

Convergências transestéticas e o silêncio da arte (Duchamp com Onetti)

p. 45 - 52

Daniel de Oliveira Gomes¹

Resumo

Analiso, neste artigo, convergências transestéticas entre os chamados ready-mades, do escultor e enxadrista Marcel Duchamp, e o personagem Larsen, do uruguaio Juan Carlos Onetti. Larsen é o protagonista marginal que traz consigo o que podemos chamar de *insights* de desencanto, ou um projeto desesperançoso, uma persistente utopia fracassada, por ambivalente que pareça. Podemos evocar *El Astillero*, romance de Onetti como metáfora da estetização exorbitante dos dias atuais.

Palavras-chave: Duchamp; Onetti; ready-mades

Abstract

I analyze in this article transaesthetics convergences between the so-called ready-mades, from the sculptor and chess player Marcel Duchamp, and the character Larsen, from the Uruguayan Juan Carlos Onetti. Larsen is the marginal main character who brings along what we call insights of disenchantment, or a hopeless project, a persistent failed Utopia, however it seems ambivalent. We can evoke *El Astillero*, a novel by Onetti as a metaphor of today's exorbitant aesthetics.

Keywords: Duchamp; Onetti; ready-mades

*“¿Tampoco le contaron que el arte es una eterna
confesión?”
Juan Carlos Onetti*

Era uma vez um artista que silenciou, ainda uma vez, para se tornar um enxadrista fracassado.

Duchamp silencia ainda pelo Xadrez, uma de suas grandes paixões. Sua vontade de se tornar um jogador profissional vira uma obsessão. Em 1918, muda-se para Buenos Aires. Jogava xadrez até por correspondência que mantinha com seus amigos, como fazia com Walter Arensberg. O que Duchamp almejava nessa época era dar xeque como profissional. Não havia alternativa./ Sua carreira artística não foi brilhante. (ZAPPI, 2005: p.29)

Mas, este estigma de Marcel Duchamp já perseverava em sua obra. Há quem, ainda hoje,

veja-o pelo prisma daqueles artistas fracassados, marginais, uma vez ausentes de utopismo, uma vez ausentes de um sonho político incondicional. Mas, é sabido que foi essa ausência que, mais do que o sentido conceitual, de algum modo provocou as bases de um exercício de “repolitização” do próprio museu, ou dos novos modos de reivindicar um saber acerca do espaço artístico. Ou seja, na arte, a proposição de si mesmo como impossibilidade de plenitude transformadora, de engajamento, não implica incisivamente em pôr-se como um indigno, um mudo. Mas sim, não raro, em situar o espaço circundante nesta esfera de impotência. Do mesmo modo que autores

¹ Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor adjunto da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: setepstras@hotmail.com

literários como Juan Carlos Onetti repolitizam a própria literatura, ao dar cabo a protagonistas marginais cuja complexidade de algum modo conecta-se com o descompromisso de Duchamp, qual o personagem Larsen, por exemplo.

Mas muitos foram os escritores que, precariamente utópicos, desafiaram o processo de representação habitual, de vários modos. Claro que tal descompromisso, um certo silêncio, tal pacto com a margem, é contundente em mil obras canônicas, desde a (re)invenção da narrativa curta por Tchekhov, até as novelas, romances e peças como tantas ficções de Knut Hamsun, D.H. Lawrence, Samuel Beckett, Roberto Arlt... para não chegar na imensidão dos poetas, antes mesmo de Mallarmé, para dar um exemplo; ou mesmo, na literatura brasileira, Guimarães Rosa, Osman Lins, Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu... ou na brasileira contemporânea, as de João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho e tantos outros claramente pós-utópicos... Lidar com o silêncio e com as margens tem sido, ao provocar o que entendemos classicamente por representação, enfim, desde sempre, tem sido preceito culminante do procedimento literário.

