

AS ARTES E O DISCURSO DA CRISE: EM TORNO DO NILISMO ESTÉTICO¹

Evando Nascimento

(Universidade Federal de Juiz de Fora, Escritor)

E também se saberá que dei vida à inexistência de Deumamor, como a Posteridade tem dado vida a inexistências ilustres, caso dos autores, fazendo-os do nada para a glória. Outra inexistência à qual se tem dado vida por meio de óperas, romances, poemas é: o amor não correspondido, fato que nunca aconteceu (sendo verdadeiro amor). Inúmeras coisas que não existem foram inventadas: há todo um mundo de inexistências (a subconsciência, o dever, a cenesesia, muito “Deus” das “religiões”); deixe-me ter uma só inexistência em meu romance: O Não-Existente-Cavaleiro; é dotar uma obra de arte do personagem necessário para que os outros ostentem sua existência; o único não existente personagem, que funciona por contraste como vitalizador dos demais.

Macedonio Fernández, *Museu do romance da eterna (primeiro romance bom)*

Uma crise sem fim

O primeiro falante e, portanto, supostamente também o primeiro humano do planeta deve ter exclamado: *As coisas estão muito difíceis, vivemos em tempos de crise!* Viver seria então estar em crise, não haveria vida sem crise, por assim dizer em estado permanentemente crítico, com o risco de se desagregar e sucumbir no vastíssimo nada. Segundo o Houaiss (2014), a palavra crise vem do latim “*crīsis, is* 'momento de decisão, de mudança súbita, crise’”, que, por sua vez, vem do grego “*krīsis, eōs* 'ação ou faculdade de distinguir, decisão’, por

¹ Publicado em Chiara, Ana; Santos, Marcelo; Vasconcellos, Eliane (Org.). *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 247-281.

extensão, 'momento decisivo, difícil', termo igualmente derivado do verbo grego "krínō 'separar, decidir, julgar'".

Ainda segundo o dicionário, a palavra crise já ocorre no latim com a acepção de "momento decisivo na doença", que pode resultar num agravamento ou num desfecho positivo. Somente a partir do século XIX a palavra entra no vocabulário econômico. Hoje pode-se dizer que não há área do saber humano, e até mesmo não humano, que não conheça algum tipo de crise. Pode-se também imaginar que o famoso "The time is out of joint" de Hamlet (Shakespeare, 1975, p. 1080) seja uma das primeiras expressões de crise em literatura. Já o substantivo *crítica* se relaciona à mesma raiz greco-latina, indicando o duplo gesto de discernir e julgar. O vocábulo apenas terá pleno curso em artes e em literatura a partir do século XIX, como fator de institucionalização dos discursos e das práticas; isso ocorre, por exemplo, com os famosos *salões* de Charles Baudelaire (2005), um dos grandes formatadores da crítica de artes.

Sendo assim, nomeemos algumas das crises recentes e seus grandes momentos críticos, por décadas. Nos anos 1960: crise essencialmente política – ditadura no Brasil, maio de 68 no mundo. Nos anos 70: primeira grande crise do petróleo (*les chocs pétroliers*). Nos anos 80: crise do comunismo, queda do muro de Berlim. Nos anos 90: crise do fim da história, advento triunfal da era neoliberal (supostamente crise final e decisiva da síndrome da crise). Nos anos 2000: crise do fim do fim da História, com o 11 de setembro de 2001, bem como crise enfim do neoliberalismo (2008). Agora nos anos 2010: crise da era da informática, com a espionagem norte-americana sobre o mundo, testando os limites da democracia etc., etc. Parece mesmo não haver mundo, nem vida sem crise. A história da humanidade e da vida, sobretudo na era moderna, seria uma sucessão de crises...

Gostaria, portanto, de observar que a crise é um discurso que, na modernidade, alimenta a si mesmo. Crítica e crise, que não por acaso, como visto, têm a mesma etimologia, são dois termos que poderiam servir para definir a própria Modernidade, desde pelo menos as indagações de Charles Baudelaire no século XIX, como mapeadas por Walter Benjamin (2006). Mas o movimento *crítico* (em duplo sentido: de crise e de crítica) começou bem antes, com Kant, o primeiro grande pensador da crítica como gesto de crise, que faz avançar o pensamento, com suas três grandes *Críticas*. Recorro aqui a uma *lítótes*: não deixa de ser

sintomático, absolutamente necessário e, ao mesmo tempo, redundante que haja, neste momento, ainda tantos discursos em torno da crise, visto que no Ocidente pelo menos (e a questão geopolítica aqui não é supérflua), desde que nos entendemos por “modernos”, há críticas acerbadas em função das muitas crises.

Sendo assim, em vez de abordar o vastíssimo tema “crítico”, em seu duplo sentido, diretamente, prefiro optar por um desvio e explorar um assunto que me tem assediado cada vez mais, com e mais além da formulação nietzschiana: o *problema do niilismo hoje*. Interessa-me, em particular, como já anunciado no título, pensá-lo a partir das artes. E essa palavra deve ser entendida em seu sentido amplo, englobando aos menos as artes visuais (pintura, cinema, vídeo, artes plásticas) e as verbais (literatura, ensaio, biografia). Sempre achei enigmática a distinção, tão corrente em discursos acadêmicos e jornalísticos, entre escritores, de um lado, e artistas, de outro, levando sub-repticiamente a entender a literatura como não pertencendo ao campo das artes, mas no máximo como sua prima empobrecida ou sua irmã bastarda.

Ora, a questão do niilismo nas artes só pode começar a ser entendida (e é de esboço que se trata de ponta a ponta nesta fala-escrita) se se articulam as diversas linguagens artísticas, como foram moldadas pelas vanguardas históricas (cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo sobretudo) e reformatadas ao longo do século XX (um século pleno de crises), atingindo a vã e por definição transitória pós-modernidade, ora finda, até chegar a este nosso crítico século XXI. De modo que solicitaria que onde se lê niilismo, leia-se crise, embora essa substituição (ou suplementação, como diria Derrida), não seja anódina. Quando um termo tão aparentemente destrutivo (como o niilismo) desloca um outro de natureza tão mais destrutiva e transformadora (como a “crise”), é porque a força que move um discurso é a mesma que alimenta seus pretensos objetos. Noutras palavras, só consigo falar da crise e do niilismo, com alguma legitimidade, do “fundo de um naufrágio”, como sentenciou há mais de um século Mallarmé em seu *Um Lance de dados*. Um naufrágio que perpassa “uma noite suave das coisas”, como declarou Bispo do Rosário (cf. Denizart, 1982), “antiartista” que aqui ficará como referência não desenvolvida. Abordarei então o niilismo do fundo crítico de um naufrágio.

