

**ADEUS, LITERATURA: UM PASSEIO PELO MUSEU
(DE HARALD SZEEMANN A
CESAR AIRA E PAUL VALÉRY)**

**GOODBYE, LITERATURE: A WALK THROUGHT THE
MUSEUM (FROM HARALD SZEEMANN TO
CESAR AIRA AND PAUL VALÉRY)**

Eduardo Jorge de Oliveira¹

RESUMO: O ensaio busca mostrar que existem tensões – entre o espaço literário e o espaço expositivo – que ocorrem pela autonomização e desvalorização da própria literatura ao longo de sua história (MARX, 2005). O museu possui, no entanto, uma dimensão ficcional, narrativa, com mitologias coletivas e individuais que, em parte, está ligada ao surgimento do estatuto do *curador*, fato que vai ter um efeito para os estudos literários e a expansão do seu campo (KRAUS, 1979; PERLOFF, 1995). Assim, William Marx (contextualizando o *Adeus à literatura continental*); Paul Valéry (em seu texto fundador sobre os museus e em *Monsieur Teste*); Marcel Broodthaers (a passagem do poeta ao artista e uma atribuição ao valor de exposição de autores ou atores do *Adeus à literatura*); Harald Szeemann (precursor do estatuto profissional, a curadoria, tal como a conhecemos; Georges Didi-Huberman (aquele que de algum modo pôs em livro o que para Harald Szeemann era objeto de exposição em museus e galerias); e César Aira (leitor de Marcel Duchamp) são alguns autores-artistas-ensaístas de distintas concepções de espaço expositivo que nos ajudam a redefinir os estudos literários no contexto de exposições no século XX.

Palavras-chave: literatura; museu; exposição.

ABSTRACT: The essay seeks to show that there are tensions between the literary space and the exhibition space that occur through the autonomization and devaluation of literature itself throughout its history (MARX, 2005). However, the museum has a fictional, narrative dimension with collective and individual mythologies that, in part,

¹ Professor-assistente de Literatura brasileira no Romanisches Seminar da Universidade de Zurique (UZH), Suíça: <eduardo.jorge@rom.uzh.ch>.

is linked to the emergence of the *curator's* status. This fact will have an effect on literary studies and the expansion of its field (KRAUS, 1979; PERLOFF, 1995). Thus, William Marx (contextualizing the *Farewell* to the continental literature), Paul Valéry (in his founding text on the museums and Monsieur Teste), Marcel Broodthaers (the passage of the poet to the artist and an attribution to the value of exposition of authors of "Goodbye, Literature"), Harald Szeemann (precursor of professional status, curating, as we know it), Georges Didi-Huberman (the one who somehow realized in books what for Szeemann was object of exhibition in museums and galleries), César Aira (reader of Marcel Duchamp) are some authors-artists-essayists of different conceptions of exhibition space that help us to redefine literary studies in the context of exhibitions on the XX century.

Keywords: Literature; Museum; Exhibition; Curating; Narrative.

UM ADEUS DE DOIS OU TRÊS SÉCULOS

Como sugere o título, *Adeus, literatura* – e talvez próximo de uma sinalização daquilo que um visitante de museu encontrará no início de uma exposição –, está traçada uma despedida que possui uma história. A referência vem do livro de William Marx (2005), *L'adieu à la littérature. Histoire de la dévalorisation XVIII – XXème siècle*. Segundo o autor, como está indicado, o conceito continental de literatura estaria em queda, como se ele acompanhasse um ciclo que iria da expansão, passando pela autonomização até atingir a desvalorização. O autor argumenta que em “duas catástrofes maiores” transversalmente opostas, isto é, no terremoto de Lisboa, de 1755 (que havia posto em cheque o discurso religioso), e na *Shoah* (na qual o direito à poesia foi posto em questão), “os desastres humanos se tornaram desastres de linguagem” [les désastres humains tournèrent au désastre du langage] (MARX, 2005, p. 13).² Seria no interior de tais desastres que William Marx (p. 171) indicaria que a depreciação da literatura teria surgido dela mesma, formando, assim, uma literatura do adeus:

A literatura do adeus, sob cujo regime nós vivemos atualmente, não constitui simples inversão da estética que a precede. Ela adota uma postura especular típica do movimento de autonomização, no qual a literatura está engajada desde meados do século XIX, para atingir agora o estado último, o de que a contestação da arte só poderia vir do interior dela mesma, sob a forma de uma vontade suicida do esvaziamento.³

² São nossas todas as traduções de citação deste texto.

³ “La littérature de l'adieu, sous le régime de laquelle nous vivons aujourd'hui, ne constitue pas le simple renversement de l'esthétique qui a précédé. Elle adopte une posture spéculaire typique du mouvement d'autonomisation dans lequel s'est engagée la littérature depuis le milieu du XIXème siècle, pour attendre maintenant le stade ultime, celui où la contestation de l'art ne peut plus venir que de l'intérieur de cet art, sous la forme d'une volonté suicidaire d'anéantissement.”

Escrever constituiria uma forma de se despedir da literatura. Segundo obra de William Marx, foi grande o número de escritores que teriam contribuído para o esvaziamento do espaço literário, algo que ultrapassaria a própria figura de Rimbaud, de uma desistência historicamente conhecida: “je n’en m’occupe plus de ça” [não trabalho mais com isso],⁴ em que se abriu um silêncio sem precedentes. Ou, talvez, abriram-se os precedentes para uma espécie de suicídio coletivo, que surgirá no momento em que a literatura produz uma autonomia. Ou seja, nesse suicídio coletivo, localizado no interior da autonomização de um campo, cada autor teria realizado à sua maneira o que se pode chamar, a partir de Enrique Vila-Matas (2002), de um suicídio exemplar. Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, T. S. Elliot, Samuel Beckett, por exemplo, fizeram da escrita um modo de destituição de uma autonomia literária: “ainda em pleno século XX, a literatura modernista só pode se construir a partir de uma destituição da autoridade” (MARX, 2005, p. 74). Quando faz essa afirmação, William Marx (p. 59) menciona qual seria esta autoridade, presente nas figuras de Sainte-Beuve e Matthew Arnold, contra as quais se levantaram Marcel Proust e T. S. Eliot. O que seria, no mínimo, uma forma de se voltar contra o “retrato” literário [portrait littéraire] que acrescentaria às feições do rosto do escritor, gênio, educação ou formação e suas circunstâncias biográficas. Aqui a literatura começaria a dispersar o que ela havia herdado da religião, enquanto a pintura, seguindo pela tradição do retrato, continuaria esse legado, embora diferentemente, como se pode ler a partir de Aby Warburg (2005) e Georges Didi-Huberman (2000). Esse modo de dispersão da herança religiosa, todavia, fará com que os poetas se tornem, eles próprios, os grandes *padres* da literatura. William Marx (2005, p. 59) conclui assim a análise do que ele chamou de grandes *padres*:

Em termos de uma longa evolução acumulada desde o final do século XVIII com o debate sobre o sublime, a literatura tinha conseguido ligar seus interesses com os da religião, isto é, assimilar-se nela, melhor, de ocupar o seu lugar. Ela tinha conquistado um estatuto social sem igual, jamais antes visto. Ela deveria, então, pagar caro por isso. O tempo dos grandes *padres* chegava ao seu fim.⁵

4 Marx resgata um testemunho feito a partir de obra de Ernest Delahaye: *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neuchâtel, La Baconnière, 1974, p. 261 (*apud* MARX, 2005, p. 21).

5 “Au terme d’une longue évolution amorcée dès la fin du XVIIe siècle avec le débat sur le sublime, la littérature avait réussi à lier ses intérêts avec ceux de la religion, à s’assimiler à elle, voire à en prendre la place. Elle avait conquis un statut social inégalé, sans exemple dans aucun temps ni aucun lieu. Elle devrait désormais en payer chèrement le prix. Le temps des grands prêtres touchait à sa fin.”