O que quero destacar em Larsen é um certo contato que o silêncio da arte mantém com a inutilidade irrestrita. Dentre mil interpretações, o Larsen de *El Astillero* (Onetti 1979), inútil e desencantado, porém atuante, simboliza nossa própria instância de espectadores persistentes, num mundo em que a estética encarnou em toda parte, de modo vertiginoso e operacional. Com o que hoje andam chamando de “o abalo do museu”, também do livro, da obra, do território, enfim, dos legítimos vetores de exposição da arte, podemos evocar *El Astillero* como uma imagem dos espaços frustrados da própria contemporaneidade artística, como metáfora da estetização exorbitante que se mistura à publicidade, ao panfletário e à mídia. A forma de *epistème* sobre o *topos* provocada por

Larsen, nas narrativas onettianas, não é a de se produzir uma expressão inexistente, que acabaria, por assim dizer, ainda reproduzindo “a lógica do sistema”. Se o podemos analisar sob um ponto de vista estético, Larsen conecta-se mais com a arte pós-moderna do que com a arte conceitual, quando procura expressar o espaço em suas antinomias políticas, vale dizer, desconstruir conceitos, redirecionar sobre a lógica pre-textual, os pilares, que presumem a convenção da própria totalidade institucional.

Frederic Jameson procura distinguir o *utopismo* político existente entre a arte conceitual e a arte pós-moderna.

A arte conceitual certamente também se encontra sob o signo da espacialização, no sentido de que, sinto-me tentado a dizer, toda problematização ou dissolução de formas herdadas nos deixa abandonados no próprio espaço [...] Haacke descobriu: o termo da moda parece inevitável quando pensamos em sua obra (e ele recobra algo de seu sentido forte original, político e subversivo, em tal contexto). Sua arte tem uma corrosão cultural e política européia; a de Gober é tão americana quanto a dos Shakers ou de Charles Ives, sua comunidade ausente, seu ‘público invisível’, é constituído antes por leitores de Emerson do que de Adorno. Sinto-me tentado a sugerir que essa forma de arte conceitual - pois é disso que se trata - difere de seu oposto na medida em que constrói um conceito que já existe, do tipo dos que Haacke e outros desconstroem, mas sim uma idéia de um conceito que ainda não existe. (JAMESON, 1997, p. 174,180)

Talvez não seja muito arriscado, creio, afirmar que parece que o escritor uruguaio explica-se, esclarece sua obra, e em especial seu personagem Larsen, na mesma indefinição, no silêncio, e no mesmo espírito de fracasso e oscilação com que Duchamp definiu propositalmente os *ready-mades*.

‘De qualquer modo’, escreve Tomkins em sua biografia, ‘o conceito de Duchamp sobre *ready-mades* estava sempre mudando e ele, segundo suas próprias palavras, nunca conseguiu um definição que o satisfizesse plenamente. ‘Minha intenção sempre foi fugir de mim, embora soubesse perfeitamente que eu estava me usando. Chamo isso de um pequeno jogo entre o eu e o mim. (ZAPPI, 2005, p. 29)

Larsen é o protagonista que traz consigo este jogo duchampiano “entre o eu e o mim”, o que podemos chamar de *insights* de desencanto, uma esperança em desesperança, ou um projeto desesperançoso, por ambivalente que pareça. Persiste na imaterialidade, no invisível, de seus sonhos, ao passo que, ressoando o absoluto fracasso, permanece a simulação, permanece ainda a dignidade da representação.

Na perspectiva da pós-modernidade, ao mesclar o indivíduo Larsen com os objetos duchampianos, ou os objetos de Larsen com o indivíduo Duchamp, não se está revelando nenhum achado muito especial... Lembremos uma vez que Baudrillard afirmou...