Dentro da noite veloz das coisas, no fundo de um naufrágio, é assim que gostaria de traçar o esboço não de um vasto painel, pois me faltam o talento e o gosto para os panoramas históricos – mas sim de detalhes que me chamam a atenção no discurso da crise e nos mais arrevesados (enviesados também) discursos niilistas. Esses traços, que vou tentar minimamente levantar a partir de sujeitos-objetos que logo nomearei, devem ser entendidos como traços efetivamente diferenciais. Toda analogia que acaso advenha ao discurso será menos para gerar aglutinações do que para ressaltar dissimilaridades. Analogias normalmente servem para aproximar diferentes a partir de traços comuns, mas, ao fim e ao cabo, as dessemelhanças devem preponderar, ao menos é o que pretendo aqui. É essa prudência metodológica que evita a redução dos exemplos singulares ao “estudo de caso”, os quais acabam por reconduzir o discurso crítico à clínica, transformando o texto da crise num pseudodivã, onde repousariam casos-limites, aqueles pacientes ditos incuráveis.² Aqui desejaria suspender o paradigma terapêutico e repropor uma *ateoria* do esboço, esboço de uma impossível *teoria niilista*, a qual se anularia a si mesma no momento em que tentasse se articular. Motivo pelo qual passo direto aos exemplos singulares que me inspiraram a escrever e a falar nesta nossa noite suave das coisas.

Os autores que comentarei estão entre os mais consagrados da atualidade. São dois estrangeiros com livros traduzidos e bem divulgados em diversos países, tanto quanto costumam frequentar de inúmeros festivais e feiras literárias. Trata-se do português Gonçalo M. Tavares e do catalão Enrique Vila-Matas, representantes até certo ponto do que melhor literariamente se faz na península ibérica. Falarei a partir de dois de seus livros mais emblemáticos, respectivamente, segundo a ordem de nomeação, os joycianos *Uma Viagem à Índia* e *Dublinesca*. A epígrafe de Macedonio Fernández apenas nos adverte que muitas das problemáticas ditas contemporâneas (até bem pouco tempo nomeadas como “pós-modernas”) compareceram desde cedo na modernidade novecentista, embora com outra modulação. Todavia, é esse trânsito entre modernismo agora clássico (da primeira metade do século XX) e modernidade tardia (da segunda metade do mesmo século até o atual) que desejo hoje esboçar a partir do tema pouco ilustre do niilismo, com ou sem referência a

² Este texto entretetece um diálogo silencioso com o livro *Crítica e clínica*, de Gilles Deleuze, que tive o prazer de ler quando acabara de sair em 1993 na França.

Nietzsche. Antes de continuar, retomo literalmente as últimas palavras da epígrafe roubada a Fernández: “O Não-Existente-Cavaleiro; é dotar uma obra de arte do personagem necessário para que os outros ostentem sua existência; o *único não existente personagem*, que funciona por contraste como vitalizador dos demais” (Fernández, 2010, p. 8. Grifos meus). Talvez esteja aí sintetizada uma das funções elementares da arte modernista (visual e verbal), que se desdobra na contemporaneidade: dar vida ao nada, criando inexistências ficcionais, para que, por contraste, os outros personagens que somos nós todos ganhem vida. Seria esse talvez o nada que é tudo pessoano, outro inventor de inexistências singulares: “O mytho é o nada que é tudo. [...]// Este, que aqui aportou,/ Foi por não ser existindo./ Sem existir nos bastou” (Pessoa, 1983, p. 6). Exemplos de tais singulares inexistências seriam também as muitas personas que inventou (ou que o inventaram) e que singelamente batizou como “heterônimos”. Recorrerei, portanto, a algumas “inexistências ilustres” para falar do niilismo como crise que acomete os assim nomeados artistas, que inventam mundos no mundo: Tavares e Vila-Matas, tendo como pai ancestral um certo inexistente cavaleiro chamado Marcel Duchamp.

O Niilismo artístico

O melhor de Enrique Vila-Matas e de Gonçalo Tavares é o refinamento literário de que se revestem suas invenções. O pior desses dois autores é o epigonismo de que também se reveste parte de sua produção. Não por acaso os dois livros que abordarei (tocando realmente apenas a borda, a beirada, sem ter espaço de avançar mais) tomam Joyce como ponto de partida. Há uma espécie de *cinismo* que consiste em repetir muitas vezes o mesmo, sem dar um passo adiante, num modo paralisante de emulação. O melhor de ambos é quando conseguem deslocar o modelo joyciano, rompendo até mesmo com a ideia de modelo – e, conseqüentemente, com a ideia de representação. Neste ponto gostaria de fazer uma distinção entre emulação clássica e emulação pós-romântica. Sabemos que até o século XVIII imperava no Ocidente o procedimento emulatório, em que se partia da imitação dos antigos, a fim de aperfeiçoá-los. Já na *emulatio* latina havia uma ideia de rivalidade entre o modelo e seu epígono, mas o modelo como ideal permanecia. Na verdade, cópia e modelo eram movidos por um mesmo ideal de perfeição que só o exercício contínuo, dentro de uma linhagem

tradicional poderia levar a atingir. Sabemos também que, a partir do final do século XVIII, o paradigma emulatório começa a ser abalado em seu princípio mesmo. Não é que a emulação não seja mais possível; o que se tornou impossível foi o gesto da emulação clássica de cultuar os mestres do passado como modelo para atingir um ideal. O diálogo com o passado continuará (basta lembrar certo pendor romântico pela estética medieval, pelo gótico, por exemplo), mas de maneira descontínua e não programática ou ortodoxa. Pode-se dizer que a estética romântica inventou o antiprograma, embora sobretudo no século XX esse antiprograma tenha se tornado um novo programa, ou seja, um novo modo de emulação. Isso levou a estética da ruptura à exaustão, dentro de uma crise muito bem mapeada por Octavio Paz (1984).

No final do século passado, o pós-modernismo representou uma tentativa de retomar o diálogo programado com o passado (rompendo assim com o antiprograma modernista) e possibilitando novas formas de emulação, cujo exemplo máximo se tornou o pastiche. É certo pastichismo agônico que se pode perceber no pior de Vila-Matas e de Tavares. Um pastichismo que, aliado a certo cinismo, gera uma espécie de epigonismo decadentista contraditório em relação à abertura de um novo século e de um novo milênio. Pois o decadentismo se aplica milhormente (para falar como Mário de Andrade) aos finais de século. A saída do círculo decadentista seria a passagem de um niilismo epigônico, à la Joyce, para um niilismo ativo, deslocador, como logo veremos. Isso implicaria em não lidar com a história da arte e da literatura (gostaria de pensá-las como inseparáveis irmãs siamesas) como um playground estético, em que as formas do passado estão ao alcance da mão como num hipermercado muito bem servido. É aí que o viés crítico, de crise inventiva ou reinventiva, se aplica.

