

REFLEXOS DE VÊNUS: PENSAR COM O IMAGINÁRIO

Bernardo Pinto de Almeida¹

«Entre nós e as palavras

Há metal fundente»

Mário Cesariny

Começarei por sustentar que a noção de *experiência estética* ganhou, desde Baudelaire, com o correlativo par que o poeta designou de Modernidade, uma significação conceptual e operativa cada vez mais precisa, afinando, num sentido progressivamente mais universal, a concepção kantiana da imaginação e da intuição estéticas como forças geradoras de subjectividade. Avançando desde já no meu propósito, direi que aquela não se poderá jamais reduzir ao que seria da ordem de uma experiência puramente individual — mesmo se normalmente começa por sê-lo, no plano das intuições que a suscitam, no lado da contemplação como no da expressão e no da criação — já que, muito mais globalmente, ela consiste sempre, e simultaneamente, numa experiência de expansão do campo, até então reconhecido e mapeado dentro de balizas mais ou menos definidas, de uma dada forma das subjectividades.

Designarei portanto aqui experiência estética aquela cujo sentido reverte, ao mesmo tempo, na experiência individualizada de um determinado sujeito e cujo modo depois se confirma no espaço colectivo de que este emerge, como projecção no campo dinâmico gerado por um processo de rebatimentos recíprocos, envolvendo ao mesmo tempo o espectador ou, mais em geral o fruidor, bem como aquele que participa nela do lado da produção; seja este o artista, o escritor, o músico, o *performer*, etc., isto é, aquele que primeiramente evidencia através de um acto criativo concreto uma outra forma dessa experiência e dos seus contornos.

Dando exemplos simples, que imediatamente permitirão compreender ao que me refiro, lembrarei o modo como as personagens de Samuel Beckett autorizam a conceber uma forma de experiência estética singular diferenciada que passamos a designar como beckettiana, do mesmo modo que das personagens e, mais em geral, do clima sugerido na cinematografia de Federico Fellini se dirá que aquelas são felinianas, ou que, de uma certa forma da burocracia inscrita nos corpos de personagens vivendo relações

¹ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto [bernardopintodealmeida@gmail.com]

sociais e políticas, que ela é kafkiana, designando-se deste modo uma espécie de tipologia que concretiza, em figuras exemplares, uma forma de experiência do mundo, traduzida imediatamente em recortes de sujeitos projectados em personagens que se tornam claramente reconhecíveis pelo seu estilo e pelo seu comportamento, ao mesmo tempo que pelo tipo de ambiente que o processo das suas relações gera em formas de sociabilidade diversificadas.

Assim, uma experiência estética começa por ser um *topos* subjectivo singular em que se manifesta a expansão, para limites até então desconhecidos, de um determinado campo perceptivo (seja este o das artes ou de qualquer outra forma da expressão e da criação) e em que se alargam as fronteiras até então consignadas e reconhecidas de uma dada subjectividade individual e colectiva através das suas diversas formas de manifestação material — o gosto, o hábito, etc., até então formando um conjunto de padrões culturais mais ou menos estabelecidos — para dar lugar a uma outra concepção, que se afirma simultaneamente no plano das subjectividades individuais e colectivas. E que se manifesta na transformação das formas perceptivas e das respectivas expressões, gerando novos *topoi* relativamente aos quais é necessário forjar outros conceitos capazes de a traduzir na ordem do discurso e, portanto, na linguagem.

A experiência estética, mesmo a da poesia, ou até talvez sobretudo esta, não é pois simplesmente uma experiência na (ou da) linguagem, mas uma intuição que modifica, expandindo-a, a experiência subjectiva, forjando-se depois na linguagem a forma da sua compreensão.

Sendo necessário, para que ela chegue a ter lugar, que ocorra uma *des-subjectivação* dos padrões que autenticavam o que antes era a experiência do mundo por parte do sujeito (ou seja, uma transfiguração da experiência subjectiva que permita a sua abertura a um novo tipo de experimentação) e um movimento de *re-subjectivação* em torno de novos dados perceptivos e depois de novos conceitos até então desconhecidos.

Se referi atrás a noção de *subjectividade colectiva*, devo desde já esclarecer que pretendi, com tal designação, referir o modo como um conjunto de práticas e de representações mais ou menos institucionalizadas, ao mesmo tempo geram e emergem necessariamente de um consenso que é estruturante, ordenador e mesmo normativo. É ele que, lentamente, vai desenhando a grelha que estrutura os estilos que, por sua vez, condicionam as possibilidades de criação numa dada época histórica. Mas ocorrendo este processo sem que, no entanto, os indivíduos que agenciam a referida criação percam a noção, que neles se reforça no plano individual, de que o que fazem acontece como criação subjectiva quando, na verdade, ela corresponde já à reafirmação incessante dessa mesma norma, que funciona

de facto como projecção integradora de um dado padrão colectivamente aceite no plano das subjectividades individuais.

É assim também que certas crenças, valores e noções abstractas de contorno praticamente metafísico, isto é, não sustentadas por relações materiais concretas — como é o caso das noções de verdade, liberdade, direitos humanos, etc., para dar breves exemplos — ascendem colectiva e individualmente ao plano de representações tidas por universais, sem que jamais cheguem a ser questionadas, e se possam mesmo chegar a constituir como uma espécie de *doxa* que se conjuga, precisamente pelo seu conteúdo difuso, abstracto, com o discurso dominante, na elaboração daquilo que é tomado como um conjunto de verdades insofismáveis, e de tal modo que as mesmas passam a operar num plano análogo ao das ideologias. Ou seja, cerrando num *constructo* normativo o quadro de referências que, se não fosse assim, possibilitaria a emergência desse elemento diferenciador que, só ele, agencia o pensamento.

