

# Elogio da portabilidade

*Kelvin dos Santos Falcão Klein*

*Recebido 29, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009*

## **Resumo**

*A portabilidade aparece, em textos de Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Enrique Vila-Matas, entre outros, como signo de resistência da expressão artística diante de cenários de violência. Este artigo apresenta um inventário das feições que a portabilidade, configurada como potência criativa, apresenta não apenas nos escritos de importantes pensadores, mas em sua intervenção sobre o contexto cultural contemporâneo.*

**Palavras-chave:** *Portabilidade. Literatura contemporânea. Contingência.*

## 1.

No dia 20 de março de 1939, a Alemanha nazista queimou mais de mil pinturas e esculturas, e quase quatro mil desenhos, aquarelas e ilustrações. Esse foi um primeiro exercício prático de algo que se tornaria rotina nos anos seguintes, exercício este promovido por Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda e do Esclarecimento Público. A intenção era purificar o mundo, começando da Alemanha, das marcas de uma arte tida por “degenerada”, apagar as imagens que davam testemunho da diferença e da multiplicidade, ingredientes que problematizam a univocidade de todo programa totalitário.

Paralelo a isso, contudo, estão os leilões realizados durante o mesmo período, responsáveis por uma disseminação da arte moderna da época para instituições de vários países. A arte era ainda degenerada, mas servia para o Estado alemão angariar os fundos, em moeda estrangeira, que necessitava para seu esforço de guerra. Lynn H. Nicholas traça alguns desses percursos, mostrando como obras de Ernst Kirchner, Oskar Schlemmer, Kandinski e Kokoschka partiram desse contexto de expurgo e de geração de receita nazista para, por preços irrisórios, fazerem parte do acervo do MoMA e do Museu Guggenheim, ambos de Nova York. Nicholas assinala o leilão realizado em Lucerna, na Suíça, em 30 de junho de 1939, como evento-chave desse contexto: “Foram oferecidas 126 pinturas e esculturas de uma gama impressionante de mestres modernos, incluindo Braque, Van Gogh, Picasso, Klee, Matisse, Kokoschka, e 33 outras” (NICHOLAS, 1996, p. 13).

O esforço nazista de apagamento da arte degenerada congregava elementos dentro de complexas relações, articulando ideais estéticos com facetas de um projeto simultaneamente racial, político e econômico, ideais que serviram de camuflagem imagética para os disparates programáticos desenvolvidos pela cúpula do III Reich. A tática era ampla e visava mudanças estruturais, sem que isso impedisse uma ação específica, focalizada e cirúrgica. A contingência nazista minava, sobretudo, a experiência artística dos criadores individuais, cerceando suas possibilidades, até que não sobrasse nenhuma alternativa que não aquelas oferecidas pelo Estado. Nicholas resume essa clausura da expressão da seguinte forma: “Não bastava destruir e ridicularizar as obras desses artistas, nem proibir a sua venda ou exibição. Eles eram absolutamente impedidos de trabalhar. Aos pintores ‘degenerados’ era proibido até mesmo comprar material de pintura” (NICHOLAS, 1996, p. 23).

Uma distorção da possibilidade de expressão que vinha, pelo menos, desde 1933, quando Goebbels criara o *Reichskulturkammer*: Câmara de Cultura do Reich, que determinava que apenas seus membros podiam trabalhar com arte, controlando vendas, exposições, comissões e, mais tarde, estilos. Não aceitava

judeus nem comunistas, tampouco aqueles que produziam peças artísticas não conformadas ao ideal nazista. Tratava-se de um momento de cerco permanente e de constante vigilância. Todas as instâncias da vida pública e privada eram atravessadas por essa instabilidade no discurso do poder: não se tinha certeza sobre a distinção entre o bom e o ruim, o mal e o bem, aquilo que era aceito pelo regime e o que era definido como degenerado. O contexto artístico cristaliza essa instabilidade de forma exemplar.

Interessa, portanto, observar os dispositivos de expressão, as linhas de fuga, as derivas, disseminadas em forma e conteúdo, que determinados artistas ativam quando defrontados com situações de exceção. Dispositivos que a expressão artística cria para esfumar o impasse da contingência. Soluções que engendram imagens que perduram e que guardam relação irreduzível com o acontecimento de sua emergência: eventos de violência cognitiva e conseqüente metamorfose de procedimentos. No inventário que aqui se seguirá, o portátil, a miniatura e o brinquedo aparecerão como avatares dessa imagem que sobrevive e dá testemunho da história, retomando Giorgio Agamben, quando o filósofo italiano diz que *“a miniaturização é, pois, a cifra da história”* (AGAMBEN, 2005, p. 88). A cifra, o enigma, acompanha cada uma dessas imagens, e o sentido só pode vir do contato: é no arranjo do inventário, na encenação da aproximação que o desdobramento do sentido pode acontecer. Palavras, conceitos e imagens são forças que percorrem uma lógica das correspondências, vislumbre de uma sobreposição de temporalidades que aqui se desenvolverá.

## 2.

O percurso da portabilidade moderna encontra um de seus começos possíveis em Walter Benjamin, que era, ele mesmo, colecionador rigoroso de miniaturas, objetos deslocados, por ação do tempo, de seu uso corrente. Benjamin estava especialmente atento para a condensação semiótica presente nos brinquedos, já que os via como resíduos e reminiscências da história, dispositivos de memória. O contato de Benjamin com o portátil, compreendido como faísca, lampejo de memória e reminiscência, acontece em três níveis: olhar, coleta e arquivamento. É preciso, primeiro, estar atento à caminhada do anjo de pés virados da história (o quadro de Paul Klee de que Benjamin faz referência em sua nona tese sobre a história), encarar fixamente e escancarar os olhos, essa é a sua lição (BENJAMIN, 1994, p. 226). Em segundo lugar, deter-se, acordar os mortos e juntar os fragmentos. Por último, ordenar os fragmentos, criar disposições múltiplas, combiná-los e re-combiná-los, para que, do contato, ative-se a memória.

