de imagens de acidentes de carro retiradas de jornais. Está explícita, aí, uma dimensão da obra de Warhol que pode não estar em primeiro plano nos simulacros que são as imagens de sopas Campbels, por exemplo, mas que não deixa de transparecer nos retratos de Marilyn, quando lembramos que, no momento em que o artista produz essas imagens, ela tinha acabado de se suicidar. Porém, o núcleo trágico da obra deste artista não diz respeito tanto a essa faceta identificável em alguns de seus trabalhos, quanto ao dispositivo que, pela repetição automática que gera a imagem, faz com que algo nela possa nos atingir de maneira traumática. É uma mancha sobre o rosto do cadáver de *Ambulance disaster* (1963) que punge e fere Hal Foster, convidando-o a uma espécie de trauma. Assim como o *punctum* que Roland Barthes, também influenciado por Lacan, concebe em *A câmara clara* como aquele ponto, em uma fotografia, que ameaça lhe furar os olhos.¹⁰ Trata-se de algo, uma mancha, um detalhe qualquer, *ex-cêntrico*, fora do centro, que é imprevisível e radicalmente singular a cada olhador, tocando-o diretamente numa ameaça que pode se revirar em poesia.

Haveria, para Foster, outras diversas modalidades de retorno do real na arte contemporânea: podemos ter uma apresentação da ilusão capaz de quebrar a ilusão, como no hiper-realismo, ou ainda a

10. R. Barthes. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

tentativa de chegar a uma “representação sem cena”, sem enquadramento, sem tela, no que o autor chama “arte abjeta”.¹¹ Essas diferentes estratégias mostram que um importante desafio da arte contemporânea consiste, nós diríamos, em construir representações capazes de *criticar* sua própria natureza representacional – colocá-la radicalmente em crise, rompê-la, em prol de algo que Foster não ressalta, mas nos parece essencial: certa presença traumática do sujeito.

O cerne do trauma não me parece consistir no fato, apontado por Foster, de que nele ainda não há propriamente um sujeito, mas sim uma confusão entre o Eu e o mundo. Com efeito, não há aí um Eu bem delimitado, organizado e unificado pela imagem do corpo. Porém, no que diz respeito ao sujeito, ao sujeito do inconsciente, bem distinto desse Eu ilusório, é justo no trauma que ele se esboça. A estranha força do trauma provém dessa situação de angústia extrema na qual o sujeito se faz valer como não mais que uma ferida (em grego, *traûma* quer dizer ferida), um rasgo na tela da realidade, reabrindo um excesso capaz de pôr em xeque tanto a representação, quanto a ele mesmo. O sujeito não possui uma fixidez, ele é instável, efêmero, pois é certo efeito – precisamente este efeito de ruptura da representação em que o Eu perde seu lugar e se dissolve, deixando surgir num átimo o ponto nuclear de nossa constituição. O sujeito não é mais do que uma pulsação imprevisível que, no entanto, como nos mostra a arte, pode se transmitir. Trans-missão deste núcleo incerto de dor e prazer, num gozo que comemora nossa frágil constituição como sujeitos.

A noção lacaniana de Real faz eco ao que Merleau-Ponty, em conferência de 1945, já apontava como um excesso no real, em um contraponto com a natureza da representação cinematográfica: *jamaís no real a forma percebida é perfeita, há sempre tremidos, rebarbas*

11. Ibid., p. 153.

*e uma espécie de excesso de matéria. O drama cinematográfico possui, por assim dizer, um grão mais cerrado que os dramas da vida real, ele se passa em um mundo mais exato que o mundo real.*¹²

O “drama”, a organização narrativa e espacial da representação, dá ao sujeito um lugar mais ou menos fixo e encobre o perturbador “excesso” do real. Esse regime é o que chamaremos “imagem-muro”. Boa parte da produção artística contemporânea visa furar esse muro ou esgarçar esse véu, rompendo tal domínio imaginário apaziguador e ilusório. Ela se alinha à “imagem-furo” que, através de estratégias variadas, busca quebrar o “drama”, a realidade, em busca de algo para além da representação. Tal potência crítica da representação implica uma alteração fundamental na posição do sujeito. Ele foi retirado de um lugar central no “drama”, na estrutura da representação. Mas ele retorna, agora, *de fora do campo da representação*. Sob a égide do real, ele é convocado a comparecer em toda sua potência de disseminação e fugacidade, como efeito poético. O sujeito não é mais que um efeito. Feito de poesia, da ferida imaterial, e tanto mais fundamental, que clama por se transmitir entre nós.

