



Resenhas

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

Sob o domínio da imagem banal

Elizabeth Paiva

Desde que os acontecimentos da década de 1960 surpreenderam o mundo em diferentes áreas do conhecimento, a sociedade não seria a mesma. Esse livro nasceu desse momento, como proposta de teoria crítica para sedimentar a prática política e cultural marcadamente contestatória do movimento denominado "Internacional Situacionista" (IS), fundado em 1957, na Itália, por Guy Debord. Suas idéias originais, no entanto, nada envelheceram aos 30 anos; ao contrário, encontram na atual realidade de nossa sociedade surpreendente ressonância.

O livro, editado originalmente em 1967, contém nove capítulos distribuídos por mais de 200 pequenas e densas unidades de pensamento. Nessa primeira edição brasileira também se encontram dois complementos indispensáveis: o prefácio à 4ª edição italiana, de 1979; e "Comentários sobre a sociedade do espetáculo", de 1988.

No primeiro capítulo o autor dissecou o conceito de espetáculo. Apresentando aspectos que identificam esta sociedade que emerge do acúmulo da abundância das modernas condições de produção. A contemplação do espetáculo, que se faz ver servindo-se da visão como sentido privilegiado, invade a realidade vivida que toma para si a ordem espetacular. Cada um se fundamentando no oposto: "a realidade surge no espetáculo, e o

espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente". (p.15) Assim, a vida humana se afirma como pura aparência. O sentido de "ter", que se sobrepôs ao "ser" na primeira fase de dominação da economia, passa então a ser dominado pelo "parecer". Degradando cada vez mais a realização humana, anulando sua realidade individual para se deixar moldar pela força social espetacular.

A mercadoria e sua crescente importância na economia formam o tema do Capítulo II. No espetáculo, a mercadoria ocupa toda a vida social, transformando o homem em consumidor de ilusões.

No item seguinte, entre tantas outras observações que aprofundam o tema central, destacamos as duas divisões do espetacular: o concentrado e o difuso, características, o primeiro, do capitalismo burocrático da Rússia e Alemanha e, o segundo, do capitalismo moderno americano. Essa divisão será reformulada nos "Comentários...", de 1988, única modificação feita pelo autor, que então observa uma terceira forma de espetacular, o integrado, fruto da junção das anteriores, e com forte tendência a se impor globalmente.

No Capítulo IV, a filosofia da história irá fundamentar uma apresentação das especialidades e afinidades de ciência, história e economia, como ponto de partida

para uma análise e conquistas e fracassos do movimento operário e sua relação com o pensamento burguês. A justificação científico-teórica, influenciada pela ideologia burguesa, que antecipou e rejeitou a prática revolucionária impediu o desenvolvimento da consciência proletária. Aqui destacamos uma das idéias centrais do autor. "A fusão do conhecimento e da ação precisa realizar-se na própria luta histórica, de tal modo que cada um desses termos coloque no outro a garantia de sua verdade." (P.59)

Nos capítulos seguintes a crítica da sociedade do espetáculo debruça-se, inicialmente, sobre o tempo e seus dois sentidos: o cíclico, natural e inconsciente; e o irreversível, histórico e consciente. Sua manipulação em algumas épocas da história e a transformação do tempo-mercadoria do espetáculo. Toda artimanha para ganhar tempo e transporte rápido, comidas instantâneas, etc... e tem como objetivo a garantia de mais horas diante da televisão. Em seguida surge a questão da organização do espaço urbano. As construções coletivas, fábricas, centros culturais, condomínios residenciais, hipermercados são, na verdade, pseudocoletividades, porque sua integração é falsa. Recuperam "os indivíduos isolados como indivíduos isolados em conjunto" para que os "receptores da mensagem espetacular", fortalecidos pelo isolamento, preencham com mensagens dominantes a pseudovida de cada um.

No penúltimo capítulo o autor reflete sobre a dissolução e cisão da cultura em dois lados opostos: um projeto de superação baseado na história, ligado à crítica social; e a manutenção da

cultura como objeto morto da visão espetacular, ligado à defesa do poder de classe. Nesse contexto a linguagem da comunicação será perdida, fato expressa pela moderna decomposição formal da arte.

E, por fim, a tese da ideologia materializada. Concebendo a ideologia como "consciência deformada da realidade", o autor observa que o espetáculo se manifesta como um sistema ideológico.