Já em 1928, Sigfried Krakauer chamava atenção para esse método próprio de Walter Benjamin, que observava de forma

privilegiada, pois eram amigos próximos e compartilhavam as páginas do *Frankfurter Zeitung*, do qual Krakauer era editor. Neste mesmo período, em 15 de Julho de 1928, Krakauer publica o artigo “Sobre os escritos de Walter Benjamin” (*Zu den Schriften Walter Benjamins*), que versa especificamente sobre *Rua de mão única* e *Origem do drama barroco alemão*. Os dois livros haviam sido publicados em janeiro de 1928, pelo editor Rowohlt, em Berlim. Krakauer é, portanto, o primeiro a observar a concomitância epistemológica de duas obras aparentemente tão distintas, além de reservar algumas palavras para o renovador *modus operandi* de Benjamin.

Krakauer assinala a retomada da alegoria, empreendida por Benjamin, no contexto barroco, como uma ligação para pensar os fragmentos que surgiram na contemporaneidade em que viviam. Ter pensado a alegoria faz com que a valorização do fragmentário (e, dentro disso, o brinquedo, a miniatura e a portabilidade) ganhe novos contornos em *Rua de mão única*, já que o resultado da coleta não é índice de progresso, mas de desintegração. Para Krakauer, portanto, nos escritos de Benjamin, “o mundo mostra àquele que se volta diretamente para ele uma figura, que precisa destruir para alcançar as essências” (KRAKAUER, 2009, p. 280), e aponta também a postura que se prolonga desse olhar: “Destruir e em seguida iluminar lá para onde de costume não se volta a nossa atenção, corresponde propriamente ao método de Benjamin” (KRAKAUER, 2009, p. 284), uma vez que “seu material próprio é o que passou: para ele, o conhecimento nasce das ruínas (...) aquele que medita salva fragmentos do passado” (KRAKAUER, 2009, p. 285). E sobre a portabilidade, Krakauer precisa: Walter Benjamin

sempre tem um cuidado especial em demonstrar que as questões grandes são pequenas, e as pequenas, grandes. A varinha mágica de sua intuição atinge o campo do imperceptível, do que em geral é depreciado, do que foi preterido pela história e é precisamente aqui que ele descobre os maiores significados. (KRAKAUER, 2009, p. 282).

Benjamin exercita uma movimentação crítica que se esquia dos grandes painéis explicativos, das verdades absolutas, das grandes figuras das nações; em suma, dos eventos cristalizados pelo discurso histórico clássico. Essa cristalização é vista, em Benjamin, como violência. O “campo do imperceptível” é o lugar onde Benjamin busca os objetos que testemunham, como sintomas da história, a persistência dessa violência.

No mesmo ano em que Krakauer publica seu artigo, 1928, Walter Benjamin publica, em junho, no jornal *Die literarische Welt*, uma resenha intitulada “Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental”, comentário sobre a obra recente de Karl Gröber. Benjamin fica impressionado com o rigor histórico

<sup>1</sup> Buck-Morss menciona a viagem que Benjamin faz a Moscou em 1926 (e que gerou o *Diário de Moscou*) para encontrar-se com Asja Lacis, comunista e diretora de teatro, que Benjamin havia conhecido em Capri, em 1924. Contato amoroso que fez Benjamin rever suas posições políticas, tendendo, a partir daí, menos para o sionismo e mais para o comunismo. Contudo, a guinada não foi suficientemente radical: a ambiguidade inerente a Benjamin deixava Lacis impaciente, havia algo nele de permanentemente alheio, conforme indica Buck-Morss: “O leitor do *Diário de Moscou* sente impaciência (podendo-se imaginar que Lacis a sentia). (...) por que não podia se comprometer no amor e na política? Seus últimos dias em Moscou foram dedicados a comprar brinquedos russos para a sua coleção. Seu último encontro com Asja Lacis foi tão pouco decisório quanto os anteriores. (...) Sua impotência era infantil ou sábia? Ou ambas?” In: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p.58. Atenção permanente à sua coleção de brinquedos e miniaturas, que atesta uma reflexão continuada sobre a infância, a linguagem e o testemunho da história dado pelos objetos. Willi Bolle, em seu tratado sobre Benjamin, *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*, acrescenta alguns pontos de reflexão quando diz: “A criança Walter Benjamin, ao sentir que os adultos querem envolver o seu mundo com o véu da romantização, recusa o idílio, rasga o véu” e “os objetos são de algum modo os guardiões da imagem do sujeito” In: BOLLE, Willi. *Fisiogno-*

apresentado por Gröber, ademais de estar voltado para um objeto cultural tão pouco pensado, como é o brinquedo. A resenha deixa claro que, para Benjamin, a miniatura extrapola sua natureza ingênua para inaugurar um diálogo entre o indivíduo e a dispersão do processo histórico. Seu texto termina da seguinte forma: “um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?” (BENJAMIN, 1994, p. 253).

Uma caixa, repleta de miniaturas, que se pode abrir e encontrar, continuamente, reminiscências, imagens do passado, faíscas do pensamento, esperando o arranjo crítico daquele que vasculha: “só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano”, afirma Walter Benjamin em seu ensaio sobre o Surrealismo (BENJAMIN, 1994, p. 33), buscando imagens que façam “o mundo inteiro desaparecer”, ou seja, que faça a cantilena enfadonha do progresso entrar em curto, pois “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz (...) imagem que relampeja irreversivelmente” (BENJAMIN, 1994, p. 224), e o leitor do tempo deve “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Susan Buck-Morss, em seu livro *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, apreende as várias facetas desse método de Benjamin, em suas ressonâncias biográficas<sup>1</sup>, históricas e filosóficas, com a tese de que o *Projeto das Passagens* percorre toda a vida produtiva do filósofo alemão, reunindo as derivas de seu pensamento, corporificando suas ideias, transformando em prática arquivística os lampejos de sua intuição. A lição primordial é a de que “todas as categorias das construções teóricas de Benjamin têm mais de um sentido e valor, tornando possível a sua entrada nas várias constelações conceituais” (BUCK-MORSS, 2002, p. 96). Especialmente sobre a questão da condensação temporal posta em jogo pelas miniaturas, Buck-Morss assinala que Benjamin “acreditava que o significado que estava dentro dos objetos incluía, de maneira decisiva, sua história” (BUCK-MORSS, 2002, p. 35).