O eterno retorno sem sair do lugar

Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário), de Gonçalo Tavares (2010), é um dos livros mais fascinantes e decepcionantes com que se pode deparar um mortal, e isso já é indicado por Eduardo Lourenço no Prefácio. Roland Barthes, num ensaio clássico de *Crítica e verdade*, “O que é a crítica”, já falava do caráter deceptivo da literatura, por ela propor mais indagações do que respostas (Barthes, 1982, p. 162), mas no caso de Tavares a decepção assume um caráter mais comezinho, como resultado de um processo estético que é,

antes de mais nada, histórico. Poder-se-ia chamar *Uma Viagem à Índia* de o livro das decepções, pois, ao contrário das grandes epopeias ocidentais, a chegada ao destino não trará o sucesso esperado ao suposto herói, não por acaso, intitulado Bloom, em homenagem ao personagem Leopold Bloom, do *Ulisses*, de Joyce. Há, sim, um suceder de episódios estapafúrdios (coisa, aliás, congenial à épica), mas que redundarão na desilusão que é a Índia para o lusitano de hoje. Não o país sonhado, mas um mesmo suceder de equívocos entre a pequena “razão viril” (Mallarmé) de Bloom e a cultura do outro. Em certo sentido, é uma viagem tão deceptiva para o navegante ocidental quanto a Índia atual, com seus estupros e violências contra as mulheres, como tem sido amplamente divulgado pela imprensa local e internacional. A questão a levantar seria a de saber qual viagem não é decepcionante se articulada pelo signo da fantasia, do exotismo e do enriquecimento imediato ou fatores congêneres? Mas Bloom, adverte-nos o narrador ou rapsodo desde o primeiro Canto (são X no total, tal como na epopeia clássica), o “nosso herói”, demonstra hostilidade em relação ao passado, e vai em busca de “sabedoria/ e esquecimento” (Tavares, 2010, p. 28), em vez de luxo e riqueza para se perpetuar numa memória infinita, como os verdadeiros heróis. Motivo pelo qual, talvez, mais do que a decepção, o verdadeiro signo dessa *Viagem* de ida e volta ao mesmo ponto (a cidade de Lisboa) é *melancolia*. Por isso o subtítulo do portentoso volume, publicado entre nós pela lusitaníssima Leya, é o citado “Melancolia contemporânea (um itinerário)”. O itinerário desse que voluntariamente é um anti-herói, hostil aos antepassados, seria então uma parábola para a melancolia de hoje. Esta nos acompanha a todos numa espécie de Apocalipse sem fim. (As manifestações em todo o mundo e sobretudo em nosso país – até o impensável aconteceu, Wall Street, símbolo máximo do capitalismo, foi ocupada – fornecem o signo e o sintoma desse apocalipse generalizado, que tanta euforia causa, quanto melancolia, tédio ou spleen pós-agitações. E a ciclotimia antiépica mal parece ter começado...)

Citemos textualmente as palavras do ilustre rapsodo:

A infâmia ou o acto heroico não são o ponto final
de nada.

Se o mundo parar de rodar um dia,
o último instante não será bombástico,
mas sim discreto.

*As grandes instituições como o universo
só terminam com o tédio; morrerão no*

momento em que repetirem um hábito (Tavares, 2010, Canto IX, 5, p. 364. Grifos meus).

Esse canto épico está repleto de aforismos desconcertantes e contrassensuais, como os versos finais dessa quinta estrofe, do nono canto, um verdadeiro anticlímax. Outro exemplo lapidar: “Ninguém hesita quando está frio e é de noite” (X, 154, p. 451); pode-se fazer uma grande coleção de antiaforismos. Seria já desconcertante escrever, hoje, um livro de aforismos, com uma moral mais ou menos velada; todavia, um livro de desafortismos (para lembrar os chistes do humorista Millôr Fernandes, que também os nomeava apotegmas, como os “apotegmas do vil metal”) é duas vezes mais desconcertante. Como se a única moral possível na contemporaneidade fosse cínica: já não dá para sermos sombrios após o chamado “século das catástrofes”, o passado. Alegres e ditirâmbicos tampouco é imaginável num tempo de agudização da crise moderna; como se estivéssemos numa eterna crise terminal, a crise das crises, cujo fim no entanto se adia indefinidamente. O “cinismo”, tomado em sua etimologia,³ seria um antídoto para o tédio que nos constitui e nos ameaça em permanência, pois, reza o evangelho segundo Tavares, por mim grifado: “*As grandes instituições como o universo/ só terminam com o tédio; morrerão no momento em que repetirem um hábito*”. O hábito, a repetição, numa só palavra, a identidade do que somos e do que é o próprio universo é que trará a morte. Morreremos todos, um dia, por causa de nosso tédio habitual, sucumbindo num suspiro – diante do nada. Ou antes, rumo ao nada: a verdadeira Índia, o verdadeiro Macau, a rota revelada das especiarias é para o abismo do caos que leva. Isso é o que também sublinha Eduardo Lourenço em seu entusiasmado, quase eufórico, prefácio, em contradição flagrante com o espírito da obra que apresenta: “Uma Viagem no coração do caos” (cf. Tavares, 2010, p. 5-16). Como se o crítico precisasse legitimar entusiasmadamente a obra de seu compatriota, o qual mostra heroicamente que todos os antepassados de Homero a Joyce, passando por Virgílio e Camões, mas também por nosso amado Jorge de Lima,

³ Segundo o Houaiss (2014), “*fil* doutrina filosófica grega fundada por Antístenes de Atenas (444-365 a.C.), que prescrevia a felicidade de uma vida simples e natural através de um completo desprezo por comodidades, riquezas, apegos, convenções sociais e pudores, utilizando de forma polêmica a vida canina como modelo ideal e exemplo prático destas virtudes”. Vem do grego. “*kunismós*, oû 'o pensamento dos filósofos cínicos', de *kúōn*, *kunós* 'cão', pelo *lat.tar.* *cinismus*, *i* 'id.'; *f.hist.* 1836 *cynismo*”.