A partir dessa observação de Marx, poderíamos nos perguntar se o movimento que museifica não estaria – dentro da história das ideias – secularizando o que restou, transformando o que os jovens poetas de Iena teriam feito em termos de *Kunstreligion*, para trazer à luz a expressão de Hegel, lembrada pelo próprio autor, e que encontraria uma forma radical com as observações sobre o catolicismo em Mallarmé. Nesse sentido, convém lembrar a análise de Mallarmé feita por Philippe Lacoue-Labarthe (2016, p. 114), em *Musica Ficta – figuras de Wagner*, na qual ele afirma que “Mallarmé (na análise do fenômeno da missa) separa a “orquestração” do dispositivo trágico na medida em que ela, como comprova a missa que daí surgiu, oferece a forma mais pura do rito”. Todo esse aparato místico teria se diluído e até se degradado socialmente, quando a literatura literalmente foi levada ao tribunal, ainda no século XIX, com *Madame Bovary* e *As flores do mal*, em 1857, cujo leitor – o procurador Pierre Ernst Pinard – havia levado suas interpretações a um sentido jurídico. Processo este em que a acusação contra *As flores do mal*, por exemplo, só se deu realmente por encerrada no dia 31 de maio de 1949, com a revisão do julgamento de Baudelaire.

Para concluir a primeira parte deste ensaio e talvez tentar inscrever este “Adeus” em um tipo de Museu da Literatura, com curadoria de William Marx, surge o nome Paul Valéry. Marx (2005, p. 153) inclui, no seu *Adeus à literatura, Monsieur Teste* e o mecanismo de Valéry, que consiste em inventar uma máquina capaz de produzir um estado poético por meio das palavras. Em *Monsieur Teste*, “a teologia está um pouco por todos os lados” e, a partir do “demônio da possibilidade”, a personagem mantém a consciência reduzida aos atos, à “*plasticidade humana*”, pois, mesmo dentro de um teatro, “ele não perdia um átomo de tudo o que se tornava sensível em cada instante” (VALÉRY, 1972, p. 18).

Se essa máquina de Valéry, que não é tão metafórica como crê William Marx, encontra seu ápice com o *Monsieur Teste*, aproximando a literatura de uma hipersensibilidade, vejamos então como esse texto – que, antes de conhecer a primeira edição em 1929, foi publicado na revista *Centaure*, 1896 –, pode ser confrontado com um texto de 1923, publicado na edição do dia 4 de abril do jornal *Le Goulois* (um jornal que foi monarquista, bonapartista e republicano). Trata-se do texto “Le problème des musées” [O problema dos museus], com o qual Paul Valéry (1972b, p. 1.290) exprimiu uma crítica à simultaneidade da coleção e à perda do “princípio do prazer” (das delícias, diz ele) diante dos critérios de classificação de um

museu: “Ao primeiro passo dado em direção às belas coisas, uma mão me tira a bengala, um escrito me proíbe de fumar”, escreve ele, a propósito das restrições do espaço de exposição.

As referências e críticas às formas de classificação praticamente fariam coincidir por instantes o Valéry, crítico de arte, e o Monsieur Teste, no papel de um visitante de museu. Museu que ele chamou de “casa da incoerência”, assim como a uma exposição, de uma “vizinhança de visões mortas”, onde as obras agrupadas chamariam por todos os lados a sua “indivisível atenção”. É pelo sentido do olhar que esse visitante, imbuído do espírito cartesiano do Monsieur Teste, aprenderia a lidar com a simultaneidade de obras expostas:

A orelha não suportaria escutar dez orquestras ao mesmo tempo. O pensamento não pode seguir nem conduzir várias operações diferentes, e não existe pensamentos simultâneos. Mas o olho, na abertura de seu ângulo móvel e no instante da sua percepção se encontra obrigado a admitir um retrato, uma paisagem marinha, uma cozinha e um triunfo, personagens nos estados e dimensões mais distintos; e antes, ele deve acolher no mesmo olhar as harmonias e as maneiras de pintar que são, entre elas, incomparáveis (VALÉRY, 1972b, p. 1.290).⁶

Ou seja, na condição estética, o escritor não cede ao papel tradicional de historiador da arte. A coleção – e toda e qualquer coleção – seria aos olhos de Valéry um abuso do espaço. Exposto a tal quantidade de obras, ele se depara com o fato de estar situado diante de uma combinação de imagens com uma temporalidade múltipla, pois o que vê, nesse abuso de espaço, é uma produção de milhares de *horas consumidas* pelos mestres no desenho e na pintura condensadas em alguns momentos e fixadas em obra de arte. E essas horas – *este tempo perdido?* – atuariam sobre nossos sentidos e nosso pensamento, contando ainda que cada hora de pintura e de desenho está carregada de anos de pesquisa, de experiência, de atenção e de “gênio” (VALÉRY, 1972b, p. 1.290). Diante de tal grau de exposição, Valéry (p. 1.293) afirma que nós nos tornamos *superficiais*:

6 “L’oreille ne supporterait pas d’entendre dix orchestres à la fois. L’esprit ne peut ni suivre, ni conduire plusieurs opérations distinctes, et il n’y a pas de raisonnements simultanés. Mais l’œil, dans l’ouverture de son angle mobile et dans l’instant de sa perception se trouve obligé, d’admettre un *portrait* et une *marine*, une *cuisine* et un *triomphe*, des personnages dans les états et les dimensions les plus différents; et davantage, il doit accueillir dans le même regard des harmonies et des manières de peindre incomparables entre elles.”

Ou melhor, nós temos a ideia de que somos eruditos. Em matéria de arte, a erudição é uma forma de engano: ela esclarece o que não é realmente o mais delicado, ela aprofunda o que não é essencial. Ela substitui suas hipóteses pela sensação, sua memória prodigiosa pela presença da maravilha; e ela anexa ao museu imenso uma biblioteca ilimitada. Vênus transformada em documento.⁷

Partilharíamos, assim, na qualidade de visitantes que passeiam por essas galerias que acumulam horas, dias, meses, séculos, milênios, a condição da própria imagem? Nesse passeio em que toda a erudição é posta à prova, buscando por vezes aquilo que não é essencial para desenvolver raciocínios, entregamo-nos às sensações até nos depararmos com a “vênus transformada em documento” [vénus changée en document], na qual o próprio mito estaria arquivado. Nessa hesitação pelos corredores do museu, o próprio Valéry retardaria o adeus à literatura, constatado por William Marx.

Umberto Eco, em “O museu do terceiro milênio”, ao iniciar sua conferência com a crítica aos museus feita por Paul Valéry, afirmou que, ao invés de entrar pelo vórtice de objetos e de obras, é preciso saber deixar-se seduzir por uma obra, um objeto, a fim de consagrar-lhe tempo. Segundo o autor, essa seria uma das formas de escapar ao que ele chamou de “síndrome de Valéry”, pois, para conhecer “a história pública e privada de todos os indivíduos de uma coleção” (ECO, 2015, p. 23), é necessário um contato singular com cada uma das obras. Essa parece ser uma utopia para as coleções dos museus. Utopia praticamente impossível para um visitante hipotético, que geralmente dispõe de poucas horas para visitar um museu do porte do Louvre ou do Prado.

Seguindo, ainda, pela “síndrome Valéry”, para tornar nossos passeios cada vez mais agradáveis, para nos tornarmos ainda mais superficiais, o Museu, dentro do seu princípio classificador, também organiza tudo o que a ele se opôs ou o que, em algum momento da história, o parodiou, como é o caso das obras do artista belga Marcel Broodthaers. Este teria abandonado o ofício de poeta para ocupar uma galeria com a primeira tiragem do seu livro *Pense-bête* [Lembrete], realizando assim, com essa escultura de 1964, a passagem do poeta ao artista. Por ele é que Paul Valéry e Monsieur Teste seriam absorvidos em coleções de museus, ou, em uma

⁷ “Ou bien, nous nous faisons érudits. En matière d’art, l’érudition est une sorte de défaite: elle éclaire ce qui n’est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n’est point essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document.”

mise-en-abîme, em uma coleção de coleção, pois em Broodthaers a coleção adquire um estatuto ficcional.⁸ Finalmente, Monsieur Teste sairia do seu quarto cartesiano para tirar férias, na condição de turista, em um museu, na instalação feita pelo artista em 1975.