Uma complexa relação entre Benjamin e a situação limitadora de seu tempo também é diagnosticada por Buck-Morss, que reflete sobre a ambiguidade no contato de Benjamin com o comunismo, a burguesia alemã da época, o capitalismo e seus dispositivos de consumo, a ascensão progressiva do nacional-socialismo e a instabilidade das fronteiras. Todas essas variantes interferiram no trabalho de Benjamin, suscitando questões e moldando todo um horizonte de ação. Afastada no tempo cronológico e refletindo sobre a relevância cultural alcançada pela figura de Walter Benjamin, Buck-Morss diagnostica uma indecidibilidade operando entre causa e efeito, estímulo

## Continuação nota 1

*mia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin.* São Paulo: Edusp, 1994, p. 347 e 350. O contato de Benjamin com o universo da infância é interpretado como intuição inesperada, impotência, arqueologia da imagem e da linguagem, e atenção às lacunas da história. A coleção de miniaturas (o ato de coleta sempre renovado, repetido e diferenciado) é o procedimento de estar sempre rasgando o véu, despindo as máscaras, escavando as ruínas e atualizando a infância como fôlego crítico. A partir desse solo de atualização, Benjamin busca a alegoria, a imagem dialética, a reminiscência, a memória involuntária - manifestações, enfim, do ir-e-vir, do abandono da sedimentação crítica, do engessamento, valorização do movimento e do contato, diálogo e abertura de temporalidades.

e resposta, forma e conteúdo, quando se pensa na expressão de Benjamin em contato com a contingência de seus dias: ele tinha “consciência de que sua própria criatividade dependia da desintegração européia e que ela o nutria”, portanto, “o que deu a suas intuições filosóficas uma pretensão à verdade era a sua própria experiência histórica, especificamente dirigida à geração que a compartilhava” (BUCK-MORSS, 2002, p. 33).

A referida desintegração européia é, evidentemente, mais ampla, e diz respeito às próprias bases de compreensão da história e de suas temporalidades. A diacronia não suporta mais a clássica representatividade narrativa, teleológica e progressista; diante disso, ela se desintegra, pois o conhecimento do passado, em Benjamin, é atualizado na sobreposição e montagem de tempos distintos, que questionam mais o que o passado pode dizer do que aquilo que podemos falar sobre ele. Assim opera o Projeto das Passagens de Benjamin: rede e campo de realidades, justaposição e montagem de partes portáteis, coletadas de lugares diversos, objetos que são ideias, fragmentos de textos pinçados do passado e depositados no carregado panorama do tempo presente, gerando, dessa forma, energia política e convulsão cognitiva.

## 3.

Em 1929, também nas páginas do *Die literarische Welt*, Walter Benjamin publica um artigo sobre a obra do escritor suíço Robert Walser, figura que lhe atraía por seu pudor e pela tendência declarada de desaparecer em seus escritos, fugindo de qualquer possibilidade de reconhecimento. A partir daí, da leitura realizada por Benjamin, excetuando-se um ou outro testemunho isolado, Walser foi sendo paulatinamente esquecido. Quando a resenha de Walter Benjamin foi publicada, Walser já estava internado (desde 25 de janeiro de 1929) na clínica psiquiátrica de Waldau, na Suíça. Em 1933, é transferido para outra clínica, em Herisau, onde ficará até sua morte, em 1956. Acreditou-se, durante muito tempo, que Walser havia abandonado a escrita no momento em que encontrara a loucura. Contudo, a partir de 1985, iniciou-se a publicação do material encontrado nos *microgramas*, nome dado por Walser aos extensos pedaços de papel nos quais exercitava sua escrita microscópica. Rolos e rolos portáteis de escritura, tidos como excrescência inútil da loucura, que geraram, até o momento, seis volumes de ficção inédita de Robert Walser.

Segundo Benjamin, os personagens de Walser estão “confusos e tristes a ponto de chorar. Seu choro é prosa. O soluço é a melodia das tagarelices de Walser”, e continua: “O soluço nos mostra de onde vêm os seus amores. Eles vêm da loucura, e de nenhum outro lugar. São personagens que têm a loucura atrás de si, e por isso sobrevivem numa superficialidade tão despedaçadora, tão desumana, tão imperturbável” (BENJAMIN, 1994,

p. 52). Expressão artística que, como visto em Benjamin, retira sua potência justamente daquilo que se coloca em seu caminho, tenha o nome que tiver: loucura, reconhecimento, nacional-socialismo, suicídio ou censura.

A cronologia da vida de Walser, preparada por Zé Pedro Antunes, tradutor de *O ajudante*, único livro de Walser publicado no Brasil, ilustra esse contexto: nascido em 1878, em Biel, na Suíça, de mãe com histórico de depressão, Walser conviveu com o suicídio da mãe e de um dos irmãos, partindo, em 1894, para uma vida andarilha e solitária. Teve muitas ocupações ao longo da vida: copista, secretário, mordomo, trabalhou em fábricas e bancos. Começou na literatura escrevendo poesia, mas seu desejo era tornar-se ator: foi dispensado por ser considerado inexpressivo. Mudava frequentemente de cidade, sempre com pouca bagagem, poucos laços e poucas expectativas. Ao longo das duas primeiras décadas do século XX, escreve e publica poemas, contos, peças teatrais e romances. Realiza leituras públicas, conhece pessoas e frequenta círculos culturais. Entretanto, seu temperamento instável, aliado ao exagero com o álcool, termina por afastá-lo do convívio social. Acometido por insônia, ansiedade profunda, pesadelos e vozes imaginárias ecoando em sua mente, Walser resolve, em 1929, internar-se em uma clínica psiquiátrica. Morre em 1956, no dia de Natal, durante uma de suas caminhadas rotineiras pelos montes nevados da região.