No prefácio à 4ª edição italiana, o assassinato de Aldo Moro está no centro de uma reflexão sobre a política espetacular do terrorismo. E nos "Comentários...", a confirmação do poder de expansão do espetáculo é enriquecida com cinco aspectos do espetáculo integrado e uma análise sobre a psicologia de submissão das massas por meio da imagem.

O pensamento de Guy Debord, mesmo profundamente alicerçado no materialismo dialético, evidente em todo o texto, não peca por qualquer militância irracional. Seu profundo sentido ético e libertário reage de modo contundente e lúcido contra uma sociedade de consumo dominada pelo totalitarismo do poder econômico, cujas técnicas de manipulação de massa exploram o trabalho, o lazer, o tempo e a própria consciência humana.

Durante sua leitura somos invadidos em vários momentos por um misto de perplexidade e confirmação. Provavelmente causados por uma espécie de *insight*, como se determinadas situações já identificadas, mas ainda não sistematizadas passassem desse estado de penumbra para outro plano de maior clareza e consciência dos fatos.

Compulsive Beauty

Monica Mansur

Compulsive Beauty é mais um dos inúmeros títulos editados pela October Books, um ramo do Massachusetts Institute of Technology, do qual também faz parte a revista *October*. O autor, Hal Foster, além de professor de história da arte e literatura comparada da Cornell University, é editor dos livros e das revistas *October*, juntamente com um importante grupo de críticos e historiadores de arte, do qual se destacam os nomes de Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloch, entre outros.

A linha editorial tanto da October Books quanto da revista é basicamente pós-estruturalista, privilegiando as abordagens mais contemporâneas da teoria e da crítica de arte. Ela tende, fundamentalmente, a publicar textos que lidam com as mais recentes noções, sobretudo aquelas baseadas em releituras de momentos e produções artísticas já decodificadas historicamente.

Esse é, sem dúvida, o caso de *Compulsive Beauty*, o que não o torna necessariamente a-histórico.

Como o próprio autor afirma em seu outro livro, *Recodificação*, ele registra recentes desenvolvimentos na crítica e na arte ocidental, e não uma história ou teoria, estritamente falando, que signifique o final de qualquer momento cultural.

Aqui, o surrealismo (especialmente o Bretoniano e o de Bataille) é

repensado sob conceitos derivados de Freud e Marx, influenciados por Lacan e Benjamin. Tais conceitos, como as noções de repressão e recuperação do desejo reprimido, a compulsão de repetir (o trauma), a busca da morte (*death drive*), o choque, a histeria, passam a ser relacionados com a sexualidade e o erotismo, punição, feminilidade/patriarcado, e mesmo com a questão da sociedade capitalista. Um dos pontos contidos no texto é a tentativa de explicar o porquê da não utilização do surrealismo nas teorias ditas modernistas e uma possível recuperação posterior das neovanguardas ao “pós-modernismo”. Mesmo que Foster afirme que as neovanguardas (pop e minimalismo), ao desafiarem as bases formalistas, buscaram suas referências em Duchamp e Rodchenko, em vez de em Ernst e Giacometti, no decorrer do Capítulo 2, também denominado “Compulsive Beauty”, é possível encontrar pontos comuns entre surrealismo e a pop de Warhol.

Nesse capítulo, os comentários sobre fotografia, choque, repetição e trauma podem servir de base para uma releitura da série “Saturday Disasters”, e algo até já foi feito, nesse sentido, no texto de Thomas Crow (CROW, Thomas. *Saturday Disasters: trace et référence de la première période de Warhol*). Mais adiante, outra menção ao pop de Andy Warhol aparece, no desenrolar do raciocínio que relaciona, dialeticamente, o manequim (e o

autômato) e a ruína, como o consumível-mecanizado e o superado; respectivamente: o surrealismo, inúmeras vezes, utiliza a máquina como *persona*, em movimento semelhante ao de Warhol, mesmo que no sentido inverso.

Em *Compulsive Beauty*, o livro, o autor trata o surrealismo teoricamente.

E desenvolve um raciocínio por meio do qual seria possível comprovar o deslocamento do movimento (enquanto conceito) além da já convencionalmente conhecida definição da sublime prática da beleza.