Cualquier objeto, cualquier individuo, cualquier situación es hoy una especie de *ready-made* virtual, en la medida en que de cualquiera de ellos podría decirse lo que Duchamp dice de su portabotellas: ‘Existe, yo lo encontré y eso es su único modo de existencia’ (BAUDRILLARD, 1998 p. 80)

O imaginário marginal do personagem Larsen (em *Juntacadáveres*²), vem a ser uma impossibilidade que, se não o fosse, lhe proporcionaria finalmente o contrato com o universal, com o sucesso do universal. Estou me referindo, obviamente, à utópica efetivação do prostíbulo na mitológica província onettiana de Santa Maria. Em uma entrevista realizada em 74 e publicada um ano depois, Onetti, revidando as seguintes palavras classificativas de Angel Rama: “el indigno Larsen”, chega a justificar a utopia do protagonista, sua ambição perfeccionista irrealizável, definindo-o como portador do sonho de um artista, um artista fracassado. “Larsen no es indigno, es un artista fracasado, nada más” (ONETTI, 1975, p.222).

A possibilidade de confusão entre o que “*es indigno*” e o que “*es un artista fracasado*” é,

para Onetti, a ingenuidade da indiferença entre duas qualificações: “indignidade” e “fracasso” do sujeito. O fracasso não condiz puramente com indignidade, o que, caso contrário, seria um pressuposto moral. Larsen, por assim dizer mais nietzscheamente, é um fracassado, mas não um indigno, assim como, a própria experiência da estética contemporânea não perde sua dignidade, sua potência, sua força de leitura, pelo fato de estar condenada ao fracasso da unicidade da interpretação.

Explique-se melhor, a noção de utopia se dissipa totalmente se ligada à indignidade, assim como a esperança da mais inviolável verdade estética se dissipa na contemporaneidade, após Duchamp. No entanto, certa experiência continua ainda, sob forma de *atopia*, ou *pós-utopia*, quando não permite que o fracasso ponha-se como indignidade, limite da crítica, da apreciação, como muralha, como cercado do captado.

Assim é Larsen, assim é o Portagarrafas: dois movimentos como varreduras “inqualificadas”, *non senses* contagiantes de fracasso, entidades de um lugar sem definição exterior, que confundem o próprio autor, o desprendem daquelas teias douradas, a função utopista do sujeito.

Lucrecia d’Alésio Ferrara, ao estudar as dimensões da emissão, da recepção e do contexto, na interação do processo da leitura, postula que toda leitura é uma prática de estranhamento metalingüístico.

Projetando-se, por si mesma, no estranhamento e como estranhamento, a leitura (se) escreve e (se) lê a si própria, (se) marca e (se) demarca na ausência de todo referente interpretativo a não ser a própria prática de leitura, prática geradora e nutritiva de linguagem. (FERRARA, 1986 p.81)

2 ONETTI, Juan Carlos. *Junta-Cadáveres* (1964). Barcelona, Seix Barral, 1985.

Ler, como vimos vendo, não é propriamente desvelar o significado de determinada escritura, não é chegar à origem, nem mesmo propor-se como origem precisa, preciosa, mas antes “mais originária do que a própria origem, a leitura é sempre surpreendida por uma leitura mais nova e mais completa e assim, indefinidamente...” (p.81). Nesse sentido podemos dizer que é a leitura segunda que funda a primeira, fundando-(se) leitura primeira. Este (se) entre parêntesis é muito relevante e bem cabido na citação de Ferrara, dando margem a um efeito de duplicidade. Toda leitura é atrasada, mas essencialmente retardase em relação a si própria como uma sempre secundária ação. Como o autor nunca pode, no sentido blanchotiano, ler a sua própria obra, ele é incapaz de fundar uma leitura original a ser um campo de emissão e agenciamento modelar, refletida no instante futuro de um processo de leitura ideal, no campo oposto da recepção. Este raciocínio é instigante, pois então é a própria leitura que vai descentrar, demarcar a ausência de um referente passado. Mas o campo da recepção só pode existir justamente com a presença estranha do reconhecimento de um significado de leitura prévio a ela própria. Não há sentido, não há nome ideal, portanto, apenas a presença de uma “tumba sem nome”, assim digamos, um invólucro real que representa a morte do sentido, anterior ao nome, e, ao mesmo tempo, sua preexistência. Vale a pena remeter, nesse sentido, a atenção à *nouvelle* do uruguaio Juan Carlos Onetti chamado, justamente, *Para una tumba sin nombre*, e que foi publicada, em sua primeira edição de 1959, intitulada apenas *Una Tumba sin nombre*.