ESPAÇO LITERÁRIO, ESPAÇO EXPOSITIVO (HARALD SZEEMANN E GEORGES DIDI-HUBERMAN)

Em que sentido a dimensão continental de literatura também não partilharia com o museu o que William Marx expôs em *Adeus à literatura*, isto é, a condição de uma desvalorização ou de produção de sentidos que não têm uma aderência imediata ao espaço literário e ao espaço expositivo? Apesar de serem duas forças distintas, a da literatura e a do museu, ambas possuem interseções através de narrativa historiográfica, em cuja teleologia estaria a crise. O museu participa dessa narrativa quando acena para as próprias artes com um tipo de *adeus*. Aliás, ele é o ponto de ligação entre a “crise” e o “adeus”, obedecendo sobretudo a um ritmo entre a memória e o esquecimento. Convém mencionar a citação de Lyotard, muito bem utilizada por Jean-Louis Déotte (1993, p. 73), em *Le musée, l'origine de l'esthétique* [O museu, a origem da estética], segundo a qual a produção de esquecimento está no centro de um saber narrativo, pois ele produz temporalidades cíclicas. Adeus que também vem da parte dos artistas, ao elaborarem estratégias de recusa aos espaços institucionais. Não seria essa narrativa institucional desviada por meio de procedimentos críticos e paródicos que implicam estar no espírito de obras contemporâneas, pelo menos, a partir de Marcel Duchamp? O que teria levado um artista como Broodthaers a criar coleções, museus e um departamento em que toda a estrutura do espaço de exibição teria sido parodiada. Ele era um dos artistas de predileção de Harald Szeemann (1933, Berna – 2005, Tegna) e participou de algumas exposições concebidas e organizadas por este.⁹

8 Permito-me incluir como referência o ensaio “Vender alguma coisa, dar certo na vida” (OLIVEIRA, 2017).

9 Como Szeemann (2012, p. 63) afirma em uma entrevista a Catherine Millet: “Eu sempre gostei do trabalho de Broodthaers e, nesse caso preciso, sua obra vai colocar um outro problema plástico. É normal se deparar com volumes a partir da entrada. Mas, quando se sai, depois de ter percorrido este imenso poema escultural, não é muito bom reencontrar uma grande escultura. A obra de Broodthaers intitulada *Entrada da exposição* permite achar uma outra poesia. O efeito não é mais monumental, ele é precisamente pictural, por causa das folhas das palmeiras, que criam camadas no espaço” [J'ai toujours aimé le travail de Broodthaers et, dans ce cas précis, son œuvre va poser un autre problème

Talvez seja o caso de trazer à tona aquele que deu um tom a um termo por nós tão correntemente utilizado, “curadoria”, à luz de uma reflexão entre a literatura e os museus, como é o caso desse *curador* suíço. Depois de ter trabalhado tanto como arte gráfica, em Zurique, quanto com teatro, em Berna, tendo vivido em Paris para escrever uma tese sobre os livros ilustrados dos pintores Nabi,¹⁰ Szeemann recebe o convite para trabalhar em uma exposição no Kunstmuseum de St. Gallen, intitulada “Dual Talents – Poet/Painters”. Depois dessa exposição, no final dos anos cinquenta, Szeemann (2007, p. 16) teria encontrado o seu meio de expressão, ou melhor, o ritmo de sua forma de expressão, contido no próprio modo de produzi-la: “o ritmo da preparação – de uma exposição – é muito maior que o de uma produção de palco, mas, uma vez que a exposição esteja aberta, você pode se esconder detrás do mundo temporário, enquanto que, no teatro, você precisa estar presente pessoalmente em cada apresentação.”¹¹

Em uma tentativa de sair de cena, o autor praticamente teria inventado, nas palavras de Jean-Yves Jouannais (*apud* SZEEMANN, 2012, pp. 7-8), um “novo estatuto profissional”. Jouannais apresenta um paradoxo em Szeemann, pois, de um lado, ele tinha criado uma agência para o trabalho intelectual à la demande – o que o associa diretamente a *anartistas* como Marcel Broodthaers e Robert Filliou –, e, de outro, resume Jouannais (*apud* SZEEMANN, 2012, pp. 7-8), uma espécie de dedicação aos museus:

[...] mais apaixonado pelas ações, pela duração dos processos, pela carne dos acontecimentos, ele nunca retornará à necessidade, à eficácia, à beleza destes lugares [...] Mas o museu permanecerá aos seus olhos o lugar mágico, incontornável, necessário ao desvelamento da experiência estética.

plastique. Il est logique d’attendre des volumes dès l’entrée. Mais, quand on ressort après avoir parcouru cet immense poème sculptural, ce n’est pas très bien de retomber sur une grande sculpture. L’œuvre de Broodthaers, qui s’intitule *l’Entrée de l’exposition*, permet, elle, de trouver une autre poésie. L’effet n’est plus monumental mais plutôt pictural à cause du feuillage des palmiers qui créent des couches dans l’espace].

¹⁰ O título original da tese é *Anfänge der Modernen Buchillustration: die Buchillustrationen der Nabis* [Início dos livros modernos de ilustração: os livros ilustrados dos Nabis]. O último capítulo foi dedicado a Alfred Jarry, que foi objeto de uma das exposições de Harald Szeemann.

¹¹ “The exhibition as the creation of a temporary world”; “The rhythm of preparation is much like that of a stage production, but once an exhibition has opened, you can hide behind the temporary world, while in the theatre you must go there personally every night.”

Podemos citar exposições como “Bonecas, Marionetes, Jogos de Sombra” (1962), “Ex Voto” (1964), “Quando as Atitudes se Tornam Forma” (1969), a Documenta 5 (“Mitologias Individuais”), de Kassel, em 1972, “Busca da Obra de Arte Total – Utopias Europeias, 1800 – 1980”, em Zurique, ou “Zeitlos” [Fora do tempo], 1988, em Hamburgo.

Mário Pedrosa, por exemplo, quando estava trabalhando na criação do Museu da Solidariedade, no Chile, escreveu uma carta para Szeemann, datada de 14 de junho de 1972, para solicitar uma colaboração na formação, durante o curto governo de Salvador Allende (1970-1973), do acervo do Museu de Arte Moderna e Experimental. Pedrosa (2015, p. 425) queria criar um museu “sem nenhum luxo ou ideias de ostentação que são tão comuns nos países latino-americanos – ele deve ser um museu verdadeiro e inteiramente experimental, aberto e incluindo as mais novas e estimulantes atividades criativas”.¹² O crítico e curador brasileiro, que vivia no Chile desde 1970, não conseguiu levar a cabo o experimento, pois teve que deixar o país em 1973, com o Golpe de Estado.

Em um exercício de aproximação típico do ensaio, o que pode ser assinalado em termos de hipótese é que Szeemann e Pedrosa tinham afinidades, embora com resultados diferentes, em termos de práticas curatoriais como exercício experimental de liberdade, para utilizar a expressão do próprio Pedrosa. Com o estatuto do curador no âmbito da montagem de exposições, mais práticas narrativas foram sendo incorporadas aos museus, nas quais, paralelamente às cronologias lineares ou aos estilos vindos de escolas e de artistas, outras modalidades de montagem se desviariam ou criariam variantes de uma linha fixa da própria historiografia. O curador é um narrador contemporâneo, mas, não podendo narrar sozinho, junto com outros artistas ele multiplica as possibilidades narratológicas de galerias e museus. Não sendo crítico ou historiador – embora se sirva de ambas as formas, tanto da primeira (mais interpretativa) quanto da segunda (mais minuciosa com as datas) –, o curador, a partir de um lugar intermediário, estabelece relações com outras práticas. Assim, a exposição é uma forma de *ensaio*, isto é, constitui-se de tentativas, aproximações racionais e afetivas, além de formas avançadas de elaboração de novos sentidos.

¹² “[...] without any luxury or ideas of ostentation that are so common in our Latin American countries – It should become a truly modern and absolutely experimental Museum, open and including the newest and most stimulating creative activities.”