Sendo assim, mais do que um movimento, no pensamento de Foster, ele excede sua própria autodefinição, não sendo um mero objeto a ser submetido à teoria. O surrealismo seria um objeto teórico produtivo a partir de seus próprios conceitos críticos.

Ao ser colocado lado a lado com a psicanálise, produz ambivalência quando tanto pode estar explorando suas descobertas como, resistindo a elas. Essa ambivalência psíquica estabelece uma provocativa ambigüidade na prática artística e na política cultural, e marca as razões para a recuperação do surrealismo na contemporaneidade.

O texto propriamente, inicia-se com o capítulo denominado "Beyond the Pleasure Principle?" (Além do Princípio do Prazer?), em que se esboça o encontro do surrealismo com a psicanálise; a partir daí desenvolve-se a ligação entre o surreal e o *uncanny*, ligação perfeitamente consciente na opinião do autor.

Nesse capítulo, as bases teóricas estão nas concepções freudianas

encontradas nos *Ensaio de Psicanálise*, que incluem "Além do Princípio do Prazer", nos *Ensaio de Psicanálise Aplicada*, que incluem "The Uncanny" e "O Ego e o Id". A relação entre André Breton e o pensamento de Freud, incluindo suas aparentes divergências, no que diz respeito à arte, impulsiona os três primeiros capítulos de modo surpreendente, e a alusão à obra freudiana verifica-se no interessante jogo de palavras usado nos títulos: "Beyond the Pleasure Principle?", "Compulsive Beauty", "Convulsive Identity".

No Capítulo 4, Foster propõe a obra do alemão Hans Bellmer como uma espécie de súplica da teoria surrealista; uma obra, aliás, pouco conhecida e relegada à marginalidade. É fascinante olhar para as *poupées* (bonecas) de Bellmer e descobrir, nas cenas eróticas e traumáticas, conceitos e preocupações encontradas na essência do surrealismo de Breton e Bataille, tais como sadismo, masoquismo, desejo, morte. Elas também irão definir alguma ligação do surrealismo com o fascismo.

Os dois capítulos seguintes, "Exquisite Corpses" e "Outmoded Spaces", sugerem a hipótese de o surrealismo tratar os choques da sociedade capitalista. Continuando a pensar as *poupées*, manequins e autômatos, objetos inanimados e não humanos, como os emblemas fundamentais para os surrealistas, o autor estabelece que o interesse por eles se define porque representam as possibilidades de transformação dos corpos e objetos advindas da época do alto capitalismo. Por exemplo, o manequim evocaria uma reconstrução do corpo (especialmente o corpo feminino) como bem de consumo, da mesma forma que o autômato reconfiguraria o corpo

(especialmente o corpo masculino) como máquina.

Em “Auratic Traces”, ao sugerir que o surrealismo seja governado por dois estados psíquicos – de um lado, uma fantasia de plenitude maternal, de espaço-tempo aurático e indivisível; de outro uma fantasia de punição patriarcal, de espaço-tempo ansioso e edipiano –, Foster conclui que, apesar de clamar pela liberação do erótico, as determinações heterossexuais do movimento são claras, mesmo que ligeiramente móveis.

No texto de conclusão, intitulado com inteligência “Beyond the Surrealism Principle?”, encontramos as perguntas que emergiram durante todas as elaborações contidas nos capítulos anteriores. Iniciando-o com uma pergunta, o autor abre o leque de possibilidades e relações. Desenvolvidas no decorrer do trabalho, nada mais conseqüente que levem a outras questões, tratadas aqui, sobretudo as referentes aos limites históricos do surrealismo. O que dizer do surrealismo, hoje, explorado como é tanto pela indústria acadêmica como pela cultural? Dele o que restou?

André Breton esperava uma transformação: a do surreal em real. O surrealismo buscava ultrapassar duas oposições: acordar ou sonhar, o eu e o outro. É possível, entretanto, que o inverso tenha acontecido. No mundo (a)pós-moderno do capitalismo avançado, o real se transformou em surreal. Na “phantasmagoria” da cidade pós-moderna, a dissolução da oposição sonho/consciência, já entrevista na Paris dos anos 20, parece completa. Com a reversão do pretendido efeito libertário e com a perda do eu, verifica-se, porém, a não-subjetividade cotidiana.

Apesar da aparente dificuldade do texto, em que um vai-e-vem de noções nem sempre familiares exige muita atenção, é trabalho fascinante, na medida em que cria questionamentos e relações nas produções artísticas contemporâneas, desde teóricas (como as noções de *Formless*, de Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois) até práticas (como o trabalho de Cindy Sherman).