Nela, temos a história nebulosa da personagem Rita e um bode, em *Constitución*, a estação de trens que conecta a fictícia Santa Maria à real Buenos Aires (o *topos* “inventado”, o

histórico, ao já existente, ao “H”istórico). Temos também dois fascinantes personagens, envoltos numa ordem pendular entre desconfianças intensas e desejos de possuir a verdadeira história de Rita. Ambos (per)vertem toda possibilidade de recepção segura dos fatos concretos, levando “*el cuento de Rita*” ao sabor fatal de várias oscilações e das chamadas *trampas onettianas*: um é o médico-escritor, Díaz Grey, o narrador da história que a ouve contar pelo outro, o jovem rebelde Jorge Malábia. Pensemos nesses dois personagens de Onetti, tão diferentes, mas que Josefina Ludmer chamará “*de la misma raza*” (LUDMER, 1977: 174.), e tenhamos em vista a questão da primeira e da segunda leitura como efeitos de um retardamento que paira em toda prática de interpretação, a impossibilidade de uma voz única acerca da realidade. Sobre aspectos teóricos semelhantes, à luz do pensamento derridiano:

Díaz Grey insiste em conhecer “los deseños beneficios del encuentro” dos jovens com a prostituta, os *hechos concretos*, mas que, inevitavelmente, como compete ao “naturalista”, ao “cientista”, terá que afastar no momento em que pretende capturar uma estrutura, fixá-la, para fixar a história. O jovem sabe disso e é contra esse gesto que se revolta ao tentar preservar a história no que ela tem de intransferível: “*Y, segundo, era mía la historia por lo que tenía de extraño, de dudable, de inventado*” (p. 84) / Jorge Malábia – aquele que não escreve - é o *lugar* da ficção, o articulador do jogo. Ele encarna o próprio movimento devorador da literatura de Onetti: tudo o traga e o devolve irreconhecível, para que o re-conhecimento, o voltar a conhecer, seja articulado por quem lê: Díaz Grey e nós. Não esqueçamos as operações que estão em cena. Díaz Grey se tornará, no final do relato – não quando o rapaz tenha “terminado de contar” (p. 70), quando ele, o médico, tenha terminado de escrever -, de certa maneira, criatura de Jorge Malábia. Ele se “acidentará” pela “deformação” do olhar do jovem. Aprenderá a ler a “realidade” com a *real idade* que ela tem: sempre no presente da enunciação e intermediada pelos interesses de quem enuncia. Não há objeto, coisa em si; não há voz única, voz de Deus. Há o roubo da “palavra soprada” que inaugura outro dizer - o dizer que inaugura Jorge Malábia, contraditório, múltiplo. A voz do jovem é demiúrgica (leia-se Malábia como “mala lábia”); é jogo puro, palavra pura que

se articula, não somente pela ausência de origem, de verdade, de centro, contra o cinismo envolvido no mito do centro, da verdade, da origem [...]” (REALES, 2002, p. 82).

Onetti está imerso nas desesperanças hermenêuticas que se punham ao irônico e estrambótico modo Duchamp, ao modo paradoxal e pós-utópico das obras, criações que simplesmente dão-se como achadas, no universo de seu fracasso objetivo, e deslocadas para um espaço de leitura e exposição - o museu, o livro. Fazendo, assim, deste espaço, ele sim, um *topos* indigno, porque contaminado com o inútil, o impossível de sonhar, de qualificar. Logo, hoje, podemos afirmar que o ofício da arte perdeu seu sentido de *utopia* e passa, por sua vez, a elevar o de uma *atopia* (no rumo significativo atribuído por Barthes, o de *inqualifiable*).