O sujeito parece, em uma das facetas da produção contemporânea, sair completamente de cena em prol da disseminação crítica dos modos de representação. Um exemplo extremo dessa configuração seria aquela que faz Warhol afirmar “Eu quero ser uma máquina”.¹³ Em outra modalidade, o sujeito se veria anulado pela presença maciça do objeto, como no minimalismo. Aí o objeto é uma entidade autônoma. Para se destacar da representação mimética, recusando e esgarçando o “drama” da representação, é necessário que ele negue o sujeito como seu par. Por mais “específicos” que sejam, porém, para usar o termo de Donald Judd, tais objetos formulam,

12. Merleau-Ponty, M. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996, p. 73.

13. Apud H. Foster. Op. cit., p. 130.

implicitamente, uma convocação à presença do sujeito. “(...) As três dimensões são principalmente um espaço para mover-se”, já considerava o artista em seu fundamental “Objetos específicos” (Judd, 2006/1965: 102). Aí, o sujeito não pode mais ser complemento do objeto, mas se relaciona com ele em uma alternância. O objeto diria ao sujeito, como o cubo de seis palmos de Tony Smith: *Die!* (*morra*, este é seu título). “Seis palmos”, reflete o próprio Smith, “sugere que se está morto. Uma caixa de seis palmos. Seis palmos sob a terra”.¹⁴

Curiosamente, no mesmo momento em que vai surgindo a pop art e o minimalismo, o campo da produção artística também é marcado pela presença do corpo do artista em *happenings* e *performances*. Estas manifestações parecem reafirmar a presença do sujeito pela apresentação do corpo do artista, muitas vezes acompanhada de um convite ao ato dirigido ao espectador. Porém, mais do que uma confirmação da identidade do Eu graças à inclusão do corpo no campo da representação, temos aí, numa reviravolta crítica, uma quebra deste campo. O corpo, em sua dimensão não imagética, mas real, rompe em ato o drama, tornando-o imprevisível e transformando o espaço à sua volta. Sob modos diversos, o Eu aparece numa exploração de sua alteridade constitutiva, o que termina por problematizar fortemente a relação entre corpo e sujeito e por acentuar a desmaterialização deste último. O apelo direto ao espectador busca fazer comparecer o sujeito no real, por fora do enquadre do drama, da representação. O *ato* é o que permite, aqui, romper esse enquadre. Em vez de confirmar o lugar daquele que o realiza, tal ato o descentra, retirando-o de sua ilusão solipsista. O ato precisa do outro para fazer apelo ao sujeito – que não está no corpo de ninguém, propriamente, mas se transmite de um a outro, convocando o corpo em toda sua potência disruptiva.

14. Apud G. Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 91.

Como dizia Rimbaud, “o Eu é um outro”:¹⁵ descentrado pela arte moderna, ele não está mais no centro organizador da representação. O sujeito que retorna na arte contemporânea se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro, no mesmo passo em que se temporalizou e se deslocou em uma nova concepção, fragmentada, do espaço. Em vez de manter o jogo da alteridade que o constitui como alienado de si mesmo, em vez de brincar de ser outro, em uma mobilidade que pode por vezes fixar, por algum tempo, alguma posição, diante do desmantelamento crítico da representação ele parece dissolver-se a ponto de se retirar. Ele diria, em vez de “o Eu é um outro”: *Eu não é*. Mas é quando ele não tem mais lugar na representação, justamente, que ele pode se *apresentar*: retornar como convocação direta ao espectador. *Com-vocação*: convite a tomar a palavra, a ter voz. Convite que é como uma mensagem apagada jogada dentro de uma garrafa ao mar, carregando o belo risco de jamais chegar a ninguém.

Cildo Meireles situa a concepção de *Através* (1983-1989) no ruído de um papel celofane jogado na lixeira. Quando andamos por suas passagens cobertas de pedaços de vidro, tal ruído talvez se faça ouvir para além daquele barulho, nítido, de nossos pés moendo ainda mais aqueles cacos. Por mais que estejamos bem calçados, o caminho é perigoso, nos impede de pisar em terra firme. Caminho *crítico*: precário e feito de quebras.

Devemos passar, caminhar entre os anteparos de materiais heterogêneos que nos impedem a visão direta da enorme bola de celofane amassado que está no centro do espaço. Ela possui, como

15. A. Rimbaud. Carta dita do Vidente. Em *Rimbaud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, s/d, p. 109.

o cubo de Tony Smith, uma escala humana. As cercas de madeira, metal ou arame, os painéis de vidro ou plástico e até os transparentes peixes nadando no aquário retangular mostram essa coisa central de modos diversos e por vezes até parecem aumentar sua luz (e talvez seu mistério). A presença desse grande objeto luminoso pulsa, poderosa, por entre as telas e os véus translúcidos. Mas talvez essa coisa só se deixe *entrever*, nunca se ofereça diretamente à visão, nem mesmo quando a espiamos pelo intervalo de um anteparo a outro.