Podemos até nos perguntar se as concepções de exposições por Harald Szeemann encontrariam eco com a obra de Georges Didi-Huberman, na qual deve ser incluída a curadoria – em que a dinâmica entre livros e exposições seria mantida sob a forma de *ensaio* –. Para Szeemann, no entanto, a curadoria teria o teatro e as artes gráficas como fontes fundamentais, nos quais o ambiente “museu” é também revelado como uma estrutura, enquanto, para Didi-Huberman, a dinâmica das forças plásticas não está isolada de um *Denkraum*, isto é, de um espaço de pensamento¹³ que também atinge uma zona lúdica, pelo menos no âmbito da *fábula*, o que abriria – antropológicamente – as imagens a uma maior dimensão espacial do tempo. No breve texto de apresentação da obra de Bertrand Prévost, *La peinture en actes* [A pintura em atos], Georges Didi-Huberman (2007, p. 11) abre a estrutura do museu pela fábula:

Já há muito tempo que nós nos fabricamos esses labirintos feitos de vastos corredores, chamados museus, e às paredes dos quais nós tínhamos cuidadosamente organizado, uns ao lado dos outros, esses objetos multicoloridos chamados pinturas ou quadros. Nós estamos felizes de encontrá-los no seu lugar cada vez que passamos no mesmo corredor. Eles formavam, antes, o “mobiliário” das igrejas, dos palácios aristocráticos ou de habitações burguesas: objetos móveis, então. Agora, nós os contemplamos

13 Harald Szeemann teve literalmente uma *afinidade eletiva* com Georges Didi-Huberman, com leituras de Baudelaire e de Warburg, por exemplo, como atesta o depoimento: “Eu passo meus dias na Biblioteca Nacional [de France] finalmente lendo tudo o que posso encontrar de Baudelaire, Warburg, Saxl e Panofsky” [I spent my days at the Bibliothèque Nationale, finally reading everything I could find by Baudelaire, Warburg, Saxl, and Panofsky] (WARBURG, 2012, p. 54). Em relação à exposição como *Denkraum*, é preciso observar as referências mais precisas a Aby Warburg feitas por Georges Didi-Huberman, sobretudo pela antropologia warburguiana, pela qual o historiador da arte e filósofo francês se orienta. É possível encontrar uma referência direta a um “espaço de pensamento” na introdução do *Atlas Mnemosyne*, no qual este espaço encarnaria tanto um projeto de biblioteca quanto o próprio *Atlas*. Poderíamos acrescentar que um *Denkraum* seria uma base fundamental para manter as polaridades concebidas por Aby Warburg (2012, p. 54), como a concepção religiosa e matemática, a do *Astra* e a do *Monstra*, “o homem artista, cuja sorte oscila entre uma concepção religiosa e uma concepção matemática do mundo, se vê assistido pela memória – coletiva e individual – de uma maneira bem particular: não contente em criar um espaço de pensamento, esta reforça na realidade as duas tendências que constituem os polos limites do comportamento psíquico: de um lado, a contemplação calma, e, de outro, o fervor orgiaco” [L’homme artiste qui oscille de la sorte entre une conception religieuse et une conception mathématique du monde se voit assisté par la mémoire – collective ou individuelle – d’une manière toute particulière: non contente de créer un espace de pensée, celle-ci renforce en effet les deux tendances qui constituent les pôles limites du comportement psychique: la contemplation calme d’une part, et la ferveur orgiaque de l’autre].

fixados na parede por pesados dispositivos de segurança, mas sobretudo, imóveis na própria majestuosidade de monumentos culturais.¹⁴

Existe uma concepção continental de museu, em que essa *formação* teria origem na acumulação, por um lado, e, por outro, nas reconfigurações do espaço social no âmbito europeu. Museu que talvez tenha sido o que Paul Valéry tenha frequentado antes de escrever *O problema dos museus*. A citação acima talvez mereça ser confrontada com a de Álvaro Fernandez Bravo (2016, p. 7), que faz uma análise contundente sobre a lógica dos museus (continentais) em *El museo vacío*, de 2016:

O museu opera sob uma forma de funcionamento que pode ser comparada com a literatura, o cinema, a história literária ou o ensaio de interpretação: seleciona, monta e exhibe, ordena e mostra, oculta e se apropria, narra e compõe, torna certas coisas públicas, expropria e também é cúmplice do saque com o qual muitos museus formaram seu acervo.¹⁵

Talvez, acima de tudo – e dentro dos acervos e coleções –, o museu guarde uma dimensão política no âmbito narrativo, pelo menos nos modos de nos fazer fabular diante das imagens, pois a fábula nos transporta a uma multiplicidade de tempos, como o fará César Aira diante da obra de Marcel Duchamp. Por um lado, no entrecruzamento de museu e literatura, existe um modo de, pela imaginação, valorizar o ensaio, por meio das imagens e com um vínculo social, no qual a literatura, ao longo de sua história da desvalorização, teria se expandido pelos corredores de museus de modo mais difuso, através de concepções de exposições; isso revela que, de um modo ou de outro, essa seria uma nova forma de representação das formas literárias. Por outro lado, o que artistas e escritores não deixam de revelar com a própria escrita, é que existe, nesse campo de tensões,

14 “Il y a longtemps, déjà, que nous nous sommes fabriqués ces labyrinthes faits de vastes couloirs, appelés musées, et aux murs desquels nous avons soigneusement rangé, les uns à côté des autres, ces objets multicolores que l’on nomme peintures ou tableaux. Nous sommes heureux de les retrouver à leur place chaque fois que nous repassons dans le même couloir. Ils formaient, autrefois, le ‘mobilier’ d’églises, des palais aristocratiques ou de demeures bourgeoises: objets mobiles, donc. A présent, nous les contemplons rivés au mur par de lourds dispositifs de sécurité, mais surtout définitivement immobilisés dans leur majesté de monuments culturels.”

15 “El museo opera bajo una forma de funcionamiento que puede compararse con la literatura, el cine, la historia literaria o el ensayo de interpretación: selecciona, monta y exhibe, ordena y muestra, oculta y apropia, narra y compone, vuelve públicas ciertas cosas, expropria y también es cómplice del saqueo con el que muchos museos formaron su acervo.”

uma modalidade de escrita que revela uma literatura de procedimentos, da qual César Aira é um dos autores mais representativos.

“Y CUALQUIER ORIGEN ES BUENO, SI SIRVE”: CÉSAR AIRA, LEITOR DE MARCEL DUCHAMP

Entre 20 e 22 de outubro de 2010, César Aira participou de um colóquio em Madrid, cujo título era “Artescrituras”. Na conferência com que ele abriu o colóquio, *Sobre el arte contemporáneo*, Aira (2016, p. 13) afirmou que, a partir do seu ponto de vista de escritor, ele busca inspiração, estímulo, procedimentos e temas na pintura. Contrariamente a Valéry, cujos sentidos iriam se dispersar a partir do olhar perdido no vórtice de uma exposição, ou a William Marx, que organizou a literatura continental em um ciclo de origem, ascensão e crise, Aira (2016, p. 13, grifo nosso) assinala um começo possível da história da literatura ou, um mito de origem: “o primeiro poema, o primeiro relato, como descrição ou interpretação *fabulosa* de um desenho ou uma estátua”.¹⁶ Se no espaço de ficção figura uma origem, é porque ele posiciona a própria origem como ficção. Ele faz com que a palavra ressoe entre dois espaços, o da própria obra de arte e o do fato de esta ter sido exposta. A ficção de César Aira se deixa hibridizar pelas imagens e pela dimensão ensaística que adere ao texto literário. Se, para ele, a origem funciona como um salto, poderíamos situar seus procedimentos de escrita a partir do contato com os escritos de Marcel Duchamp, como ele relata sem perder o tom de fábula:

A mediação das imagens impõe uma distância, e a distância cria um espaço onde as palavras podem ressoar e multiplicar sua expressão para além do utilitário. Como o mito de origem é bastante duvidoso, e, de todo modo, não estamos mais na origem, mas talvez no final. Salvo que, em nosso ofício, o final ou a finalidade consistem em chegar à origem, e qualquer origem estará bem, desde que sirva. Do meu lado, cavalgando nessa épica pessoal e duvidosa das mediações, encontrei nas derivas da arte contemporânea uma fonte incomparável e inesgotável de fantasias produtivas, e isso, desde a primeira infecção, que tem data. Foi no ano 1967, quando comprei, em uma livraria de Buenos Aires, o livro *Marchand du sel*, primeira compilação dos escritos de Marcel Duchamp feita por Michel Sanouillet (AIRA, 2016, pp. 13-14).¹⁷

¹⁶ “[...] el primer poema, el primer relato, como descripción o interpretación *fabulosa* de un dibujo o una estatua”.