1

1

1

1

1

1



L'informe, mode d'emploi

Glória Ferreira

Realizada no Centre Georges Pompidou, de 22 de maio a 26 de agosto de 1996, com curadoria de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, a exposição *L'informe mode d'emploi*, reunindo mais de cem obras, põe em jogo duas questões centrais: de um lado, a interpretação da história da arte moderna pela teoria modernista e sua lógica normativa; de outro, o atual retorno do conteúdo tematizando a expressão de minorias, éticas e étnicas, e reatualizando temáticas da abjeção.

O catálogo, também publicado sob forma de livro, em inglês, segue o conceito da exposição, ou seja, não apresenta referências de cronologia, estilo ou tema. Recusando a taxinomia habitual, as diferentes seções tecem uma trama, que possibilita múltiplos níveis de leituras e entradas. Mais de vinte ensaios (tantos quanto as letras do alfabeto) analisam as obras a partir de quatro operações diferentes: a horizontalidade (ou a rejeição da verticalidade sublimatória); a pulsão (contra exclusão da temporalidade); o baixo materialismo (denunciado a sublimação da matéria pela forma); e a entropia (embaralhando a ordem estrutural dos sistemas). Esses procedimentos propõem um novo modo de acesso à história da arte moderna, não baseado na antinomia da forma e do conteúdo ou na lógica das rupturas.

É a partir do termo *Informe*, formulado por Bataille em 1929, que essa nova leitura se articula. Um dos verbetes do

Dictionnaire critique - que não pretende dar os sentidos, mas as tarefas [besognes] das palavras -, publicado por Bataille na revista *Documents*, o *Informe* é uma operação (nem tema, nem substância, nem conceito) que confunde as classificações e rebaixa qualquer tentativa de sublimação. Segundo Yve-Alain Bois, o *Informe* "Não é apenas um adjetivo tendo tal sentido, mas um termo servindo para desclassificar, sem motivo estável ao qual se referir nem um tema simbolizável ou uma qualidade dada; é um vocábulo que permite operar uma desclassificação, no duplo sentido de rebaixamento e de desordem taxinômica. O *Informe* nada é em si; tem existência apenas operatória: é um performativo, como a palavra obscena, cuja violência não tem tanta relação com aquilo a que se refere, mas com sua mera proferição. O *Informe* é uma operação" (p. 15).

O que de mais interessante o catálogo apresenta é essa dinâmica antiidealista de desclassificação e de rebaixamento, empregada como procedimento na análise das obras. O texto de Yve-Alain Bois, "O valor de uso do *Informe*", como introdução, e o de Rosalind Krauss "O destino do *Informe*", como conclusão, definem as grandes linhas da operação levada a cabo. E não por acaso começa com a análise, por Bataille, da *Olympia*, de Manet, não mais tratada como ponta de lança do modernismo, mas como obra inaugural, por ser operação em que tanto a forma como o conteúdo já não ocupam seus antigos lugares.

Cada seção estruturada como aplicação de um dos procedimentos é constituída de uma série de ensaios consagrados a certas obras. Obras de um mesmo artista são tratadas segundo diferentes procedimentos. Por exemplo, *Glue Pour* (1969), de Robert Smithson, é visto sob o ângulo da *horizontalidade* e de maneira mais abrangente na seção *entropia*. A primeira seção, consagrada à obra realizadas ao rés-do-chão, tem na horizontalidade, tomada não como ponto de apoio, mas zona de recepção do que cai, o procedimento que contradiz a superioridade da verticalidade e de toda metafísica ligada à elevação. O fato de *Full Fathom Five*, (1947) de Pollock, além de ter sido pintado no chão, como suas outras pinturas, seja uma espécie de depósito de guimbas de cigarro, de palitos de fósforo, moedas, botões e outras tantas coisas testemunha, segundo os autores, não apenas a significação interna da horizontalidade, como também do baixo materialismo. A *pulsção*, operação que evidencia a não separação entre espaço e tempo, e questiona o mito da instantaneidade propalada pela teoria modernista, trata de obras de Hans Bellmer, Marcel Duchamp, Richard Serra, entre muitos outros. A sublimação da matéria pela forma é analisada segundo o procedimento do *baixo materialismo*, como em trabalhos de Dubuffet, Fontana ou de Manzoni. E a ordem estrutural dos sistemas é questionada pela *entropia* em trabalhos de Smithson, Matta-Clark, Cindy Sherman e outros.