Walser morreu e deixou para trás 526 microgramas, extensos pedaços de papel completamente preenchidos por uma escrita microscópica. Papéis que vinham das mais variadas fontes, folhetos, notas, folhas de rascunho, pedaços de jornal, que Walser unia à medida que completava com sua escrita – sempre realizada a lápis: era inerente ao processo a sutileza do traçado do lápis, etéreo e fugidio como o próprio Walser e a literatura que realizou –, uma escrita que devia acompanhar o movimento da mão, o recolhimento do braço de um homem enclausurado em si, que fazia questão de realizar longos passeios a pé todos os dias.

Coetzee, em seu ensaio sobre Walser, afirma que esse procedimento de escrita foi denominado “pencil system” ou “pencil method”: “like na artist with a stick of charcoal between his fingers, Walser needed to get a steady, rhythmic hand movement going before he could slip into a frame of mind in which reverie, composition, and the flow of the writing tool became much the same thing” (COETZEE, 2007, p. 23). O “pedaço de carvão entre os dedos”, referido por Coetzee, lembra a “varinha mágica” da intuição de Benjamin, mencionada por Krakauer. Os microgramas de Walser, resposta portátil ao contexto turbulento, operam como as peças curtas de Benjamin, mencionadas em uma carta a Gershom Scholem de setembro de 1932: “estou sem um centavo e inteiramente dependente dos trajetos de Speyer com seu auto (estou aqui em sua companhia). Já é um milagre

eu reunir energias para trabalhar. De fato isso acontece, e iniciei uma pequena série, metade da qual já está pronta” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 31). Benjamin fazia referência às memórias de *Infância Berlinense, por volta de 1900*.

Diante disso, fica evidente que o título do livro de Walser, *O ajudante*, não paira solitário nesse contexto: condensa uma constelação de imagens que une Kafka, Walser, Benjamin e, agora, Giorgio Agamben. Este último escreve sobre “Os ajudantes” em *Profanações*: “O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido”, e “o que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível” (AGAMBEN, 2007, p. 35). Agamben vê ajudantes em Kafka, Walser e Benjamin, figuras sem lugar fixo, emblemas da ambiguidade e da indecidibilidade, sem origem e sem fim, que articulam as sobreposições temporais que “rasgam o véu” do pensamento.

Ajudantes são, também, figuras que operam na inoperância, ou que falam pelo silêncio, como o Bartleby de Melville. Walser é um dos principais nomes da Literatura do Não, o grupo daqueles que abandonaram a escrita, os *bartlebys* reunidos por Enrique Vila-Matas em seu livro *Bartleby y compañía*. Escreve Vila-Matas:

Toda obra de Walser, incluído seu ambíguo silêncio de vinte e oito anos, comenta a vaidade de toda empresa, a vaidade da própria vida (...). Walser queria ser um zero à esquerda e o que mais desejava era ser esquecido. Tinha consciência de que todo escritor deve ser esquecido logo que acabe de escrever, porque essa página ele já perdeu, escapou-lhe literalmente voando, entrou em um contexto de situações e de sentimentos diferentes, responde a perguntas que outros homens lhe fazem e que seu autor sequer poderia imaginar. (VILA-MATAS, 2004, p. 26-27).

O ajudante, portanto, segue em frente, sem premissas estabelecidas de antemão, sem verdades absolutas, sem monumentos e sem obras completas. Abandona toda bagagem pesada para tornar-se portátil. A portabilidade é o testemunho de um vazio da potência, como aquele que Agamben enxerga em Bartleby: “figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência” (AGAMBEN; PAIXÃO, 2007, p. 25). O evento portátil da expressão não busca afirmação de identidades nem marcos fundacionais de pertencimento: é o estado de sítio que se arma no interior do sentido, simultaneidade e contemporaneidade, dispêndio extremo de energia que exalta o espectral e o fantasmático, aquilo que é breve e, portanto, portátil.

## 4.

O movimento de oscilação da expressão e de portabilidade do sentido, onde a indecidibilidade é a tônica, rasga o véu de acesso a um limbo, de onde emerge, nas palavras de Agamben, *a comunidade que vem*. Robert Walser serve, aqui, como figura de ligação: “Essa natureza límbica é o segredo do mundo de Walser. As suas criaturas estão irremediavelmente extraviadas, mas numa região que estão para além da perdição e da salvação” (AGAMBEN, 1993, p. 14). Criaturas que corporificam o trânsito, que não estabelecem moradia em espaço algum do discurso ou da geografia, mas que trazem consigo as marcas de cada um desses espaços, faíscas de pertencimentos móveis.

“Vida em que nada há para salvar”, continua Agamben, “límbica impassibilidade” (AGAMBEN, 1993, p. 14): o que vale, no fim das contas, é mais o percurso realizado do que a materialidade das coisas amealhadas no caminho – aquilo que eventualmente permanece configura-se, desta forma, como emblema do perdido. Percurso que se realiza entre o mundo encantado dos contos de fadas e o mundo real, como observa Benjamin sobre Walser, que retrataria a vida daqueles que estavam nos contos de fadas e agora vivem após o ponto final, pisando um espaço distante do anterior, remetendo seus pensamentos para aquilo que já não está mais lá. Respondendo, simultaneamente, à loucura e à razão, ao verbo e ao silêncio, salvação e perdição – límbica impassibilidade. O que está operando neste percurso possível que liga Kafka, Benjamin, Walser e outros, é uma sobreposição não-hierárquica de temporalidades do discurso, na qual a centralidade dos opostos e dos extremos é deslocada. Novamente Agamben sobre Walser: “O *pathos* ontoteológico (tanto na forma do indizível como na outra – equivalente – de absoluta dizibilidade) permaneceu até ao fim estranho à sua escrita” (AGAMBEN, 1993, p. 48). Este é um percurso *impuro*: dizível e indizível, lá e cá.