¹⁷ “La mediación de las imágenes impone una distancia, y la distancia crea un espacio, en el que las palabras pueden resonar y multiplicar su expresión más allá de lo utilitario.// Como mito de origen es bastante dudoso, y de todos modos ya no estamos en el origen; quizás estamos en el final. Salvo que en nuestro oficio el final, o la finalidad, consiste

Para César Aira, Marcel Duchamp produziu um *feitiço* que o havia afastado da tentação de ser Rimbaud, pois no *autor* do *ready-made* há uma multiplicidade de formas, de procedimentos, que passa por instruções e mecanismos inventados, ao ponto de o pintor e escultor francês ser, para ele, um *anti-Rimbaud*. Aira talvez tenha compreendido os mecanismos – que não estariam isolados dos próprios procedimentos de Szeemann, isto é, das mitologias individuais, das atitudes que se tornaram formas, dos museus de obsessões e, ainda, do fenômeno das máquinas celibatárias, ou seja, modos precisos de não se afastar da escrita ao ser seduzido pelas mediações das imagens, mas sim, de fazer dela um modo de atravessar com atenção as fronteiras dos *media*, isto é, no espaço onde a escrita encontra um valor intermediário e migratório – uma migração de *medias* entre escultura, pintura, brinquedo, miniatura, cerimonial, ritual. Para Aira (2016, p. 27, grifo nosso), “o quadro pintado finalmente não é senão o testemunho visível de uma *máquina celibatária* que se desloca dentro da atividade do artista”.¹⁸

Não se limitando às obras de arte, ele é um leitor voraz de revistas dedicadas à arte contemporânea, em especial a revista americana *Artforum*. Como escreveu o autor em uma de suas narrativas, “a minha [revista de arte] preferida era *Artforum*, a que sou fiel há anos, e contar minhas aventuras para consegui-la encheria um livro” (AIRA, 2014, p. 10).¹⁹ E, de fato, o autor dedica um livro à sua relação de leitor dessa revista (a citação acima, aliás, vem do livro intitulado *Artforum*, que reúne narrativas breves escritas entre 1983 e 2013). Ao longo de trinta anos, o autor não apenas colecionou revistas de arte contemporânea, como também expôs sua relação com o mundo, uma vez que o que interessava a ele, na condição de escritor, era o caráter de ausência de acumulação da arte contemporânea, isto é, a possibilidade de desaparecimento. “[A] arte contemporânea havia sido para mim uma desapareição, o anacronismo

en llegar al origen. Y cualquier origen es bueno, si sirve. Por mi parte, encabalgado en esta épica personal y dudosa de las mediaciones, he encontrado en las derivas del Arte Contemporáneo una fuente incomparable e inegotable de fantaseos productivos, y eso desde la primera infección, que tiene fecha. Fue en el año 1967, cuando compré en una librería de Buenos Aires el libro *Marchand du Sel*, primera compilación de los escritos de Marcel Duchamp hecga por Michel Sanouillet.”

18 “El cuadro pintado al fin no es sino el testimonio visible de una loca máquina soltera que se desplaza dentro de la actividad del artista.”

19 “Mi preferida era *Artforum*, a la que le soy fiel desde hace años, y contar mis aventuras para conseguirla llenaría un libro.” Agradeço a Mario Câmara o exemplar deste livro de Aira.

que revelava a fuga do pensamento” (p. 62),²⁰ assim encerrou o autor a última narrativa breve do livro, sobre a súbita interrupção do envio de exemplares da revista, embora ele continuasse sendo assinante. Esse novo “adeus” possivelmente não se refere mais a uma crise da arte, mas a uma hipótese – que ele chama de “lei dos rendimentos decrescentes” –, levantada pelo escritor argentino em *Sobre a arte contemporânea*:

Duchamp entra nos aspectos da Lei dos Rendimentos Decrescentes, que já escrevi mais de uma vez. Me cito: “Se temos uma mola metálica com um metro de extensão, com uma ponta presa no chão e com um peso de um quilo posto na outra ponta, a mola baixa de noventa centímetros fica medindo apenas dez centímetros de altura. Para baixá-la ainda mais, é necessária uma peça de cem quilos, que a fará descer nove centímetros. Para que ela baixe ainda mais, no entanto, seria necessário um peso de várias toneladas... O mesmo se aplica ao trabalho intelectual. Euclides escreve seus *Elementos de geometria* em alguns dias ou em poucas horas; o trabalho de milhares de geômetras durante dois mil anos apenas agrega um avanço menor e marginal”. Abundam os exemplos desse tipo: Freud, descobridor do Inconsciente: cem anos de trabalhos esforçados de discípulos e seguidores não conseguem enriquecer substancialmente sua obra, e toda pretensão de avanço tem que acontecer sob a forma de uma “volta a Freud” (AIRA, 2016, pp. 52-53).²¹

Estaríamos constantemente de volta a Duchamp? Essa não é a pergunta de Aira, que, dos escritos do pintor aos exemplares da revista *Artforum*, não contesta os mecanismos do artista, afirmando que “Duchamp já fez” e que resta muito pouco a ser feito pelo artista contemporâneo – rol este no qual o próprio Aira (AIRA, 2016, pp. 54) pode ser incluído, por ter escrito o fragmento reproduzido abaixo:

20 “El arte contemporáneo había sido para mí una desaparición, el anacronismo que revelaba la huida del pensamiento.”

21 “Duchamp entra en las generales de la Ley de los Rendimientos Decrecientes, de la que he escrito más de una vez. Me cito: ‘Si tenemos un resorte metálico de un metro de extensión con una punta apoyada en el suelo, con una pesa de un kilo puesta en la otra punta el resorte baja noventa centímetros, y queda midiendo apenas diez centímetros, y queda midiendo apenas diez centímetros de alto. Para hacerlo bajar más, se necesita una pesa de cien kilos, que lo hará descender nueve centímetros. Para hacerlo bajar todavía una fracción más de ese centímetro restante, se necesitaría una pesa de varias toneladas... Lo mismo se aplica al trabajo intelectual. Euclides escribe sus *Elementos de geometría* en unos pocos días, o en unas pocas horas; el trabajo de miles geómetras durante dos mil años apenas si agrega algún avance menor y marginal’. Abundan los ejemplos de este tipo: Freud, descubridor del Inconsciente: cien años de esforzados trabajos de discípulos y seguidores no alcanzan a enriquecer sustancialmente su obra, y toda pretensión de avance tiene que darse bajo la forma de una ‘vuelta a Freud!’”

Não é objetivamente certo que Duchamp tenha feito tudo, mas se pode sustentar isso, com um pouco de engenho, utilizando não somente os artefatos criados por Duchamp, mas seus gestos, anedotas e todo elemento biográfico disponível. Ai, sim, se pode afirmar que “Duchamp já fez”, e o que faz o artista contemporâneo é agregar uma pequena fração de 0,01 por cento ao 99,9 por cento que cobriu Duchamp. Mas esse mínimo, justamente por ser mínimo, deixa muito espaço livre para se seguir fazendo.²²

O abandono, no entanto, ainda é outro. Dada a imensa contribuição da poesia, da prosa e da desistência de Rimbaud, Aira busca uma outra inscrição no fazer artístico: a literatura não se ocuparia apenas de condições narratológicas para as galerias de museus. Ela também seria uma máquina que se apropria das condições de exposição. *Crise* é um termo que põe em questão o modelo de acumulação de saberes enciclopédicos e de objetos em museus. Na leitura de César Aira, existe um grande vão livre que mantém os deslocamentos de uma constelação de excepcionalidades provisórias e parciais.