L'Informe mode d'emploi representa, a meu ver, consistente esforço teórico de reexame do campo artístico da modernidade ao se manter a igual distância de duas operações idealistas - o reino separado das coisas em si e a

pretensão ao sentido, quer dizer, a um conteúdo probante e único. Os autores privilegiam, enquanto história da arte, a história da leitura que um artista faz de obras de outro e o tipo de comentário vivo que daí advém. Modificam-se os dados genealógicos, não mais lineares, segundo a lógica das rupturas. Assim, essa espécie de volta à arte moderna e o questionamento de sua história, tal como foi escrita, representam uma enorme contribuição no momento em que se faz necessário uma reinterpretação da modernidade. E isso não simplesmente no sentido de recuperar questões relegadas pela teoria modernista (do surrealismo ou do simbolismo, por exemplo), como pela possibilidade de preservar a singularidade dos objetos em os separando de seus modos de legitimação convencionais.

Algumas questões, no entanto, permanecem: será que essa tentativa de um não-sistema de legitimação não termina por engendrar um novo sistema, tendendo, ele também, a excluir o que não se adequa a seus critérios? Se certas obras, consideradas chave, são tratadas no sentido de preservar a sua singularidade, evidenciando novas possibilidades de legitimação interna, o que, então, acontece com outras obras, não menos exemplares de um mesmo artista? Seriam relegadas aos antigos sistemas de análise?

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe mode d'emploi*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, 252 pp.; ed. americana: *Formless A user's Guide*, Nova York, Zone Books, 1997, 298 pp.

Carta de Lord Chandos Hugo Von Hofmannsthal

Paulo Houayek

Escrita entre 1901 e 1902, a “Carta de Lord Chandos”, de Hugo Von Hofmannsthal, aparece no periódico berlinense *DER TAG* em 18 e 19 de outubro de 1902 com o título Uma Carta.

A “Carta de Lord Chandos”, assim como a “Teoria da harmonia”, de Schönberg, *O Homem sem atributos*, de R. Musil, a novela *Os últimos dias da humanidade* de K. Krauss, e especialmente *As contribuições a uma crítica da linguagem*, de F. Mauthner, e o célebre *Tractatus Logico-Philosophicus*, de F. Wittgenstein, de 1918, é obra que propugna por primeira vez que a linguagem deva ser o objeto central e crucial da investigação filosófica. Essa será, nas primeiras décadas deste século, a hipótese central da cultura vienense obsesionada pela natureza e pelo limite da comunicação, da expressão.

Muitas são as questões que transpassam seu texto, cuja narrativa está vinculada ao “pensamento negativo”; o que condensa os sentidos nos quais se estrutura, entretanto são as tensões expressão-significação, conhecimento-conteúdo, natureza-cultura, percepção-significação, homem-tempo, homem-espaco, relações no sentido de uma transformação-integração do novo e do velho. Seus processos, diríamos, são alquímicos, pois transmutam a linealidade estrutural lógica e o monólogo especular em um diálogo com a profundidade do tempo, tornada oracular e verdade na *persona* de Francis Bacon, filósofo inglês da Alta Renascença, que em suas obras evidenciava a cristalização dos conhecimentos então estagnados, monótonos, estéreis, já que se

incondicionalmente submetidos à Tradição. É de Bacon a seguinte imagem: a dos pensadores empiristas como formigas, uma vez que apenas amontoam fatos; a dos racionalistas que, como as aranhas, constroem tessituras a partir da mera imaginação; e daqueles que, como as abelhas, colhem o sumo das flores e o digerem para produzir mel. Sua proposta é o método de indução legítima, que demanda receber as informações dos sentidos e com eles trabalhar, descobrindo as formas ao desvendar seu mecanismo interior, e seguir os fenômenos, penetrá-los, já que “só se pode vencer a natureza obedecendo-lhe”.