Essa lição da impureza, retirada de Walser, dissemina-se em três escritores contemporâneos que, cada um a seu modo, colocaram em chave ficcional o percurso da estranheza diante do *pathos* ontoteológico. São eles Roberto Calasso, Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas. As três obras em questão retornam ao passado, ressignificando-o em chave criativa, explorando lacunas, atentas “al murmullo enfermizo de la historia” (PIGLIA, 2003, p. 210), no dizer de Ricardo Piglia. Murmúrio esse que pode ser escandido de formas diversas, dependendo do instrumental posto em cena para interceptá-lo, dependendo da ênfase do contato acionado pelo executante.

A primeira baliza desse trajeto é *L'impuro folle* (CALASSO, 1977), primeiro livro de Roberto Calasso, publicado em 1974 pela editora Adelphi de Milão. A obra é, grosso modo, um resgate ficcional da figura de Daniel Paul Schreber, jurista alemão que, em fins do século XIX, foi acometido por problemas psíquicos, internando-se por duas vezes, produzindo, ao término do último período de internação, um livro que relata seu contato com a loucura: *Memórias de um doente dos nervos*, publicado em 1903. O episódio tornou-se conhecido, a partir da intervenção interpretativa de Freud em dezembro de 1910, como o caso Schreber. Um caso atípico desde o início, principalmente por tratar-se de um paciente extremamente bem colocado socialmente, que verbaliza e divulga intensamente seu contato com a loucura, ao invés de escamoteá-lo, e o faz com uma segurança que lembra a do viajante que, já em terra firme, se compromete em relatar as coisas que viu. Ou seja, Schreber pretendia estabelecer um discurso do triunfo, evolutivo e progressista, já externo à loucura. Esse é o ponto que Freud desconstrói, e assim também o fazem, posteriormente, Jacques Lacan e Roberto Calasso.

O comentário de Lacan acontece ao longo do Seminário dedicado às psicoses, oferecido de novembro de 1955 a julho de 1956. Lacan, ao operar em diversos níveis, alcança registros distintos de interpretação, pois desliza do discurso de Schreber ao discurso de Freud, tomando ambos como pontos de contato para sua discussão da paranóia e da psicose. Mais do que o conteúdo, Lacan chama atenção para a problematização de quem fala, e de onde fala, de que local toma-se a voz e o silêncio da loucura, posição que Freud articula com maestria, afirma Lacan:

Mas admitamos que a abordagem do sonho de Freud tenha podido ser preparada pelas práticas inocentes que precederam sua tentativa. Em compensação, jamais houve nada de comparável ao modo como ele procede com Schreber. O que ele faz? Pega o livro de um paranóico, cuja leitura ele recomenda platonicamente no momento em que escreve a sua própria obra – *não deixem de lê-lo antes de me lerem* –, e dele nos dá uma decifração champollionesca, ele o decifra do modo como se decifram hieróglifos. (LACAN, 1988, p. 19).

É importante ressaltar a ambivalência do texto de Schreber, que é trabalhada tanto por Lacan quanto por Calasso, no primeiro de maneira teórica, no segundo de forma ficcional. O vértice está na leitura imediata de Freud, sua reação ao estranho-familiar que vem do discurso de Schreber, loucura na linguagem que Freud procura domar, estruturar, estabelecer. Tarefa árdua de leitura e espelhamento, como observa Lacan: “o que se apresenta a Freud no momento em que termina seu desenvolvimento é que, no fundo, esse tipo escreveu coisas espantosas, que se parecem com o que descrevi, eu, Freud” (LACAN, 1988, p. 67) e, mais além, “Schreber estará cada vez mais integrado a

esta fala ambígua à qual ele adere fortemente, e à qual, como todo o seu ser, ele dá resposta” (LACAN, 1988, p. 248). Límbica impassibilidade que gera a angústia das categorias e das estruturas fixas. Roberto Calasso resgata Schreber e sua fala impura porque vê aí uma ética da mobilidade e do trânsito: um ir e vir da loucura para a razão, língua que porta, exporta, importa, recolhe resíduos alheios para disseminá-los. Por isso Schreber é o louco impuro, imagem do múltiplo pertencimento cambiante, registrado brevemente por uma forma impura, já que Calasso não escreve um romance, um tratado psiquiátrico, um estudo de caso: ele executa sobreposições e confluências, buscando o murmúrio que vem dos interstícios esquecidos tanto de Freud quanto de Schreber, ou ainda do Dr. Flechsig, que tratou Schreber na época.

Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas aparecem para detalhar esse panorama, já bem esboçado, da não-fixidez da expressão diante do fechamento do discurso inerente à lógica da categorização e da estruturação. Jaeggy, esposa de Calasso, é suíça de nascimento (como Walser), mas escreve em italiano. Em 1989, publica *I beati anni del castigo* (JAEGGY, 1992), também pela Adelphi. Trata-se de uma mescla de muitos registros: narrado em primeira pessoa, por uma mulher que lembra seus anos de juventude no Instituto Bausler, colégio interno para meninas nos Alpes suíços, *I beati anni del castigo* retoma os anos de loucura de Walser, passados em uma instituição psiquiátrica que era vizinha ao colégio. Retoma também *Jakob von Gunten*, romance de Walser de 1909, que trata de uma escola para subalternos e criados em geral (ajudantes, em suma), o Instituto Benjamenta, além de explorar os descaminhos da memória, o jogo das reminiscências (em chave benjaminiana) e o resgate da infância como espaço de experimentação da linguagem.

A memória da protagonista resgata uma figura ambígua: Frédérique, aluna nova no internato, em tudo perfeita, que aos poucos oscila entre a loucura e a perfeição. Como os personagens de Walser, sempre no veio estreito que contempla tanto o assujeitamento quanto a revolta (e o cadáver de Walser, morto na neve enquanto passeava, é o fantasma que volta e meia retorna na narrativa), a narradora vê a si, as outras meninas e também Frédérique na mesma posição, que teima em permanecer, mesmo tantos anos depois. *I beati anni del castigo* é um romance de formação, como também é *Jakob von Gunten*. Contudo, retira deste também sua incompletude, já que são formações disformes, percursos de vida que visam a dissolução, e não a sedimentação. Ao fim do livro, a narradora volta ao Instituto Bausler, que não existe mais. Foi transformado em uma clínica para cegos. Apesar disso, e essa é a idéia que perpassa o livro, há algo ali que sobrevive, um ruído que solicita apropriação,

deciframento, ainda que de forma “champollionesca”, cifra da cifra, como sugere Lacan.