Um véu semitransparente, como se sabe, era um importante recurso para a técnica da perspectiva geométrica. Este “véu interceptor”, criado por Alberti, devia ser colocado entre o olho e o “corpo a ser representado”, para que o pintor pudesse traçar mais facilmente os eixos da pirâmide visual.¹⁶ Tecido de trama aberta, o véu é uma grade que não apenas filtra, mas aprisiona o visível. “Saiba”, escreve Alberti, “que se você modifica a distância e a posição do centro, a coisa vista ela mesma parecerá modificada”.¹⁷ Essa é a razão pela qual o véu presta o inestimável serviço de “manter uma coisa sempre idêntica ao olhar”.¹⁸

Os vidros, os véus, as telas e grades de *Através* não fixam o olhar e a coisa olhada. Em vez de me posicionar firmemente em relação ao visível, a multiplicidade de painéis multiplica as faces do objeto e cria espaçamentos, intervalos entre os quais devo – é imperativo – deslocar-me. Tal deslocamento é essencial a este trabalho – o olhar é uma travessia múltipla, a se repetir conformando espaços vazios, disseminando a quebra da estrutura da representação. O objeto, ele mesmo feito de nada além da transparência adensada do celofane, é como jogado no lixo: ele se multiplica e modifica ao se quebrar em

16. L. B. Alberti. *De la peinture. De pictura* (1435). Paris: Macula/ Dédale, 1992, p. 147.

17. *Ibid.*, p. 149.

18. *Ibidem.*

diversas faces, aquelas refletidas pelos diversos anteparos. O olhar denuncia sua condição mediada, sempre através de algo, mas não deixa de apresentar o objeto como tal, sem mediação. Este é ao mesmo tempo grandioso e desprezível. Quase como um mísero pedaço de celofane que parece criar vida própria ao se desdobrar e fazer barulho, chamando-nos. O que há de mais íntimo em nós mostra-se, de repente, como *êxtimo* (para usar o belo neologismo de Lacan).

Em pequenas quebras que nossa própria travessia refaz, em ato, algo pode de repente acontecer: surge o sujeito como não mais que uma posição incerta. O ato é aí como o ato analítico de que fala Lacan (e aqui é importante lembrar que “análise” quer dizer quebra). Trata-se de um “ato cujo trajeto de alguma maneira tem que ser cumprido pelo outro”.¹⁹ Tal ato seria a unidade mínima, essencial, de um processo analítico, que resultaria justamente no que Lacan chama “efeito de sujeito”. Trans-missão da quebra. Em vez de um circuito que vai de um ponto de partida a um de chegada de forma invariável, num caminho fechado e pré-fixado, temos uma deriva, uma travessia imprevisível que transforma o espaço e seus componentes.

Através é um labirinto onde não corremos o risco de nos perder – mas só porque, de saída, nele já estávamos perdidos.

Como construir uma crítica de arte diante de uma obra que já agencia, em si mesma, a mais sofisticada crítica?

Através é uma obra que atravessa as condições da representação e abre espaços insuspeitos para o que fica de fora dela mesma. Talvez por isso o projeto inicial de Cildo Meireles tenha sido o de montar esta instalação ao ar livre, antes de confiná-la na grande

19. Jacques Lacan. Sessão 14 (20/03/1968) *Seminário 15. El Ato Psicoanalítico*. Transcrição inédita.

sala onde ela se encontra hoje, no Instituto Cultural Inhotim, em Minas Gerais. Apontando para um “fora”, um espaço inimaginável, isso que ela faz surgir é o sujeito contemporâneo, em sua mobilidade, sua ferida, sua poesia. Esse sujeito que a poesia de Stéphane Mallarmé já prenunciava e tentava encarnar no escrito e em seus espaçamentos, denominando-o justamente de *poema crítico*.

As quebras do texto (...) cuidam para concordar com sentido e inscrevem espaços nus apenas até seus pontos de iluminação: uma forma, talvez, disso saia, atual, permitindo ao que por muito tempo chamamos poema em prosa agora se realizar como (...) *poema crítico*.²⁰

A “forma” é atual porque atualiza a crise, a cada leitura, com seus espaçamentos. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de 1897, visa, como explicita Mallarmé em seu prefácio, fazer o leitor “abrir os olhos”.²¹ Quanto ao futuro desse poema crítico, o poeta presume “nada ou quase uma arte”²² – prevendo, curiosamente, o que temos hoje diante de nossos olhos, na arte contemporânea. Não é “nada”, mas trata-se de um “quase” capaz de fazer oscilar a realidade e nos tornar presas de alguma vertigem poética.