estavam redondamente equivocados, e a História seria a história desse erro. Pois o futuro da Terra e do Universo é quadrado, a rota leva ao caos e não à ordem como sempre sonhou o Ocidente com sua “pulsão imperial” (“pulsão conquistadora”, diz Lourenço), para tomar de empréstimo uma expressão de Sloterdijk, em seu balanço fin-de-siècle acerca do continente europeu, *Se a Europa despertar* (2002). Lourenço vaticina, no pórtico de uma obra que acabara de ser publicada:

Para nós, todas as viagens são ‘viagens à Índia’, e não é o menor dos seus desafios e atrevimentos que o Gonçalo M. Tavares nos proponha repetir a viagem arquetipo à terra onde realidade e sonho se confundem, *subvertendo o sentido da viagem canónica do Ocidente em aventura da ilusão de todas as buscas divinas e epopeia luminosa da decepção*. Uma decepção à altura do desespero e da agonia ocidental no momento mesmo em que a sua história e meta-história, como *pulsão conquistadora e épica, converteu o Ocidente inteiro e a sua cultura sob o signo de Ulisses em êxtase vazio, fascinado pelo esplendor do seu presente sem futuro utópico, glosando sem descanso a sua proliferante ausência de sentido* (cf. Tavares, 2010, p. 10. Grifos meus).

Eis o homem que anuncia a história da Europa como verdade revelada aos povos: tantos séculos de civilização, desde Homero, redundam em nada. Assim, três europeus (dois portugueses, o escritor Tavares e o crítico Lourenço, este como vate daquele, e um alemão, o filósofo Peter Sloterdijk), se unem para nos revelar que o fracasso universal é o sucesso, como *suceder*, do mundo de hoje. Vivemos, sem nenhuma utopia, as últimas horas do fim. Agonicamente, sobreviventes do naufrágio que há muito ocorreu, no olho do furacão, na ponta extrema da crise, por assim dizer em estado terminal. Isso é um diagnóstico discursivo, nem de longe um certificado de autenticidade. Trata-se de uma nova versão da *Crítica da razão cínica*, clássico de Sloterdijk, de 1993, traduzido no Brasil apenas em 2012.

Importa-me mais pensar com esses escritores-pensadores do que concordar (ou discordar, no fundo daria no mesmo) com eles. “O que se chama pensar” (Heidegger) me parece que continua sendo ainda a questão. Mais além de qualquer grandiloquência (ou antigrandiloquência: verso, reverso, contraverso da mesma moeda simbólica), interessaria ouvir outra voz, por enquanto quase inaudível. Talvez indecidível entre presença e ausência de sentido, esse duplo

sentido que há muito nos habita, como grande e verdadeiro hábito. Interessa, de fato, não resumir a história do Ocidente, do Mundo, do Universo nem a tudo nem a nada, para continuar prosseguindo. Entre cúmulo de realização e fracasso entrópico deve existir uma possibilidade, que não seja simplesmente uma síntese dos dois. Mais além de qualquer dialética, há de haver “algo em vez de nada” (Heidegger ainda). Ou tudo.

Nas linhas finais de sua antiperipleia, o rapsodo conta que “A viagem/ à Índia acabou numa rua de Lisboa/ nas mãos de um velho que talvez não saiba ler/ e que talvez até goste de fazer desenhos/ por cima de palavras grandiosas” (Tavares, 2010, p. 451). Trata-se de um metacomentário acerca do livro que acabamos de ler, todo ele feito de “palavras grandiosas” ao avesso; sua retórica grandiloquente vem de seu fortíssimo tom antiépico – como de hábito, os opostos se reencontram. Completamente desiludido com o tudo que é nada, e vice-versa, Bloom pensa em se matar, atirando-se às águas noturnas do rio. É salvo por uma bonita mulher, que pergunta se não quer conversar. Salvo da morte mas não do tédio também mortal: “Ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue,/ mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de/ Bloom, o nosso herói” (Tavares, 2010, X, 156, p. 452). Essas seriam as palavras terminais da antissaga, não fosse o fato de o livro contar com um epílogo, uma espécie de gráfico ou mapa geral da “Melancolia contemporânea (um itinerário)”, em que se dispõe um traçado das diversas cidades e temas pelos quais nosso anti-herói passou, incluindo o par “Ocidente/Oriente”, sempre nessa ordem...

O tédio de Bloom e Tavares (alterego e ego, respectivamente) também habita as artes plásticas contemporâneas. No Brasil, Leila Danziger tem desenvolvido uma obra voltada para a melancolia, o tédio e o afrobrasileiro banzo, porém desprovida de cinismo. Para isso, recorre ao riquíssimo tema da Vanitas, que igualmente comparece em algumas páginas do que proponho literariamente (sobretudo em *Cantos do mundo* – Nascimento, 2011). O trabalho de Danziger, que tem origem judaica, dialoga fortemente com a problemática do holocausto ou da shoah (cf. Danziger, 2012). Mas o artista que explorou ao máximo, inclusive economicamente, o tema de Vanitas e do tédio contemporâneo, na vertente cínica, foi sem dúvida Damien Hirst. Sua caveira cravejada de

diamantes é o símbolo máximo da ostentação e da futilidade diante da morte. Trata-se de pura metalinguagem: principalmente após o falso leilão para se autopromover, ele se tornou o Midas das artes, que tudo faz para transformar pedras e detritos em ouro, muitas vezes com apelo ao kitsch mais desenvergonhado, como é o caso de suas coloridíssimas borboletas, que lembram os suvenires das lojas de Copacabana. Realizado nos dias 15 e 16 de setembro de 2008, na Sothebys de Londres, o famoso leilão foi amplamente divulgado pela mídia internacional; praticamente todas as obras foram vendidas, resultando num montante de 140 milhões de euros, valor jamais atingido antes por um só artista no mesmo leilão. Mais tarde, foi divulgado que grande parte do espetáculo fora armada pelo próprio Hirst, que fez com que amigos e conhecidos dessem lances para valorizar seus trabalhos. Ao que se saiba, nem por isso o leilão foi anulado, nem muito menos foi realizada uma investigação para verificar a veracidade da fraude e sobretudo o valor real da venda. Um autêntico golpe de mestre – na arte de enganar.

Não gostaria, contudo, em hipótese alguma de me alinhar aos detratores da arte contemporânea. Penso que o próprio Hirst tem obras admiráveis, como aquela que primeiro o consagrou, o tubarão no formol, uma espécie de Vanitas animal.⁴ E mesmo a caveira diamantina não deixa de ter seu encanto, a despeito ou por causa do cinismo. O único problema é quando a produção artística se torna apenas uma linha de montagem para produzir um artefato atrás do outro, com a ajuda de afainados colaboradores. Tal é um dos temas do livro *Isso é arte?*, de Will Gompertz (2013), mas existe toda uma bibliografia sobre o que chamo de querela sobre o fim da Arte hoje.⁵

⁴ Hirst, Damien. The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living. Disponível em < <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>>. Acesso em 10 fev. 2014.