Enrique Vila-Matas vai ao mesmo lugar, os Alpes suíços, para buscas as duas clínicas onde Walser esteve internado. Essa viagem é realizada em *Doctor Pasavento*, livro publicado pela editora Anagrama em 2005, um complexo emaranhado impuro de formas e discursos, que tematiza tanto a loucura quanto a condição contemporânea da literatura e dos sujeitos que se dizem autores, que não cessam de desaparecer em suas afirmações, diz Vila-Matas. O protagonista de *Doctor Pasavento* opera ao acaso, ao sabor dos acontecimentos, mudando de nome à medida que se desloca no tempo e no espaço. Inicia sua história dentro da torre onde Montaigne teria criado o gênero ensaio, e termina na clínica onde Walser criou os microgramas.

Por fim, Vila-Matas busca o manicômio onde esteve Walser nos últimos anos de sua vida, empresa que é frustrada, como aquela descrita por Fleur Jaeggy. Nada sobre ali; somente encontram o que *resta* do passado, as partículas indivisíveis que não se dispersam, decantadas durante o transcurso do tempo, que são ativadas pela memória. Calasso, Jaeggy e Vila-Matas transformam-se, portanto, em agentes da postura benjaminiana que sobrevive: olhar, coleta e arquivamento. Uma ética da leitura que investe na exploração do abismo, tateando as reentrâncias do sentido, rasgando o véu do pudor da história, atrás de seus intervalos, de suas exceções e de seus sintomas.

## 5.

Explorar o abismo, como um pescador de pérolas que mergulha no mar, afundando nas profundezas de um oceano sem limites conhecidos. Essa é uma imagem que nos leva novamente a Benjamin, ao mesmo tempo em que nos afasta, por outro percurso. Trata-se, deliberadamente, de uma imagem impura: um comentário de Hannah Arendt sobre Walter Benjamin, retomado por Georges Didi-Huberman em seu estudo sobre Aby Warburg. Em um artigo de 1968, Arendt, citada por Didi-Huberman no livro *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, faz referência ao mergulho profundo que Benjamin realiza no passado, como um pescador de pérolas, em busca dos lampejos aglutinadores de tempo que testemunham o ir e vir da história: imagens do pensamento e *ur-fenômenos*. Didi-Huberman afirma que Warburg é também um pescador de pérolas que mergulha no passado: *là où il plonge n'est pas le sens, mais le temps. Tous les êtres des temps passés ont fait naufrage. Tout s'est corrompu, certes, mais tout est encore là, transformé en mémoire*". (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 508).

Cada mergulho oferece uma nova pérola, retirada da escuridão, partícula portátil que condensa em si a metamorfose do tempo – sobrevivências que estão sempre em movimento,

atravessando Schreber para chegar em Calasso e Walser, e destes para Benjamin ou Agamben.

Aby Warburg apresenta mais uma faceta da oscilação, habitando “*quelque part entre la raréfaction dépressive et la prolifération maniaque*” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 506), em um embate da expressão do pensamento diante da contingência da loucura. Assim como Schreber e Walser, Warburg esteve internado em uma clínica psiquiátrica. Sob a responsabilidade do médico Ludwig Binswanger, Warburg internou-se na clínica Bellevue, em Kreuzlingen, de 1921 a 1924. Sua internação foi contemporânea, portanto, dos últimos escritos e da morte de Franz Kafka, do início da redação da *Origem do drama barroco alemão* de Benjamin, e dos últimos anos produtivos de Robert Walser antes de sua desordem psíquica. Nesses anos, Warburg enfrentou, segundo Didi-Huberman, “*une chute vertigineuse dans la psychose*” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 363), uma desordem completa em seus estudos sobre a história da arte e a sobrevivência das imagens artísticas através das culturas.

Há anos, Warburg vinha desenvolvendo as bases de uma nova apropriação do instrumental utilizado para se pensar a história da arte, focando principalmente na leitura das imagens que, observava Warburg, teimavam em sobreviver em diferentes culturas. Warburg, contudo, era avesso a cristalizações de conceitos, o que leva muitos estudiosos contemporâneos (entre eles, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, José Emilio Burucúa, Carlo Ginzburg) a trabalharem a elasticidade dos esboços teóricos de Warburg, sobretudo no que tange às ideias de *Nachleben*, vida póstuma das imagens, e *Pathosformel*, as feições que sobrevivem dessas imagens. Ou seja, a *Nachleben* opera na temporalidade e a *Pathosformel* opera na corporeidade (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 196). A conjunção das duas vias aciona a sobreposição não-hierárquica de temporalidades, ativando parentescos desconhecidos e possibilitando a emergência de formas expressivas renovadas, que operam, como temos visto até aqui, no trânsito.

Um dos trabalhos de Warburg que mais se destaca é *O ritual da serpente*, construído, como veremos, sob o signo da memória. Trata-se do relato de sua viagem ao território dos índios Pueblo, no sudoeste dos Estados Unidos, realizada nos anos de 1895 e 1896. Contudo, essa recapitulação interpretativa, que gerou o estudo contido em *O ritual da serpente*, só aconteceu muitos anos depois, quando Warburg, internado na clínica psiquiátrica Bellevue (localizada, também ela, nos Alpes suíços buscados por Walser, Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas), propõe ao Dr. Binswanger que ele, Warburg, dê uma palestra aos pacientes e médicos da instituição, para provar que já estava novamente apto a trabalhar. Ulrich Raulff, no epílogo escrito para a edição

mexicana de *O ritual da serpente*, coloca a situação nos seguintes termos:

En la primavera de 1923, cuando se encontraba en vías de recuperación, Warburg propuso a Binswanger dar una conferencia ante los médicos y los pacientes de la clínica, para probar que se encontraba nuevamente en condiciones de realizar trabajos científicos y portanto de volver – en un futuro próximo – a su vida habitual. La propuesta fue aceptada y Warburg inició inmediatamente las preparaciones, reuniendo las aproximadamente cincuenta diapositivas, cuya producción cargó al Dr. Fritz Saxl en Hamburgo. Así sucedió que, el 21 de abril de 1923, Warburg presentó la conferencia sobre el ritual de la serpiente de los indios Pueblo de Norteamérica. (WARBURG, 2004, p. 74).