Como o poema crítico, talvez nos caiba fazer hoje a crítica *crítica*. Não para se instalar na pretensão de uma metacrítica que abarque e apresente suas próprias condições, mas para saber-se fundamentalmente atravessada por uma crise permanente e que deve ser constantemente realimentada para que a crítica mantenha hoje sua pertinência, considerando que sua hora “há muito tempo já passou”, como vimos com Benjamin.

20. Apud J.-F. Lyotard. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 2002.

21. S. Mallarmé. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (tradução de Haroldo de Campos). Em Campos, A.; Pignatari, D. & Campos, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 152.

22. *Ibidem*.

Toda análise crítica se vê hoje condenada a denunciar como ilusão sua pretensão de atingir o ponto central de uma obra. Toda aproximação crítica está condenada a certa deriva, a um *quase*. O crítico e teórico do cinema Raymond Bellour propõe que se substitua a ilusória apreensão do filme ou de parte dele por uma multiplicidade de *gestos* diante do cinema: o gesto de parada da imagem, gestos de passagem de filme em filme, de um conceito a um fotograma, etc.²³ Uma dissolução da crítica, uma crítica do próprio propósito crítico talvez deva levar-nos à definitiva substituição do julgamento por nada além de *gestos críticos*. Limitados gestos girando em torno de algo, como nós no labirinto de *Através* (os elementos teóricos, assim como os da história da arte, seriam como os diversos anteparos aí existentes, podendo tanto esconder a obra, quanto acentuar sua luz). Gestos capazes de quebrar a si mesmos, de se assumir como quebra. Ou melhor: de transmitir as quebras da própria obra, e recolocar em marcha a crise que já era sua.

Renunciando a um discurso totalizante, os escritos críticos flertam com o formato do ensaio. “O ensaio é a forma de categoria crítica do nosso espírito”, já sentenciava Max Bense na década de 1940.²⁴ O ensaio, como o próprio termo indica, é experimentação. Ele se assume como “interrogação, pensamento vivo”, nas palavras de Jean Durançon.²⁵ Pensamento movente, fragmentário, mas que não deixa de ser audacioso. Sua lei mais profunda, como diz Adorno, “é a heresia”.²⁶ Porque ele não se inclina diante de dogmas, mas deve fragmentar, quebrar, para fazer jus às quebras sobre as quais

23. R. Bellour. L'analyse flambée. Em *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris: La Différence, 2002.

24. M. Bense. “Über den Essay und seine Prosa”. *Merkur*, I, 1947, p. 420.

25. J. Durançon. “Le droit à l'essai”. Em M. Gagnebin e S. Liandrat-Guigues (orgs.). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004, p. 232.

26. Th. W. Adorno. “O ensaio como forma”. Em *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades-Ed. 34, 2003, p. 45.

ele reflete. Como diz ainda Adorno, “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade [*a própria arte*, nós diríamos] é fragmentada”.²⁷

Na tessitura que é o ensaio, o próprio ensaísta aceita sair do centro e arrisca se perder. “O pensador, na verdade”, diz ainda Adorno, “nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la”.²⁸ Talvez ele não crie nada, ou quase nada. Aliás, sua sina é refletir sobre objetos criados. A forma do ensaio “acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador”.²⁹ Ele mesmo se vê como um catador de lixo, buscando por aí coisas e pensamentos, como o artista para Benjamin. Mas nosso *chiffonnier* não é como o de Baudelaire, que cata o lixo para vendê-lo à fábrica onde ele será reciclado. Ele não visa retirar de circulação esses trapos da civilização; pelo contrário, ele quer dar-lhes algum arranjo, ele quer mostrá-los. Ele almeja, como Mallarmé com seus espaços em branco, abrir nossos olhos. E o crítico, recolhendo desse catador os produtos, com insistência o coloca diante de nossos olhos. O *chiffonnier*-crítico recupera o sentido figurado do termo francês: o de fofoqueiro. Pois o escrito crítico deve transmitir, ou seja, tomar para si e passar adiante a crise que é o próprio trabalho artístico. Algo deve guiar profundamente a reflexão crítica, algo de essencial à obra, mas que esta aponta *de fora*: o acontecimento que ela é.

E não será tal acontecimento uma comemoração daquilo mesmo que marca o sujeito, o constitui?

Ainda Benjamin: “O olhar é o fundo do copo do ser humano”.³⁰ Através.

27. Ibid., p. 35.

28. Ibid., p. 30.

29. Ibid., p. 36.

30. W. Benjamin. *Obras escolhidas II*. Op. cit., p. 49.