Em meio a tal provisoriedade, a despedida da literatura continental não se realiza sem deixar rastros que produzem uma materialidade textual com a qual, na condição de *visitantes*, poderíamos propor uma leitura dos objetos expostos no que deve ser considerado, em termos de uma *filologia expandida*, algo que resta a ser pensado a partir das reflexões acima apresentadas, com a leitura detalhada de Corrado Bologna (2004, p. 49), em “Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture” [Por uma filologia dos descartes, dos desníveis, das fraturas],²³ e pela questão colocada por Jean-Louis Déotte (1993, p. 11): “seria possível dizer que a obra não é nada mais que a coleção de comentários?”²⁴ No primeiro texto, Bologna se apropria de dois termos da *história natural*, latência e catástrofe, para explicar o método de uma filologia dos descartes, com a qual, a partir de quedas, crises e desvios, pode-se não fazer a história da

22 “No es objetivamente cierto que Duchamp lo haya hecho todo, pero se lo puede sostener, con un poco de ingenio, utilizando no sólo los artefactos creados por Duchamp sino sus gestos, anécdotas y todo elemento biográfico disponible. Entonces sí se puede afirmar que ‘Duchamp ya lo hizo’, y que lo que hace el Artista Contemporáneo es agregar una pequeña fracción de 0,01 por ciento al 99,9 por ciento que cubrió Duchamp. Pero ese mínimo, justamente por ser un mínimo, deja mucho espacio libre para seguir haciendo.”

23 Agradeço a Eduardo Sterzi a indicação dessa referência, por ocasião da Jornada de Estudos “Narratives, Constructions, Intersections – Materialities of Literature in the Museum”, organizada na Universidade de Zurique, em Maio de 2018.

24 “[...] ira-t-on jusqu’à dire que l’œuvre n’est rien d’autre que la collection des commentaires?”

literatura, mas reconstituí-la a partir de novas descobertas que desfazem a sua unidade. Sobre a pergunta de Déotte, que é indissociável de uma leitura de Walter Benjamin, ela nos ajuda a prolongar a leitura de Bologna, porque ela vê em cada obra uma fonte inesgotável do tempo, em que se podem incluir as múltiplas temporalidades da recepção de uma única obra. O museu, nas reflexões dele, seria um prolongamento de uma estética do colecionador, sendo ainda uma “coleção de colecionadores” [collection des collectionneurs] (DÉOTTE, 1993, p. 11).

Não é que essas instâncias estejam apartadas, a literatura e o museu. Se quisermos usufruir desses objetos expostos, sem a síndrome de Valéry, de instalações ou de temporalidades abertas por *performances* – não é um novo discurso analítico da obra de arte que vai fazer com que passemos de uma imagem a outra ou, ainda, que a obra permaneça autorreferente na própria plasticidade. Possivelmente, o que nos colocaria em relação com a literatura seria o modo de torná-la uma espécie de suplemento que amplie uma rede icônica e semântica na visibilidade do papel do artista-leitor, que leva a literatura ao museu por mecanismos internos, deslocando o próprio museu pela lógica da escrita – seja pela materialidade que esta escrita aciona, pela contínua resignificação do livro, ou pelas mitologias individuais. Por um lado, isso pode tornar museus, espaços de exposição e galerias de arte semelhantes às bibliotecas, em termos de uma condição partilhada de arquivamento. Por outro, a diferença não tarda a se manifestar, dado que o museu tem uma posição ontológica distinta no que diz respeito às imagens e objetos, pois ele os legitima no estatuto de arte. Mas o museu conhece a crise que antes tocou a literatura: são diversas as ocasiões em que um visitante se defronta com o questionamento “disso [ça] ser ou não arte.

Em todo caso, se estamos revisitando a literatura – ou seu campo expandido (KRAUS, 1979; PERLOFF, 1995) – sob a ótica dos museus, é preciso levar em consideração as palavras de César Aira (2016, pp. 30-31): “a literatura, ou a literatura como eu a entendo e pratico, poderia ser a ponte de prata estendida entre o feito e o não feito, que estabelecem entre si uma misteriosa e sugestiva assimetria”.²⁵ Feita a despedida, um *não fazer* que ronda a literatura não é apenas um dos eixos temáticos da escrita, mas uma tarefa ética tanto de escritores quanto dos leitores. Talvez seja

25 “La literatura, o la literatura como yo la entiendo y practico, podría ser el puente de plata tendido entre lo hecho y lo no hecho, que establecen entre sí una misteriosa y sugerente asimetría.”

o caso de entender que reconfiguramos o visível e o legível, o feito e o não feito, em uma negociação permanente que não encontra o seu fim nas instituições, sejam elas literárias ou museais. Jean-Yves Jouannais, em *Artistes sans œuvres* [Artistas sem obras], talvez seja quem melhor tenha exprimido as ideias em fuga dos sistemas de pensamento e da escrita, como se nosso século pudesse separá-los impunemente:

Quantos sonhos, sistemas de pensamento, de intuições e de frases realmente novas escaparam do escrito? Quantas inteligências permaneceram livres, simplesmente ligadas à ideia de nutrir e embelezar vida sem jamais frequentar o projeto de sujeição a uma estratégia de reconhecimento, de publicidade ou de produção? Numerosos criadores optaram por uma não criação ou, mais precisamente, pouco seduzidos pela ideia de ter que fornecer provas de seus estatutos de artista, contentaram-se em assumi-lo, viver por si próprios, pelo entorno, seja em um puro éter conceitual, seja na estética vivida e partilhada do cotidiano, na qual a estética se assemelha ao gesto *dandy*, a deriva situacionista, o infinito alcance de poemas não escritos, a aparente gratuidade dos congressos de banalidades, ou ainda o ativismo dos discípulos de Antistenes, o silêncio de Marcel Duchamp, a arte sem objeto de Jacques Vaché, os romances inescritos de Félicien Marbœuf, o museu de Obsessões de Harald Szeemann, a escrita introvertida de Joseph Joubert, os escândalos de Arthur Cravan, a vida acelerada de Edie Sedgwick, *femme fatale* do Velvet, os *gesta* fundadores evocados por Plínio (JOUANNAIS, 2009, pp. 32-33).²⁶

Talvez em toda uma literatura de procedimentos, pela sua própria constituição histórica, haja um meio de narrar obras que estão dentro e fora dos museus. Nessas obras, podemos acrescentar gestos, percepções, afetos e o plano utópico daqueles que gostariam de não distinguir a própria obra de arte da vida. Assim, quando nos deslocamos por esses *corredores do tempo* que são os museus, entre o vórtice da coleção e aquele objeto que

26 “Combien de songes, de systèmes de pensée, d’intuitions et de phrases véritablement neuves ont échappé à l’écrit? Combien d’intelligences sont-elles demeurées libres, simplement attachés à nourrir et embellir une vie, sans fréquenter jamais le projet de l’asservissement à une stratégie de reconnaissance, de publicité et de production? Nombre de créateurs ont opté pour la non-crédation, ou plus précisément, peu séduits par l’idée d’avoir à donner des preuves de leur statut d’artiste, se sont contentés d’assumer celui-ci, de le vivre pour eux-mêmes, pour leur entourage, soit dans le pur éther conceptuel, soit dans l’esthétique vécue et partagée du quotidien, laquelle esthétique rassemble le geste dandy, la dérive situationniste, l’infini éventail de poésies non écrites, l’apparente gratuité des congrès de banalyse, ou encore l’activisme des disciples d’Antisthène, le silence de Marcel Duchamp, l’art sans objet de Jacques Vaché, les romans inédits de Félicien Marbœuf, le musée des Obsessions de Harald Szeemann, l’écriture introvertie de Joseph Joubert, les scandales d’Arthur Cravan, la vie accélérée d’Edie Sedgwick, *femme fatale* du Velvet, les *gesta* fondatrices évoquées par Pline.”

nos tocará de modo mais intenso, nos reaproximamos da literatura, por onde o seu adeus ainda ecoa lentamente. Ainda sob os ecos desse adeus, é preciso retornar a Paul Valéry, passando, antes, por Theodor Adorno para concluir brevemente com os museus populares de Mário de Andrade.