Warburg decide, portanto, oferecer uma resposta expressiva ao contexto armado ao seu redor, por Binswanger, pela instituição, por sua família e por suas próprias pretensões profissionais, um contexto de branda domesticação (Aby Warburg era o filho mais velho de uma família de banqueiros, tendo oferecido sua primogenitura (e as consequentes responsabilidades) a um de seus irmãos, que, dali por diante, deu o suporte necessário para que Aby Warburg realizasse suas pesquisas e constituísse sua biblioteca, inclusive seu ambicioso painel iconológico móvel, o *Atlas Mnemosyne*). Binswanger está para Warburg como Flechsig está para Schreber: lembremos a ressalva que faz Lacan sobre o caso Schreber: “Vocês constatarão que o Dr. Flechsig ocupa um lugar central na construção do delírio” (LACAN, 1988, p. 35). E mais: quando Lacan lê Freud, no Seminário de 1955-1956 sobre as psicoses, alcançando Schreber nesse processo, Michel Foucault está prefaciando, em 1954, a edição recém-republicada de uma das obras de Ludwig Binswanger (*Traum und Existenz*, de 1930), o que o faz alcançar, ainda que sub-repticiamente, Aby Warburg. Ou seja, estratégias de rastreamento das *formas impuras* sobrepostas no tempo, formas inatuais que proliferam quando articuladas com parentescos ainda não contemplados.

A resposta demora a ser assimilada: somente em agosto de 1924 Warburg deixa a clínica Bellevue. Seu trabalho apresenta a marca do trânsito, insistindo em buscar referências onde a comunidade científica só via ruído, investindo em parentescos que permaneciam alheios aos olhares de outros pesquisadores. Um pensamento que se contorce para abandonar o estabelecido e o já-dito, que se contorce na coleta e no arranjo das reminiscências murmuradas pela história; história da cultura e história pessoal mescladas. É a partir da exposição pública de *O ritual da serpente*, afirma Didi-Huberman, que Warburg aprimora seu método e sua epistemologia, fazendo do retorno ao passado um mecanismo de invenção, transformando sua oscilação psicótica em fecundidade, em mola propulsora para o aprofundamento de suas pesquisas (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 368).

Aby Warburg encena uma razão que emerge da loucura, e que trava com ela permanente diálogo. Sua ampla consciência permite que ele transforme suas cisões íntimas em teoria cultural das cisões simbólicas, colhidas ao longo da história da arte, junto com os sintomas que respondem a essas cisões. A lição de como a história de uma loucura pode promover as bases de uma arqueologia do saber, nas palavras de Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 368).

Em resumo: Warburg encarna a indecidibilidade em várias frentes. São muitos os termos e conceitos que dizem respeito a essa heterogeneidade portátil observada no pensador alemão, termos e conceitos que vêm das fontes mais distintas, de Binswanger a Didi-Huberman, para formar a constelação warburgiana: ritmo de estados contraditórios, constatado em sua *esquizografia*; estados mistos de consciência psicótica, impureza fundamental das sobrevivências; mistura de elementos heterogêneos e estilo misto na Renascença florentina; dialética do monstro, heterocronismo, anacronismo, formas e forças do tempo; coreografias da intensidade, pensamento do sintoma e ética da incorporação. Uma vasta rede de possibilidades para se pensar os eventos culturais da contemporaneidade.

## 6.

De 1924 a 1927, um grupo de artistas se reuniu na Europa. Ao longo desses anos, realizaram encontros esporádicos, arranjados pelo acaso, em diversas cidades do continente. Eram homens e mulheres, que cultivavam hábitos e procedimentos em comum: espírito inovador, sexualidade extrema, ausência de grandes propósitos, tensa convivência com a figura do duplo, nomadismo infatigável e permanente flerte com a loucura. Robert Walser fez parte desse grupo, respondendo ao flerte com a loucura com espírito inovador, como atesta a criação dos microgramas. Walter Benjamin e Marcel Duchamp, andarilhos infatigáveis, unem-se a Walser, trazendo suas miniaturas, suas caixas-maletas, suas máquinas solteiras do pensamento. Jacques Rigaut, César Vallejo e Valery Larbaud chamam García Lorca, Juan Gris e um jovem latino-americano de nome Borges; todos aderem. Os nomes (Francis Picabia, Louis-Ferdinand Céline) se multiplicam (Paul Klee, Witold Gombrowicz) a cada cidade que se alcança, e para segui-los basta uma bagagem leve. Forma-se, em um lampejo do pensamento, a conjura portátil.

A existência dessa conjura só vem à tona com a publicação, em 1985, de *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas. Sua realização ultrapassa a questão superficial de perguntar-se se os encontros que relata são factuais ou não, se realmente organizou-se um grupo com tais e quais características em um período específico da história. O que entra na pauta crítica, a partir da *Historia abreviada* de Vila-Matas, é a possibili-

dade de trabalhar com a história, com a memória e com o passado transformando-os em *meios*, retirando-os de uma perspectiva estanque e imprimindo criatividade na leitura de seus processos. A lição é, também aqui, de Walter Benjamin: afirma ele em um dos fragmentos expostos nas *Imagens do pensamento*: “A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio”, e além, “E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho” (BENJAMIN, 1987, p. 239).