⁵ A querela sobre “o fim da Arte”, com ou sem referência ao pensamento de Hegel, e sobre “a arte contemporânea”, conta já com uma vasta bibliografia, tanto brasileira quanto estrangeira. A título meramente ilustrativo, assinalaria os seguintes livros (alguns bem mais consistentes teórica e criticamente do que outros): 1- Archer, Michael (2001). 2- Danto, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* (2006). 3- Dempsey, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna* (2003). 4- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. (1996). 5- Gompertz, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. (2013). 6- Kocur, Zoya; Leung, Simon (Org.). *Theory in Contemporary Art Since 1985*. (2006). 7- Sant’Anna, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp* (2003). 8- Sant’Anna, Affonso Romano de. *O enigma vazio* (2008). 9- Trigo, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo da arte contemporânea* (2009). 10- Wolfe, Tom. *A palavra pintada* (2009).

O que se perde com a linha de montagem é o lado artesanal que dá toda a graça à arte, sua gratuidade, como evento de um dom incondicional. Reduzida a mera mercadoria, a mais um item entregue ao mercado, a obra de arte se converte no simples design, cuja única função é decorar residências de classe média e alta. Função, aliás, nobre, porém insuficiente, pois pouco leva a pensar, como comprova a deslumbrante mansão no Morumbi de Edemar Cid Ferreira, ex-controlador do falido Banco Santos, repleta de joias da arte contemporânea. Ou até leva, mas a pensar no vazio tedioso de parte da arte dita contemporânea – sublinho *parte* porque, por exemplo, um León Ferrari, argentino morto em julho de 2013, nada tem de mero produtor de badulaques decorativos. Ao contrário, a partir dos anos 1960, com o risco da própria vida, Ferrari propôs e expôs uma arte de resistência, cuja obra-prima, verdadeira Mona Lisa da arte recente é A Civilização Cristã Ocidental.⁶ A consagração internacional só veio nos anos 2000, quando, em 2006, recebeu o Leão de Ouro da Bienal de Veneza.

Viagem sem volta a Dublin

Antes de continuar, gostaria de declarar que tenho profunda admiração pelos dois escritores, Tavares e Vila-Matas, que comento aqui de forma um tanto desabusada. Utilizo, na verdade, a mesma liberdade irônica, mas espero não cínica, que eles se dão em suas invenções. Sou movido e comovido pelo modo antitético como construíram suas obras, levando a literatura (e as artes plásticas) a um impasse, verdadeira aporia para a qual talvez não haja mesmo saída. Pelo menos é o que pensa Lourenço ao comentar um verso de Tavares que ironiza a saída (cf. Tavares, 2010, p. 14-15). Se a própria saída se tornou objeto de ironia, é porque provavelmente a ideia de abertura e a solução para o labirinto estariam dentro do próprio labirinto e não numa porta, nem mesmo numa janela. Quem sabe a única saída seja adentrar-se mais e mais nos meandros asfixiantes, em vez de buscar ilusórias passagens para fora, já que todos os vãos parecem dar para dentro?

Ironia é o termo que Ricardo Piglia utiliza para qualificar (e louvar) o segundo de nossos autores, o escritor catalão Enrique Vila-Matas: “narrado com sutil ironia” é a expressão a que recorre Piglia para caracterizar o, para ele, grande romance

⁶ Ferrari, León. A Civilização Ocidental e Cristã. Disponível em <http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/leon-ferrari/>. Acesso em 16 fev. 2014.

que se chama sintomaticamente *Dublinesca* (Vila-Matas, 2011), fazendo ecoar de pronto o *Dublinenses*, coletânea de contos de James Joyce. Antes de continuar, lembro que Vila-Matas ficou famoso no Brasil primeiro pela tradução de seu *Bartleby e companhia* (2005), em que indexava todos os escritores que foram acossados pelo mal de Bartleby, o da desistência literária. Trata-se dos escritores do não, cujo eminente representante brasileiro (não citado no livro de Vila-Matas) seria Raduan Nassar. Já no plano internacional, Rimbaud é o clássico dos clássicos quando se trata de abandonar uma promissora (no caso dele, apesar de tudo realizada) carreira literária. É sintomático também que Piglia nessa mesma apresentação, que constitui a larga orelha do livro, diga que os romances (ou não romances) de Vila-Matas, autor cujos livros são sempre muito aguardados, parecem constituir “uma única obra em que se narra – de diferentes ângulos – a história imaginária da literatura contemporânea”. Eis o romancista convertido em historiador, restando saber se o adjetivo “imaginária” nobilita ou desqualifica a tarefa do investigador dos fatos tidos e acontecidos. De qualquer modo, ser o arquivista do contemporâneo literário não parece papel de pouca monta; e que isso seja dito no pórtico – ou melhor, nas abas – de uma obra que é a supraessência da metanarrativa redobra a sintomaticidade do próprio texto, tanto quanto da crítica que o acompanha, ou seja, a orelha de Piglia, pespegada ao volume de Vila-Matas. Como se (eis a ficção) o metanarrativo se tivesse convertido, no mínimo desde Borges, mas Cervantes seria o ancestral mais direto dessa linhagem – se tivesse convertido no próprio labirinto do contemporâneo literário. A impossibilidade de sequer poder imaginar a saída, em outras palavras, o diagnóstico de crise absoluta que se instala quando (segundo Lourenço) a própria ideia de saída se torna derrisória, para não dizer risível (e é o riso e o sorriso dessa história toda que me interessa), essa impossibilidade é o desafio para o escritor (ou crítico) que deseje acrescentar uma nota de rodapé que seja à imensa enciclopédia intitulada História da Literatura Contemporânea, cujo autor ou editor-mor seria o ilustre Enrique Vila-Matas. Aliás, um autor facilmente pastichável, e pelo menos dois livros já foram publicados no Brasil tomando-o como argumento principal.⁷

⁷ *Se um de nós dois morrer*, de Paulo Roberto Pires (2011), e *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*, de Kelvin Falcão Klein (2011).

Saiamos um pouco do campo algo abstrato das considerações gerais e adentremos minimamente o território movediço de *Dublinesca* e seu ironicamente melancólico personagem Samuel Riba, no limite do cinismo. A coincidência de prenome com o também irlandês Samuel Beckett decerto nada tem de casual, sendo antes da ordem do que um dia Derrida chamou de *clandestinação* (cf. 1980, p. 42), o destino que clandestinamente se imiscui nos assuntos do acaso. A escolha do nome do personagem já de algum modo traça e retraça seu destino, nesse outro itinerário antiépico e profundamente melancólico. A aproximação com a obra de Beckett também é assinalada por Piglia. Ironia, melancolia – em suma, crise e razão cínica, eis os temas e os termos de nosso ora adiantado percurso.