“[...] *L'atopie de l'autre, je la surprends sur son visage, chaque fois que j'y lis son innocence, sa grande innocence: il ne sait rien du mal qu'il me fait - ou, pour le dire avec moins d'emphase, du mal qu'il me donne. L'innocent n'est-il pas inclassable (donc suspect à toute société, qui ne 's'y retrouve' que là où elle peut classer des Fautes)? X... avait bien des 'trait de caractère', par lesquels il n'était bien pas difficile de le classer (il était 'indecret', 'ficelle', 'paresseux', etc.), mais il m'avait été donné à deux ou trois fois reprises de lire dans ses yeux une expression d'une telle innocence (pas d'autre mot) que je m'obstinais, quoi qu'il arrivât, à le mettre, en quelque sorte, à part de lui-même, hors de son propre caractère. A ce moment-là, je l'exonérais de tout commentaire. Comme innocence, l'atopie résiste à la description, à la définition, au langage, qui est maya, classification des Noms (des Fautes). Atopique, l'autre fait trembler le langage: on ne peut parler de lui, sur lui; tout attribut est faux, douloureux, gaffeur, gênant: l'autre est inqualifiable (ce serait le vrai sens d'atopos).* (BARTHES, 1977 p. 44)

Seu novo despontamento parece ser, cada vez mais, onipresente. São muitos os teóricos a tentar decifrar ou a apontar o dedo da crise para tal fenômeno de uma estetização que parece genérica. Baudrillard o chamará de fenômeno *transestético*.

Até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, ‘museali-

za-se’. Tudo o que é dito, tudo se exprime, tudo toma força ou modo de signo. O sistema funciona não tanto pela mais-valia da mercadoria mas pela mais-valia estética do signo[...] O que nos fascina num quadro monocromático é a ausência maravilhosa de qualquer forma. É o apagamento - ainda sob forma de arte - de toda sintaxe estética, assim como o que nos fascina no transexual é o apagamento ‘ainda sob forma de espetáculo’ da diferença sexual [...] Estamos no ultra - ou no infra-estético. Inútil procurar em nossa arte coerência ou destino estético. É como buscar o azul do céu do lado infravermelho ou do ultravioleta (BAUDRILLARD, 1998, p 23,25).

Uma vez que eram uma força de questionamento e apagamento dos próprios fundamentos que as institucionalizaram, as artes minimal, conceptual, a antiarte, ao invés de provocarem uma desmaterialização da noção de arte, teriam desembocado numa generalização da materialidade estética. Mas, voltando à Onetti, noto que, um pouquinho mais adiante, ele explica:

Porque Larsen tenía el sueño del prostíbulo perfecto que nunca pudo realizar. El sueño nació en mí en una casa de citas de la calle Bucharado, frente al Luna Park a años há (Op cit, p. 223)

O sonho, a utopia, do prostíbulo perfeito, nunca realizado. Revelando como o sonho nasceu em si mesmo, o escritor passa a manobrar, sem perceber, um interessante modo de apagamento da ficcionalidade do personagem, e assumir o sonho ficcional como o seu sonho pessoal. Tanto que, em determinado momento da entrevista, Onetti quase vai se confundir com o protagonista inventado, no momento em que define as circunstâncias modelares do prostíbulo:

Larsen quería tener un aparato para ver a las parejas cuando entraban, de modo que pudiera darles el lugar que les correspondía: si eran viejos, si eran jóvenes, si eran gordos, en fin, para cada pareja tener el sitio ideal que acomodara las condiciones más apropiadas... Pero no, esperate un poco. Esa era una vieja obsesión mía, no de Larsen. ¿Por qué calumniar a Larsen? (Op cit., p. 223)