Mais do que um inventário das personalidades artísticas do entre-guerras, *Historia abreviada de la literatura portátil* reposiciona os discursos éticos e estéticos de então, trazendo-os para operar no presente. Vila-Matas une a caixa-maleta de Marcel Duchamp com as miniaturas de Benjamin para afirmar que a literatura é mais produtiva quando transita pelo limiar, com bagagem leve e sem grandes aspirações, pois são elas que levam aos grandes projetos totalitários de engessamento da expressão. Um elogio à literatura que opera na dispersão e na disseminação, mais do que na acumulação. Quando a conjura é desfeita, Vila-Matas menciona uma “energía que no desapareció sino que más bien quedó potenciada”, e isso “gracias a la dispersión, y es que no en vano la experiencia de la literatura es tanto la prueba misma de la dispersión como el acercamiento a lo que escapa a la unidad” (VILA-MATAS, 1985, p. 115-116) – quanto mais próxima de si mesma, mais a literatura portátil opera na dispersão, negando seus processos e afirmando sua portabilidade, em um jogo cada vez mais vertiginoso de saltos no vazio pleno do discurso.

## 7.

A lição de Walter Benjamin continua válida: “assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho”, o que equivale a dizer que, no trabalho crítico, é necessário estar atento para as sobrevivências, fugindo da tendência corrente que prega a política da amnésia. Da mesma forma que a obra de Calasso sobre Schreber é um duplo ficcional dos comentários teóricos de Lacan (lembrando a “tensa convivência com a figura do duplo”, característica dos membros da conjura portátil), é possível assinalar um duplo teórico para o trabalho ficcional de Enrique Vila-Matas, com *Historia abreviada de la literatura portátil*: refiro-me ao trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht, *Em 1926*.

*Em 1926* é um trabalho difícil de ser classificado: mescla de trabalho acadêmico com *clipping* jornalístico anacrônico, organizado como um almanaque de variedades que é pensado em uma vertigem sincrônica, ao mesmo tempo em que oferece uma leitura do presente, valendo-se de uma concepção disruptiva da diacronia. *Em 1926* é uma forma impura que vive no limite do tempo, dentro e fora, no trânsito, no limiar, e sua estrutura

enciclopédica arremessa o leitor em uma atualização constante do arquivo e do infinito. Escreve Gumbrecht: “Como um ‘ensaio sobre a simultaneidade histórica’, meu livro é uma resposta prática à questão de saber até onde um texto pode ir no sentido de proporcionar a ilusão de uma experiência direta do passado” (GUMBRECHT, 1999, p. 474).

O método de Gumbrecht e a materialidade de seu trabalho iluminam retrospectivamente tudo que foi costurado até aqui: acrescenta plausibilidade ao mosaico no qual Walser, recém-internado em 1929, é lido na imprensa alemã por Benjamin, que resgata seu parentesco com Kafka, falecido no mesmo ano em que Aby Warburg sai da clínica do Dr. Binswanger, resgatados todos pela escavação filosófica de Giorgio Agamben e a arqueologia ficcional de Enrique Vila-Matas. *Em 1926* nos transporta para o centro da conjura portátil (1924-1927), e pode ser lido como um apêndice monumental da breve novela de Vila-Matas, um desdobramento, uma ficção, a despeito de sua intensa pesquisa factual (“Ao escrever este livro, eu consultava continuamente jornais velhos e livros poeirentos, que ninguém lia há décadas” (GUMBRECHT, 1999, p. 473)).

O inventário de Gumbrecht é tão delirante quanto o de Vila-Matas, e os dois passam pelo crivo do factual. *Em 1926* passeia por eventos os mais diversos: dos filmes de Fritz Lang aos editoriais do *Le Figaro*; da periferia de Buenos Aires às touradas de Ernest Hemingway; da filosofia de Heidegger às ilustrações da revista *Caras y caretas*; da viagem de Walter Benjamin a Moscou até a viagem de Marinetti ao Brasil, passando pela Coluna Prestes e o teatro de Artaud – todos os eventos acontecidos no mesmo ano: 1926.

Interromper o fluxo das sobrevivências é necrosar o pensamento. Cada resgate, cada mergulho no passado, potencializa as fissuras presentes no tecido do tempo, lembrando continuamente que o conjunto de opções que define esse campo guarda uma partícula de dispersão em cada um de seus pontos, todos interligados não-hierarquicamente entre si. Dessa forma, a completude é inviável, constituindo, a partir daí, a única premissa estabelecida. “A obra é a máscara mortuária da concepção”, dizia Walter Benjamin (BENJAMIN, 1987, p. 31). Em uma poética da portabilidade e do trânsito, encontramos essa frase inscrita em um grão de arroz, perdido dentro de um bolso, ou em um dos quadrados de um cubo mágico, ou ainda em um dos adesivos de viagem que decoram uma caixa-maleta.

### Abstract

*Portability appears, on Walter Benjamin's, Giorgio Agamben's, Enrique Vila-Matas's texts,*

among others, as sign of resistance to artistic expression facing violent events. This article presents an inventory of the features that portability, configurated as creative power, shows, not only on the texts of contemporary thinkers, but also on his intervention upon contemporary cultural context.

**Keywords:** Portability. Contemporary Literature. Contingency.

## Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, G.; PAIXÃO, P. A. H. (eds.). *Bartleby: escrita da potência*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_; SCHOLEM, G. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

CALASSO, R. *El loco impuro*. Trad. Italo Manzi. Buenos Aires: Marymar, 1977.

COETZEE, J.M. *Inner workings: literary essays, 2000-2005*. New York: Viking, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

GUMBRECHT, H. U. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

JAEGGY, F. *Les années bienheureuses du châtiment*. Trad. Jean-Paul Manganaro. Paris: Gallimard, 1992.

KRAKAUER, S. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LACAN, J. *O Seminário de Jacques Lacan. Livro 3: as psicoses (1955-1956)*. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

NICHOLAS, L. H. *Europa saqueada: o destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PIGLIA, R. *Respiración artificial*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

VILA-MATAS, E. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.

WARBURG, A. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena Homaèche. México D.F.: Editorial Sexto Piso, 2004.

WILLIAMSON, E. *Borges, a life*. New York: Viking, 2004.