Tanto Tavares quanto Vila-Matas pendem ora mais para o humor, ora mais para a ironia, conforme os humores do momento. Mas de uma ou de outra forma, não pode faltar melancolia nos escritos de ambos. Qualquer dos livros de Vila-Matas – pelo menos os que li até aqui nas traduções da CosacNaify, e que não representam sua obra completa – se assemelha a um tomo inventivo de teoria ou de crítica literárias. Abundam comentários sobre escritores e livros, como se – enquanto bom discípulo de Mallarmé e de Blanchot – o universo todo existisse para acabar em literatura, e a única vida de fato legítima só pudesse se dar via ficção. Tenho a impressão – a se confirmar com uma boa abordagem comparada intra e intertextual – que sobram referências e leituras e falta experiência nesse tipo de ficção liminar. Ficção do limite em que tudo tem que passar por algum tipo de escrita literária. Como se, igualmente, a biblioteca de Borges deslocasse e substituísse em definitivo aquilo que até bem pouco a física ainda tentava descrever como o antigo Universo, atualmente em rota de conclusão – para o Nada. A um ponto tal que um de seus últimos volumes traduzidos entre nós, o referido *Dublinesca*, se passa em torno do final da vida de um editor fracassado. Embora tenha “apenas” sessenta anos, a sensação que se tem é de que Samuel Riba, ex-editor e ex-acoólatra, não viverá ainda por muito tempo. Tal como a literatura de que cuidou a vida inteira, ele se encontra em estado de crise permanente, rumo a um melancólico fim. Parece que essa literatura se esforça também em provar que todo fim é melancólico, que não há sabedoria na velhice, e que, como bem descobre Rodrigo S. M., o narrador de *A Hora da estrela*, de Clarice Lispector, todo gran finale é um blefe para esconder a tragédia iminente.

Vejamos como o narrador de terceira pessoa, duplo do escritor, descreve, desde o *incipit* da obra, o melancólico personagem com quem havemos de conviver por mais de trezentas páginas de pura literatura:

Pertence à estirpe cada vez mais rara dos editores cultos, literários. E, comovido, assiste todos os dias ao espetáculo de como o ramo nobre de seu ofício – os editores que ainda leem e que sempre foram atraídos pela literatura – vai se extinguindo sigilosamente, no começo deste século. Teve problemas há dois anos, mas soube fechar a tempo a editora que, no fim das contas, mesmo tendo obtido um notável prestígio, caminhava com assombrosa obstinação para a falência. Em mais de trinta anos de trajetória independente, aconteceu de tudo, sucesso, mas também grandes fracassos. A falta de rumo da etapa final ele atribui a sua resistência a publicar livros com as histórias góticas da moda e outras bobagens, e dessa forma esquece parte da verdade: que nunca se distinguiu por sua boa gestão econômica e que, além disso, talvez pudesse ter sido prejudicado por seu fanatismo desmesurado pela literatura (Vila-Matas, 2011, p. 11).

Trata-se de um o começo bastante conclusivo, para não dizer terminal. Tem-se, de pronto, o fim desde o começo, o final inscrito no início. No princípio era o fim... O que resta a dizer depois disso? Quase nada. É o que vou continuar tentando: falar sobre esse quase que ainda resta, a despeito de nada e de tudo, que, como visto, são coisas equivalentes nesse horizonte de liquidação literária...

Riba, tal como *rivage*, palavra que aparece no primeiro capítulo, como citação do livro mais famoso de Julian Gracq, *Le Rivage des Syrtes* [O litoral das Sirtes] – *riba* é a margem, a beira, o litoral, se quiserem, o limite.⁸ O editor vive o momento posterior à falência de sua pequena e cult editora, como signo mesmo do final da galáxia de Guttemberg, metáfora astronômica e gráfica bastante pertinente em relação ao propósito do livro. Qual, seja, provar que seu autor, Vila-Matas (como todos nós), travestido em seu personagem-editor Samuel Ribas, chegou demasiado tarde ao banquete das musas, perdendo até mesmo a sobremesa e ficando apenas com os restos e os despojos da literatura. As grandes obras-primas da humanidade já foram escritas, seja na Antiguidade Clássica, seja no Renascimento e depois, seja na Modernidade primeira e segunda (entre os séculos XVII e XX). Aos tardo-modernos do século XXI resta

⁸ O *Houaiss* fornece a seguinte etimologia de *riba*: “[lat. *rīpa,ae* 'margem (em geral de rio), costa, litoral'; ocorre a f. *ripa*; ver *rib-*; f.hist. sXIV *ryba*, 1624-1649 *riva*”. Arribar é chegar à *riba*, à margem, à costa, ao litoral, tal como *arriver*. Já *rib-*: “antepositivo, do [lat. *rīpa,ae* 'margem (em geral de rio); costa, litoral' [...]”.

apenas se deliciar com as sobras, requeitando o que resta do inspirado banquete e vertendo o novo apocalipse do final dos tempos. Como diz de Riba seu pai-criador, num outro autocomentário metalinguístico: “Tem uma imagem algo romântica de si mesmo e vive numa permanente sensação de fim de época e fim de mundo” (Vila-Matas, 2011, p. 11).

A um ex-editor que vive desse modo póstumo só resta então escrever *teorias*, e é o que acaba fazendo numa viagem fracassada a Lyon, na qual, em vez de ir ao encontro editorial para o qual foi convidado, fica no quarto do hotel escrevendo uma teoria geral do romance, a partir do há pouco mencionado *O litoral das Sirtes* (obra considerada ultrapassada), de Gracq. Mas, depois que escreve a teoria, cujos princípios logo citarei, ele se dá conta de que teorias são feitas para serem jogadas fora, como coisas inúteis, “Foi embora com a plena convicção de que tudo o que havia escrito e teorizado em torno do que devia ser um romance não havia sido mais que uma ata erigida com o único propósito de se livrar de seu conteúdo. Ou, melhor dizendo, uma ata erigida com o propósito exclusivo de confirmar que a melhor coisa do mundo é viajar e perder teorias, perdê-las todas” (Vila-Matas, 2011, p. 16). Eis um comentário autoirônico, bem-humorado e melancólico (tudo isso a um só tempo), cínico até, que serve para entender a literatura de Vila-Matas como uma enciclopédia de teorias, cuja única utilidade é serem lançadas à lata de lixo uma vez formuladas, permitindo em seguida a seu autor viajar mundo a fora como um escritor de... ficções teóricas! As frases dessa última citação, sobretudo o período final, são todas aforismos, formulações teóricas mal disfarçadas em comentário narrativo. Nesse sentido, vale a pena citar também os cinco elementos de sua teoria geral para o romance futuro (desnecessário dizer que a narrativa vai logo em seguida dispensá-los como inutilidades): “intertextualidade; conexões com alta poesia; consciência de uma paisagem moral em ruínas; ligeira superioridade do estilo sobre a trama; a escrita vista como um relógio que avança” (Vila-Matas, 2011, p. 15).