O autor, tomando as dores do (por) seu

personagem, desviando-o da característica de “indigno”, o coloca como “artista fracassado”. Neste instante também transloca o invento para a posição do ofício inventivo, e confunde-se ele mesmo, como sujeito escrevente. Onetti, discursivamente, ao defender o personagem, espelha uma outra confusão temporária: uma mescla autor/personagem no que diz respeito à obsessão dos sítios ideais do prostíbulo. Ao assumir para si, enganosa ou ironicamente, a responsabilidade da obsessão perfeccionista imprimida na personalidade idealizada de seu protagonista, o escritor mostra que, por sua vez, transferiu para o personagem uma obsessão real, autoral, por assim dizer. Mas a questão é que não se desenhou esta imagem mais detalhada propriamente nos romances *El Astillero* ou *Junta-cadáveres*, onde Larsen desponta na especificidade fracassada de herói. Isto serve obviamente como recurso que resguarda determinada possessão individual do autor, uma possessão discursiva. Pois, afinal, significa a “utopia do autor”, a de que o sujeito-autor, somente ele, vem a ser quem possui “dados”, os ocultos no momento da experiência da obra, sobre as evidências da leitura. E somente ele, com sua vida histórica, pode nos acrescentar algo sobre os fatores da produção principalmente.

A busca da defesa, o instinto autoral de resguardo moral de sua criação, o desejo de territorializar um paradigma, traz a tona a questão da legitimidade única de se dizer a verdade sobre uma ficção, pelo fato dela ser criada por “um” (o autor). Mitologicamente, o autor pode definir seu personagem, ele tem, ou pensa ter, este poder único, o da verdade de se dizer “não é, não foi, isto e sim aquilo”. Entretanto, tamanha e pesada polaridade confunde, dribla, a própria voz, porque a torna “indigna” no instante em que fala sobre o “fracassado”. Quer dizer, a própria origem, o

lugar do autor, afeta-se, de certa maneira, pelo fracasso a que faz referência. O dedo capaz de apontar a obra, sua verdade, sua universalidade, é embaralhado, extinto, sai da função, do *topos*, torna-se ele próprio *ready-made*.

A antiarte, e o que sucedeu depois dela, consistem também num fruto histórico de toda uma convenção do *páthos* de apaziguamento das adversidades, da emergência totalizadora da mixagem cultural que deflagra um defasamento da subjetividade local, de metamorfose visível dos espaços em prol da escalada dos valores do mercado por sobre os valores da estética.

Apesar da eventualidade deste fenômeno, a que Baudrillard chamou transestético, não poderei descartar uma distinção crucial ao analisar os resquícios de peculiaridades ainda existentes nos espaços chamados artísticos. A obra perdida no mundo real, o universo simbólico maior, freqüentemente não nos possibilita a identificação imediata de um nome de autor específico. Sequer sabemos quais são os indivíduos criativos que compõem a corporação mental poderosa que preside o cartaz publicitário da “coca-cola”. Este narcisismo da imagem mesma, não impedirá, de modo algum, a voracidade de nossos consumos, tanto material quanto estético. Não importa qual é a autoria artística por detrás do produto, que, por sua vez, está atrás da imposição imagética. É uma cadeia indefinida de presenças de imagens atrás das próprias imagens, eliminando o duplo e potencializando a prótese, formando ícones que nos possibilitam acessar a homogeneidade estética do consumo, dos desejos, dos saberes. Já, por outro lado, se vamos ao museu, queremos saber quem efetivamente pintou tal ou qual quadro, quem, sofrendo de certos impulsos utópicos, colocou aquela garrafa de coca-cola em determinada posição e quem a chamou de obra. Mesmo sabendo

que, afinal de contas, qualquer um, praticamente, pode ocupar o nome responsável por ter feito aquilo, fantasmado numa rúbrica, sob o pretexto da generalidade a-política que estaria atrás daqueles materiais. Entretanto, a finalidade aparentemente já não importa mais, tanto na restrição da galeria, quanto na amplidão da urbanidade museificada. Como já dizia o geógrafo Milton Santos...