UMA UBIQUIDADE DO MUSEU VALÉRY PROUST: PASSEANDO POR ADORNO E VALÉRY ATÉ OS MUSEUS POPULARES DE MÁRIO DE ANDRADE

No ensaio de 1953, “Museu Valéry Proust”, Adorno (1998) argumentou que museu e mausoléu não são palavras próximas apenas pela sonoridade. Assim, segundo ele: “os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura” (p. 173). A frase, no entanto, será apresentada a partir de duas perspectivas que, para o autor, se complementam: a de Valéry e a de Proust. Na do primeiro, a partir de *O problema dos museus*, a fadiga parece encontrar-se com a barbárie (ADORNO, 1998, p. 175). A obra, ao chegar ao museu, encontraria a própria morte. Proust, por sua vez, inscreveria o valor da própria obra na vida póstuma [Nachleben] dela, através do que foi transmitido pela memória, o que garantiria à obra uma segunda vida que é a própria subjetividade daqueles que a viram. Para Proust, a morte das obras nos museus – esse é o argumento de Adorno – desperta-as para a vida.

Esses dois aspectos ainda merecem ser observados no ensaio de Adorno a partir de duas citações do próprio texto. A primeira é: “aconteça o que acontecer – os artistas produzem, gente rica morre –, sempre sobre algo para os museus. Como um cassino, eles jamais poderiam perder, e justamente isso seria sua maldição” (ADORNO, 1998, p. 176). E a segunda: “E a erudição seria, em matéria de arte, uma espécie de derrota” (p. 176). Como confrontar a lógica do cassino, na qual o museu sempre ganha, com uma derrocada da erudição, que torna uma visita ao museu uma afirmação da superficialidade? Para aproximarmos esses fragmentos de Adorno do argumento de Peter Szendy (2017) em *Le supermarché du visible* – segundo o qual a parte visível de uma obra esconde a face do dinheiro que o constitui em termos de produção e valor – diríamos que esta dimensão do casino, que faz do dinheiro uma *força estrutural*, encontra nas obras de arte uma ontologia que seria o reverso do valor venal que a obra de arte esconde.

Umberto Eco (2015, p. 23), quando sugere que se deva, dentre a multiplicidade da coleção, visitar uma única obra, também não está

distante da conclusão de Adorno (1998, p. 185), quando o teórico alemão afirma:

Só está livre do mal tão bem diagnosticado por Valéry aquele que, junto com a bengala e o guarda-chuva, também entregou, na entrada [do museu], a sua ingenuidade; aquele que sabe exatamente o que quer, escolhe dois ou três quadros e se detém diante deles com enorme concentração, como se fossem realmente ídolos.

No entanto, entre a lógica do cassino, a derrota da erudição e um culto aos ídolos, é preciso retornar a Paul Valéry, para não nos fixarmos no seu eterno mau humor em relação aos museus. Os textos em questão fazem parte de *Regards sur le monde actuel* [Olhares sobre o mundo atual] e *Pièces sur l'art* [Peças sobre arte], sendo, respectivamente, “Présentation du “Musée de la Littérature” [Apresentação do Museu da Literatura] (VALÉRY, 1972c) e “Un problème d'exposition” [Um problema de exposição] (1972d) do primeiro; e, do segundo: “La conquête de l'ubiquité” [A conquista da ubiquidade] (1972a).

Neste último texto mencionado, publicado originalmente em 1928, Valéry (1972a, p. 1.284) exprime que é preciso que as grandes novidades modifiquem a técnica das artes, ao ponto que esta modifique a própria noção de arte. Essa observação figura como epígrafe em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin (1991, versão de 1939). Se Adorno elaborou um “Museu Valéry Proust”, o clássico ensaio de Benjamin poderia ser lido sob a ótica de um Museu Valéry Duchamp, pois, embora não mencionado no texto publicado, Duchamp está presente nas notas que Benjamin (1991, p. 1.046) redigiu para o referido ensaio:

Duchamp é um dos fenômenos mais interessantes da vanguarda francesa. A sua produção é pequena, mas a influência dela não deve ser subestimada. Duchamp não pode ser identificado com nenhum tipo de escola. Ele estava próximo do surrealismo, era um amigo de Picasso, mas sempre foi um solitário. Sua teoria sobre obra de arte, que ele finalmente exemplificou (não clarificou) num trabalho em portfólio chamado “La mariée mise à nu par ses célibataires”, se parece com isto: logo que um objeto nosso seja visto como uma obra de arte, ele já não pode agir mais como tal. Por esse motivo, o homem atual pode sentir o efeito específico da obra de arte mais provavelmente [por causa das configurações nas imundícies ou nos restos dos objetos pintados soltos degradados? (isto é, seu contexto de função de deslocamento) nos objetos (uma palmeira que tem um teclado de piano, um chapéu cilíndrico perfurado muitas vezes)] do que por aquelas obras de arte autenticadas. A produção de objetos

surrealistas, na qual o acaso tem uma grande margem de manobra [Spielraum] se tornou uma atividade apaixonante para muitos pintores desse circuito.²⁷

O silêncio de Duchamp, acrescido de seu esforço mínimo diante de uma mudança brusca do objeto à obra de arte, parece nos fornecer um elemento para contrastá-lo com um breve texto de Valéry, produzido para a Exposição Internacional das Artes e das Técnicas em Paris, em 1937. Trata-se de um prefácio (“Esboço e primeiros elementos de um Museu da Literatura”). Os objetos de Valéry são: o próprio esforço do trabalho intelectual e, ao mesmo tempo, a facilidade material que um escritor tem para realizar a sua atividade, consistindo em papel, caneta e tinta. Esse texto tem como foco central a abordagem da literatura como uma arte do esforço do espírito, que nem sempre deixa rastros, afinal, o livro ou o manuscrito – que mais se aproxima de tal esforço, segundo Valéry – seria um objeto que, ao ser exposto, não representaria a atividade literária em si. Em suas palavras:

Mas as Letras... O que é mais abstrato que a atividade literária? O que mostrar? O que é sensível nesse estranho uso do tempo e das forças do homem, tão difícil de definir e no qual o arbitrário mais expandido, a diversidade mais caprichosa, os motivos mais variados, as sensações, os sentimentos, a razão, as paixões, as circunstâncias, os temperamentos e os dons mais diferentes, acabam por ser consumidos, exprimidos e organizados em contos, poemas, sistemas – tudo o que a potência da transformação mais livre, agindo sobre milhares de palavras das quais ela explora as possibilidades incontáveis de combinação, pode condensar-se em obras e entregar-se a um consumo incerto, à leitura, à atenção

27 “Duchamps ist eine der interessantesten Erscheinungen der französischen Avantgarde. Seine Produktion ist sehr klein aber sein Einfluss ist kein geringer. Duchamps ist mit keiner Schulart zu identifizieren. Er stand dem Surrealismus nahe, ist Picasso befreundet, aber immer ein Eigenbrötler gewesen. Seine Theorie des Kunstwerks [Kunstwerks?], die et letztthin in einem Mappenwerk ‘La Mariée mise à nu par ses Célibataires’ exemplifiziert (nicht erläutert) hat, sieht ungefähr so aus: Sobald ein Gegenstand von uns als ein Kunstwerk angeschaut wird, kann er als solches überhaupt garnicht mehr fungieren. Die spezifische Wirkung des Kunstwerks kann der heutige Mensch darum weit eher an [zu fälligen Konfigurationen im Abfall oder Schutt, an Gegenständen – von zufälligen bis Gegenständen gestrichen] degagisierten [degagierten?] (das heißt ihrem Funktionszusammenhang entrückten []) Objekten (einer Klaviertasten tragenden Zimmerpalme, einem vielfach durchlochtem Zylinderhut) als an beglaub[un]ten Werken der Kunst erfahren. Die Herstellung surrealistischer Objekte, bei denen dem Zufall (dem Verrosten der Stasbalolagerung [?]) ein großer Spielraum gewährt wird, ist für viele Maler aus diesem Kreis eine passionierende Beschäftigung geworden”. Agradeço a Márcio Seligmann-Silva pela sugestão da referida passagem de Benjamin, na ocasião da conferência que originou este ensaio.