Essa teoria denegada pela própria narrativa vai estar na base do argumento principal do romance *Dublínescas*, que é, desde o título, uma referência a Joyce e à cidade onde nasceu, Dublin. Autor e cidade do monumento por excelência do alto modernismo, o *Ulisses*. Adicto convicto à literatura, Riba reúne alguns amigos para com ele darem o “salto inglês”, numa viagem quase inútil a Dublin para celebrar os funerais da alta literatura, no simbólico 16 de junho, como se

sabe o internacionalmente celebrado Bloom's Day.⁹ A celebração coincidirá com o enterro da velha prostituta, a própria literatura, numa paródia intencional do poema *Dublinese*, do poeta inglês Philip Larkin, o qual aborda as exéquias de uma velha prostituta, num cortejo de que participam apenas suas companheiras de infortúnio. Qualquer semelhança com o meio literário de hoje é absolutamente intencional... Depressivo, para Riba o fim de uma época coincide com a ascensão de outra, a era digital, a qual não é saudada com entusiasmo, mas com irônica e melancólica desconfiança. Como se o enterro definitivo da tumultuada tradição literária fosse sua franca digitalização em curso, a passagem literal de uma para outra vida, com o fim apocalíptico da Galáxia de Guttemberg.

A biblioteca dos grandes autores, bem como as inúmeras referências cinematográficas e da cultura pop, se transforma numa imensa fantasmagoria, na qual os ancestrais parecem cobrar de Vila-Matas, e de nós leitores e/ou escritores, um corpo substancial onde encarnar. Numa passagem em que parodia “a morte do autor” (uma catástrofe para o futuro editor que Riba pretendia se tornar) como frágil moda francesa e dos desconstrutores americanos, o narrador faz um personagem que cruza com o à época jovem Riba dizer “– O autor é o fantasma do editor” (Vila-Matas, 2011, p. 278).

Misto de elegia e paródia, tudo em *Dublinese* não é para ser levado muito a sério, do contrário corre-se o risco de trair o espírito ou, melhor, o espectro da obra, perdendo-a de imediato com uma boa teoria (esquecendo assim “o sagrado instinto de não ter teorias” do altamente teórico Fernando Pessoa/Bernardo Soares – 1982, p. 411). O réquiem da era de Guttemberg e o canto profano da era digital só podem se revelar como *paródia*, já que numa época de farsas sucessivas não há mais como escrever nem muito menos encenar tragédias:

A Riba não escapa que é característico da imaginação se encontrar sempre no fim de uma época. Desde que se conhece por gente ouve dizer que nos encontramos num período de crise máxima, numa transição catastrófica em direção a uma nova cultura. Mas o apocalíptico sempre existiu em todas as épocas. Encontramo-lo, para não ir mais longe, na Bíblia, na *Eneida*. Existe em todas as civilizações. Riba entende que no nosso tempo o apocalíptico só pode ser tratado como paródia. Se chegarem a celebrar aquele funeral em

⁹ Bloomsday é uma homenagem internacional ao dia de Leopold Bloom: 16 de junho de 1904.

Dublin, ele não poderá ser outra coisa senão uma grande paródia do pranto de algumas almas sensíveis pelo fim de uma era. O apocalíptico exige ser tratado sem excessiva seriedade (Vila-Matas, 2011, p. 115).

Dito de outro modo, por mais grave que seja, talvez por isso mesmo, esse *gênero* desvelador que é o apocalíptico não é sério, pelo menos na pena do autor. Em seguida, comenta que nossos antepassados tinham a mesma sensação que nós, de viverem uma situação “terrível”, de declínio da civilização e iminente fim de mundo. E continua, num discurso indireto livre, reproduzindo os fiapos de pensamento de seu personagem:

Qualquer crise é apenas, no fundo, a projeção de nossa angústia existencial. Talvez nosso único privilégio seja simplesmente estarmos vivos e saber que vamos morrer todos juntos ou separados. Enfim, pensa Riba, o apocalíptico tem um verniz romântico esplêndido, mas não há como levá-lo a sério, porque na realidade, se olho bem, o que me oferece é o alegre, rotundo e feliz paradoxo de um funeral em Dublin, ou seja, me oferece aquilo de que mais ando necessitado nos últimos tempos: ter algo para fazer no futuro (Vila-Matas, 2011, p. 115-116).

Observo, de passagem, que, tal como em Tavares, a narrativa se trama com inúmeros aforismos travestidos de simples comentários. No trecho acima, encontra-se esboçado um belo fragmento de invenção da razão cínica. O cinismo está em constatar que o drama em cena é o avesso de uma tragédia, pois tem um fundo *burlesco*, assim nomeado nesse verdadeiro não romance, pois nada de muito importante ou decisivo para a história da humanidade acontece. Fútil como as coisas excessivamente preciosas, mas de uma futilidade densa, longe de tibia, mesmo assim tendente sem dúvida alguma para o nada. Essa “síndrome do nada” (a expressão é minha, e pode servir como insígnia de toda a produção de Vila-Matas) tem um predecessor ilustre. Não por acaso, Marcel Duchamp é uma das referências da novela de Ribas e decerto a principal do pequeno volume sobre a “literatura portátil” (Vila-Matas, 2011 b). Duchamp tem sido acusado, não sem razão, de ser uma espécie de patrono da destruição das artes, atualmente em curso de finalização. Certamente ele não foi o inventor da arte moderna ou da arte de vanguarda que atravessaria o século XX como um bólido (Oiticica), pois esse mérito cabe provavelmente a Picasso e Braque, ao introduzirem elementos não pictóricos na pintura, provocando a “explosão

“cambriana” que alteraria radicalmente o itinerário das artes nos novecentos. Porém, com sua postura francamente niilista, Duchamp encarnou como ninguém a figura do antiartista, aquele que, com seus ready-mades, promoveu o não artístico à condição de (não) arte. A partir de então, o valor da arte deixava em definitivo de ser um valor de culto, para recorrer à terminologia de Walter Benjamin (1996), e assumia seu valor de exposição, valor este em ascensão desde pelo menos os salões do século XIX.