Não existe um espaço global, mas, apenas, espaços da globalização. O mundo se dá sobretudo como norma, ensejando a espacialização, em diversos pontos, dos seus vetores técnicos, informacionais, econômicos, sociais, políticos e culturais. São ações 'desterritorializadas', no sentido de teleagidas, separando, geograficamente, a causa eficiente e o efeito final. (SANTOS, 1997, p. 271.)

Estamos infectados pelo desejo de consumir a imagem (e seu autor), tanto quanto seu desdobramento indefinido no corpo urbano. Eis o que parece ser antes uma medida antibiótica, uma *ab-reação da descontinuidade*, que guarda o princípio estético de sua dispersão na anomalia da totalidade, sua proliferação imprevisível. Mas, dilematicamente, quando estamos perante a pirataria de ícones, incrivelmente, não nos interessam os piratas.

Por outro lado, lembremos o apontamento de Barthes, quando explica que a própria originalidade do autor sempre se perde ao sopro da escrita:

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 1984, p. 49)

Silenciamento da arte e do autor. O que nos contam e o que contamos. Quando o fato não possui uma finalidade imediata ao "real", ocorre um defasamento onde a origem vira ausência.

Na circularidade da fala, não importa mais *os que* nos contam. *Nós* não importamos, ao contarmos. E o conto alimenta-se a si mesmo, tal como o portagarrafas *apaga* Duchamp, tal como Onetti projeta Larsen. E silenciam os artistas.

Referências

BARTHES, Roland. "Atopos" in **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Éditions du Seuil, 1977

_____. "A morte do autor" in **O rumor da língua**, trad. Antônio Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1984

BAUDRILLARD, Jean. "La escritura Automática del Mundo" in **La Ilusión y la Desilusión Estéticas**, trad. Julieta Fombona, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998

_____. "Transtético" in **A transparência do Mal. Ensaios sobre os fenômenos extremos**. 4. ed., trad. Estela dos Santos Abreu, São Paulo: Papyrus, 1998

FERRARA, Lucrecia d'Aléssio. "A dupla escritura/leitura" in **A estratégia dos signos. Linguagem, espaço, ambiente urbano**, São Paulo: Perspectiva, 1986

GILIO, María Esther, "Onetti y sus demonios interiores", **Marcha**, Montevideo 1.7.1966

JAMESON, Frederic, "O utopismo depois do fim da utopia", in **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997

LUDMER, Josefina. **Onetti, Los procesos de construcción del relato**, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977

MONDRAGON, Juan Carlos. **Night and Day**, Ediciones de Caballo Perdido, 2006

ONETTI, Juan Carlos. **Junta-Cadáveres** (1964).
Barcelona, Seix Barral, 1985

_____. “Creacion e muierte de Santa Maria”
in **Requiem por Faulkner y otros articulos.**
Montevideo: Arca Editorial, 1975

_____. **El Astillero** (1961). Barcelona: Seix
Barral, 1979

REALES, Liliana. “A história de Constitución – A
des/constituição da história. Uma leitura de **Para
una tumba sin nombre**” in **Onetti e a vigília
da escrita**, Tese de Doutorado, Florianópolis:
Departamento de Pós Graduação em Literatura,
UFSC, 2002

SANTOS, Milton. “Ordem universal, ordem
local” in **A Natureza do Espaço. Técnica e
tempo. Razão e emoção.** 2. ed. São Paulo:
Hucitec, 1997

TOMKINS, Calvin. **Duchamp, uma biografia**,
trad. Maria Thereza de Rezende Costa, prefácio
Paulo Venâncio Filho, Cosac Naify, 2005

ZAPPI, Lucrecia. “Homem vestido de xadrez”,
in **Revista Cult**, no 94, ano 8, ago 2005

Artigo enviado em: 14/08/2010

Aceite em: 02/09/2010