– ao desprezo ou ao maravilhamento de uma quantidade indeterminada de desconhecidos? (VALÉRY, 1972c, p. 1.146).²⁸

Talvez o que tenha sido posto em oposição, a partir de Marcel Duchamp, de César Aira e dos artistas em obras, encontre uma possibilidade de contato a partir do próprio problema identificado por Paul Valéry: a relação com todo o cansaço necessário para *escurecer* o papel e que nos daria, primeiro, os manuscritos e, depois, os livros. Como esse aspecto se relaciona com Marcel Duchamp? A libertação do trabalho visual da exposição após Marcel Duchamp, a própria escrita depois da desvalorização da literatura, de onde a personagem de Melville, Baterbly ou o próprio Monsieur Teste, poderiam ser considerados personagens *duchampianos* por excelência.

Finalmente, não é por pudor que a literatura resiste em se expor ou se tornar um objeto de exposição. Expor apenas livros e manuscritos revela da literatura somente os limites de um trabalho mensurável. Mas existe uma grande parte que não se pode medir. Assim, como um museu pode expor um trabalho não mensurável em termos materiais ou concretizável em objetos? Talvez Valéry tenha fabricado para si mesmo – e para alguns dos seus leitores – um museu portátil com esse breve texto. Nesse museu, onde paradoxalmente se espera a “fixação do instável” (VALÉRY, 1972c, p. 1.146), ele acrescenta nas paredes autores como Hugo, Balzac, Baudelaire e Proust. Por outro lado, em “Un problème d’exposition”, texto em que o autor aborda a materialidade dos fenômenos científicos na referida exposição de 1937, a solução encontrada pelo próprio Valéry (1972c, p. 1.146) para expor literatura tinha sido a de apresentar “manuscritos corrigidos e em diversos estados de trabalho do estilo”. Como ele conclui, em relação a esse modo de expor a escrita e o pensamento, o poeta, o filósofo, o historiador se confundem (1972d, p. 1.156). Com uma exposição feita no contexto do tricentenário do *Discurso do método*, de Descartes

28 “Mais les Lettres... Quoi de plus abstrait que l’activité littéraire? Que faire voir? Qu’est-ce qui est sensible dans cet étrange emploi du temps et des forces de l’homme, si difficile à définir, et dans lequel l’arbitraire le plus étendu, la diversité la plus capricieuse, les motifs les plus variés, les sensations, les sentiments, la raison, les passions et les circonstances, les tempéraments et les dons les plus différents, viennent se dépenser, s’exprimer et s’organiser pour produire contes, poèmes, systèmes, – tout ce que la puissance de transformation la plus libre, agissant sur quelques milliers de mots dont elle exploite les possibilités innombrables de combinaison, peut condenser en œuvres, et livrer à une consommation incertaine, à la lecture, à l’attention, – au mépris ou à l’émerveillement d’une quantité indéterminée d’inconnus?”

– a grande fonte de inspiração para o *Monsieur Teste* –, seu autor sugere que os tais esforços da imaginação deveriam levar em consideração essa origem da obra.

Valéry havia proferido que a reprodução das obras de arte seria profundamente afetada pela técnica. Assim, se Adorno o leu pelo problema dos museus, Benjamin lerá a ubiquidade sob o prisma da reproduzibilidade (1935), sendo seu ensaio seminal para transmitir o *sistema de sensações e de excitações* ao qual se referira Valéry. No Brasil, Mário de Andrade (1938), por exemplo, publicou, no mesmo ano de 1937, *Museus populares*, em que ele defendeu o uso de reproduções de obras de arte com finalidade pedagógica, prática que não estaria tão distante do museu inventado por Broodthaers, embora sua estratégia social seja distinta. Mário de Andrade foi contemporâneo das viagens dos grandes museus, isto é, do deslocamento de seus acervos para exposições temporárias. Na sua observação, o progresso técnico daria à própria reprodução um valor cultural semelhante ao da obra original. A proposta de Mário de Andrade permaneceu aberta: abrir um museu com boas reproduções por meios mecânicos. Se, após todo o percurso deste artigo, nós chegamos a um museu de reproduções proposto pelo autor de *Macunaíma*, é porque o museu ainda é um espaço utópico, constantemente reinventado através de silêncios, esvaziamentos, cópias e mesmo de suas formas limites em contato e em atrito com o espaço literário.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 173-185.
- AIRA, César. *Artforum*. Buenos Aires: Blatt Rios, 2014.
- AIRA, César. *Sobre el arte contemporaneo*. Barcelona: Literatura Random House, 2016.
- ANDRADE, Mário de. Museus populares. *Revista Problemas*, São Paulo, 1938, pp. 53-55.
- BENJAMIN, Walter. Anmerkungen zu Seite 431-508. In: TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPEHÄUSER, Hermann (orgs.). *Gesammelte Schriften*. Band 1. Berlin: Suhrkamp, 1991, pp. 431-508.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*. Paris: Folio, 2000.
- BOLOGNA, Corrado. Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture. In: MANINCHEDDA, Paolo (org.). *Testi e tradizioni. Le prospettive delle filologie*. Cagliari: Cucc, 2004, pp. 50-79.

- BRAVO, Alvaro Fernandez. *El Museo Vacio. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas Argentina y Brasil 1880-1945*. Buenos Aires: Eudeba, 2016.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A la recherche du temps agi. In: PRÉVOST, Bertrand. *La peinture en actes*. Arles: Actes Sud/Le Méjan, 2007, p. 11.
- ECO, Umberto; PEZZINI, Isabella. *Le musée, demain*. Casimiro: Paris, 2015.
- JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*. Paris: Éditions Gallimard, 2009.
- KRAUS, Rosalind. The Sculpture in the Expanded Field. *October*, v. 8, Spring, 1979, pp. 30-44. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778224?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: nov. 2018.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Musica Ficta. *Figuras de Wagner*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira e Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- MARX, William. *Adieu à la Littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIII – XXème Siècle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Vender alguma coisa, dar certo na vida. *Remate de Males*, v. 37, n. 1, jan.-jun. 2017, pp. 261-284.
- PEDROSA, Mario. *Primary Documents*. Edited by Gloria Ferreira and Paulo Herkenhoff. New York: MoMa, 2015.
- PERLOFF, Marjorie. Literature in the expanded field. In: BERNHEIMER, Charles (org.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 175-186.
- SZEEMANN, Harald. *With by Through Because Towards Despite*. Zurich: Voldemeer, 2007.
- SZEEMANN, Harald. *Les grands entretiens d'artpress*. Paris: Imec/Art Press, 2012.
- SZENDY, Peter. *Le supermarché du visible. Essai d'iconomie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2017.
- VALÉRY, Paul. La conquête de l'ubiquité. In: Œuvres, tome II, Pièces sur l'art. Paris: Gallimard, 1972a[1929], pp. 1.284-1.287. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade)
- VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: Œuvres, tome II, Pièces sur l'art. Paris: Gallimard, 1972b, pp. 1.290-1.293. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade)

VALÉRY, Paul. Présentation du “Musée de la Littérature”. In: Œuvres, tome II, Regards sur le monde actuel. Paris: Gallimard, 1972c, pp. 1.145-1.149. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade)

VALÉRY, Paul. Un problème d'exposition. In: Œuvres, tome II, Regards sur le monde actuel. Paris: Gallimard, 1972d, pp. 1.150-1.156. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade)

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Paris: Gallimard, 2014[1946].

VILLA-MATAS, Enrique. *Suicídios exemplares*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WARBURG, Aby. El arte del retrato y la burguesía florentina [1905]. In: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005, pp. 147-176.

WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémósyne*. Paris: L'Écarquillé, 2012.

Recebido: 22/11/2018

Aceito: 1/03/2019

Publicado: 11/07/2019