Com Duchamp, é (anti)arte aquilo que o (anti)artista, o marchand ou galerista expõem como arte e a crítica e o público reconhecem como tal. A complexidade está em que até mesmo a recusa de uma obra, considerada como não artística pode ser consagratória, auratizando-a em definitivo com o valor de culto e de exposição, indecidivelmente. Tal foi o caso escandaloso do *Urinol*, *Mictório* ou *Fonte*, que já foi considerada a obra mais influente do século XX. Censurada em 1917 na exposição da Sociedade dos Artistas Independentes em Nova York, da qual Duchamp era um dos curadores, tornou-se um objeto-fetiche, a um ponto tal que, mesmo tendo seu original desaparecido, seis novas “cópias” foram criadas posteriormente e assinadas por seu suposto autor, M. D.

Inconcluindo

Nietzsche encerra sua *Genealogia da moral* demonstrando como o ideal ascético pôde triunfar, pois deu um sentido ao animal humano. Embora profundamente niilista, o ideal ascético é ainda uma vontade, uma força que se volta contra a própria vida.

Não se pode em absoluto esconder o que expressa realmente todo esse querer que do ideal ascético recebe sua orientação: esse ódio ao que é humano, mais ainda ao que é animal, mais ainda ao que é matéria, esse horror aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, o anseio de afastar-se do que seja aparência, mudança, morte, devir, desejo, anseio – tudo isso significa, ousemos compreendê-lo, uma *vontade de nada*, uma aversão à vida, uma revolta contra os mais fundamentais pressupostos da vida, mas é e continua sendo uma *vontade!* E, para repetir em conclusão o que afirmei no início: o homem preferirá ainda *querer o nada, a nada querer...* (Nietzsche, 1987, p. 184-185).

A esse niilismo desolador e redutor da experiência vital em tudo o que comporta de riscos, *A Vontade de poder* opõe outro niilismo, o ativo (cf. Nietzsche, 2008).

Crítico em relação ao niilismo vigente, que no fundo expressa a decadência da cultura europeia, o niilismo ativo da vontade de poder prepara a transvaloração de todos os valores, como advento do além-do-humano, após uma profunda crise. A pergunta final, que deixo em aberto, como uma lacuna a ser preenchida pelos possíveis leitores, é saber se cada um desses artistas plásticos (Duchamp, Oiticica, Hirst, entre inúmeros outros) ou artistas literários (Baudelaire, Tavares, Vila-Matas, idem) se posicionou ou se posiciona mais ao lado do niilismo passivo ou do niilismo ativo. A resposta, se houver, é de enorme complexidade, podendo-se imaginar inúmeras avaliações em relação a cada produção individual e em relação a elas mesmas entre si. Provavelmente nenhum artista é “puramente” passivo ou ativo, encontrando-se combinações insuspeitas entre uma e outra forças, por vezes na mesma obra ou antiobra, por vezes na mesma frase.

Referências bibliográficas

- Archer, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Barthes, Roland. *Crítica e verdade*.
- Baudelaire, Charles. *Critique d'art*. Seguido de “Critique musicale”. Paris: Gallimard Folio, 2005.
- Baudrillard, Jean. *A Arte da Desaparição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- Benjamin, Walter. *Passagens*. Organização Willi Bolle; colaboração Olgária Matos; traduções de Irene Aron (alemão) e de Cleonice Mourão (francês). Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica e arte e política*. 10ª. reimpressão. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- Bürger, Peter. *Theory of The Avant-gard*. Tradução Michael Shaw. Manchester University Press, 1984.
- Cabanne, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. 2ª. ed. Tradução Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- Danto, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP/Odysseus, 2006.
- Danziger, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Faperj/Apicuri/Cosmocopa, 2012.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- Dempsey, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Derrida, Jacques. Ocelle comme pas un. Prefácio a Joliet, Jos. *L'Enfant au chien assis*. Paris: Galilée, 1980.
- Dicionário Online Houaiss. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=invenção>>. Acesso em 29jan.2014.
- Fernández, Macedonio. *Museu do romance da eterna (primeiro romance bom)*. Tradução Gênese Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Gompertz, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Tradução Maria Luiz Borges; revisão técnica Bruno Moreschi. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- Klein, Kelvin Falcão. *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.
- Kocur, Zoya; LEUNG, Simon (Org.). *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Oxford, Malden (USA): Blackwell, 2006.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. I. Edição apresentada, estabelecida e comentada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2004.
- Nascimento, Evando. *Cantos do mundo (contos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. Rastros, projetos e arquivos: por uma estética do século XXI. In: Eyben, Piero; Rodrigues, Fabrícia Wallace (Org.). *Derrida, escritura & diferença: no limite ético-estético*. Vinhedo-SP: Horizonte, 2012, p. 42-77.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *A vontade de poder*. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

Oiticica, Hélio. *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Organização Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UBS Pactual, 2008.

Paz, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Pessoa, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Vol.II. seleção e transcrição dos textos por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

_____. Ulysses. In: _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1983, p. 6.

Pires, Paulo Roberto. *Se um de nós dois morrer*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.

Sant'Anna, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp*. Rio de Janeiro: Vieira & Lenti, 2003.

_____. *O enigma vazio*. Ed. Rocco, Rio, 2008.

Shakespeare, William. Hamlet. In: _____. *The Complete Works of William Shakespeare*. Nova York: Avenel, 1975, p. 1071-1112.

Sloterdijk, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução de Marco Casanova e outros. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

_____. *Se a Europa despertar*. reflexões sobre o programa de uma potência mundial ao final da era de sua letargia política. Tradução José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Tavares, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

Trigo, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução Josely Vianna Baptista, Maria Carolina de Araújo. São Paulo: CosacNaify, 2005.

_____. *Dublinesca*. Tradução José Ruben Siqueira. São Paulo: CosacNaify, 2011 a.

_____. *História abreviada da literatura portátil*. Tradução Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: CosacNaify, 2011 b.

Wolfe, Tom. *A palavra pintada*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

Vídeo

Denizart, Hugo; Lima, Maria Alves de. *O prisioneiro da passagem* (Arthur Bispo do Rosário). Rio de Janeiro: Centro Nacional de Produção Independente, 1982.

Resumo

Abordagem das artes plásticas e verbais do ponto de vista do niilismo, tendo como referência o discurso da crise. Leitura de *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, e de *Dublínesea*, de Enrique Vila-Matas.

Artes, Crise, Niilismo

© Evando Nascimento, 2024