Essa carta – datada de 1603 –, ao retroceder trezentos anos, cria a estranha circunstância de vazio, um abismo temporal em suspensão, para nele narrar a fragmentação da linguagem – a impossibilidade de seguir escrevendo – na medida em que a natureza abstrata das palavras as tornava insuficientes e elas “se descompunham na boca como fungos podres”. Seu texto revela os meandros íntimos de um desvelar-se angustiante, um expressionismo mítico que diseca os processos escritura, fazendo das sensações uma espécie de mundo deslocado. Nesse deslocamento, as experiências adquiriam uma realidade tal, que se manifestavam todas as disposições inerentes às estruturas e projeções do homem, o que Bacon denominava *Idola Tribus* – projeção sobre os fenômenos da “medida humana” que tende a imaginar ter a natureza mais uniformidade e regularidade do que de fato possui; *Idola Specus* – ilusões próprias de cada indivíduo, resultantes de sua experiência de vida, de

sua educação e de seu meio; *Idola Fori* – distorções e equívocos contidos na própria linguagem; *Idola theatri* – preconceitos oriundos da submissão a doutrinas de filósofos tidos como autoridades.

São esses fantasmas que deveriam ser *≠* combatidos para que transparecessem os sentidos próprios contidos na linguagem, uma voz que conduzisse à autonomia das sintaxes criativas e seus processos. Não só a dissociação entre a forma e o conteúdo levava então à ruptura da noção tradicional da obra artística; pairava também cada vez mais inexoravelmente sobre o sujeito a incerteza do eu, sua impermanência, sua incompletude no transe fenomenológico, algo não mediatizável, que adquiria então a dimensão da tragédia.

Esse transe traduz-se na hipersensibilidade onírica que, ao envolver Lord Chandos na perfeita sincronia de sucessos, lhe mostra o mais profundo e sagrado caos da realidade, mas que também abre feericamente ante seus olhos uma dimensão em que cada um dos componentes do objeto se eleva a uma potenciação quase absoluta, tolhendo, assim, uma aproximação signífica, já que as qualidades das palavras não mais correspondem ao que acontece, despertando a intuição e a necessidade de uma nova linguagem ainda não estabelecida, uma energia sem palavras ainda, uma linguagem na qual as coisas mudas possam ecoar.

Ao esvaír-se a vitalidade dos signos, das formas, das palavras, da linguagem, ao esgotar-se o que chama de profunda e verdadeira forma – que define: aquela que ordena o material, que penetra, que o eleva, criando a um só tempo poesia e verdade –, propõe a busca de uma “forma sem aparência”, que seria, creio, uma forma significativa na ilimitada invisibilidade de seus sentidos. Essa forma nua e crua é buscada também pela Fenomenologia, uma forma sobre a qual

nem a ciência, nem a história, nem a percepção ou a memória houvessem tecido com sua relações constantes – e funcionais – uma rede de símbolos opacos para com eles cobrir o mundo e seus sentidos.

O texto avança desdobrando-se em imagens que mostram as coisas, mesmo as mais simples, como um regador, um rastilho, uma casa velha, uma pedra coberta de musgo, um cachorro ao sol, um cemitério, no ato de despossuírem-se para vibrarem, uníssonas, na estranheza de uma pulsação que pulveriza o tempo, desconectando cada uma do espaço que até então parecia ser eternamente seu.

O existente cedia lugar a uma preexistência, e nela se anunciavam o abismo, um oprimido silenciar, um jardim povoado de estátuas sem olhos; essa preexistência, no entanto, era como despertar que nascesse de seu próprio ocaso, visões irrompendo com força da natureza e dela brotando, então, vozes desconhecidas no auge de sua completude.

As lamentações de Lord Chandos declinam esperançosa morbidez: ao preferir o fogo dos pastores, inclina-se a misterioso arcaísmo e à Terra; ao negar o céu estrelado, recusa não a Noite, mas as predestinações imutáveis; ao maravilhar-se com o canto do grilo; recusando a ressonância majestosa do órgão, retoma a serenidade natural, tão cara aos românticos – mas afasta seus reflexos religiosos –, e ao redigir uma carta simbolicamente datada, cria temporalidade dispersa, capaz de abrigar não só personagens e sujeitos, como também de estar dotada da capacidade de provocar a corporificação original que fundia texto e imagem, realidade e ficção, na qual cada sentido é um impulso processado por vivência reinterpretativa, efetivando, assim, uma experiência de encontro pleno com tudo aquilo que se está além do sujeito, uma experiência real de transformação do homem e de suas linguagens.



Paulo Houayek, desenho, 1998.