O melhor exemplo do que pretendo referir será, talvez, a da comum demanda, por ditadores mais ou menos encapotados ou por democratas arrogantes, tanto como por escrupulosos cidadãos anónimos, do cumprimento de uma coisa tão difusa como o que se designa por direitos humanos, que ninguém sabe ao certo quais são, quando a única coisa que tornaria expressiva a sua reivindicação num plano público de intervenção e de afirmação de uma vontade de mudança, dando-lhe um conteúdo programático concreto e, como tal, exterior a toda a abstracção que o reduz à maior ineficácia política e o torna objecto de manipulação, seria justamente referi-los como direitos sociais.

Poderíamos então sustentar que, neste sentido da noção de experiência estética tomada como forma de uma expansão da experiência colectiva e individual da subjectividade, todas essas designações, ao mesmo tempo estéticas e históricas com que nos referimos ao mesmo tempo a períodos e a estilos — Classicismo, Barroco, Modernidade, Modernismo — só ganham verdadeiramente sentido quando entendidas como referenciadoras de novas formas de relação dos sujeitos com o mundo e consigo mesmos, e dos seus agenciamentos particulares na ordem da expressão. Tenham estas lugar na arte ou nas restantes produções expressivas mais em geral, e sendo que essas experiências podem ser “vivas” quer pelos indivíduos que as perceberam quer, sobretudo, pelo modo como elas acabam por enformar os padrões alargados de uma sensibilidade colectiva, transformando-os e gerando por sua vez novos comportamentos.

Cada uma dessas designações correspondendo, portanto, a uma forma concreta de expansão da experiência subjectiva, susceptível de ser projectada, reciprocamente, do indivíduo no colectivo e, deste, de novo no plano

individual, e dando lugar a novas formas de conhecimento ao mesmo tempo que a novas concepções do sujeito como construção individual e social, a novos entendimentos do que é o mundo e a uma modificação das relações entre estes, que vêm substituir as concepções anteriores.

O que chamei *experiência estética* é pois, nesta perspectiva e concepção (que muito devem a André Leroi-Gourhan), aquela que reveste uma dimensão diferenciadora, e à qual corresponde um modo identificável de expressão que se manifesta nos planos do gosto, do estilo, dos comportamentos, etc.

Neste sentido então, poderei agora afirmar que se há uma marca que assinala o advento do que vimos designando por Contemporaneidade enquanto nomeação de uma nova forma da experiência estética, como tal distinta da Modernidade ou do Modernismo que a precederam — para não referir já os demais momentos estéticos que os antecederam — ela é, decerto, a que resulta da ascensão da imagem a um estatuto pelo qual pode transitar, fugazmente, mas ainda assim como elemento estruturante, por todos os campos da comunicação humana.

Da arte à literatura, do cinema às tecnologias do digital, da televisão à sala de aulas ou de conferências, a omnipresença da imagem, que toda a gente parece tomar por um facto consumado sem que todavia se reflecta nas consequências ilimitadas causadas pelo seu advento, parece um dado de carácter cultural e sociológico incontornável, que no entanto não sabemos ainda como interrogar em toda a extensão que comporta. Poderíamos assim, e por parecer um dado quase banal, estranhar que se volte aqui a trazer tal afirmação, tomando-a por óbvia, se não por obtusa, ou mesmo considerar que ela não passa, em contexto, de um mero artifício retórico quando, efectivamente, dizer que a imagem é omnipresente e que por essa razão atinge o cerne de todas as estruturas do pensamento e da expressão, será uma das afirmações mais graves que se pode hoje fazer, uma vez que se torna cada vez mais imperioso compreender o modo como a imagem transporta talvez o único dado perceptível e da percepção que veio modificar em profundidade um processo cultural longamente ancorado na tradição e na prática do *logos* no ocidente.

Poderemos então começar por interrogar o que significa realmente afirmar que a imagem se tornou estruturante de todos os processos da comunicação humana, tal como acabei de referir. E, também, o que significa que ela se faça presente em todas as formas da expressão, da arte aos meios de comunicação de massa, tornando cada vez mais difícil distingui-los uns dos outros, num regime de hipervisibilidade em que tudo parece assemelhar-se sob um manto difuso, e mesmo alucinatório, de esteticização (sendo essa esteticização precisamente aquela que Benjamin já anunciara como

forma determinante do fascismo e que consiste no modo de subsumir todas as formas da experiência sob um único modelo de representação, aquele que remete para o campo subjectivo individual todo o vivido como se apenas se tratasse, sempre, de variações dentro de um dado padrão estético)? E tanto mais quanto disto resulta que já dificilmente se chega a fazer divergir, no plano da nossa experiência propriamente estética — isto é, daquela que nos deveria conduzir a um processo de *des-subjectivação* — a apreensão de uma peça de vídeo-arte daquela que nos é proporcionada por um *spot* publicitário na televisão? E o que deveremos então questionar é sobretudo: e que consequências tem isso para o pensamento e para a expressão?

Começaria pois por sustentar que tal começa por significar precisamente essa passagem de uma modalidade de compreensão em que o nomear das coisas servia o propósito da designação, operada como síntese compreensiva e de carácter fenomenológico — e, como tal, de uma complexa rede de formas de representação de objectos em torno dos quais era possível reelaborar incessantemente a linguagem como actividade e como forma central do pensamento, consciente ou inconsciente — para um outro espaço, que pertence ainda ao que chamamos *pensar*, mas em que a linguagem já não é, necessariamente, o que se poderia designar como o *próprio* ou, pelo menos, o *único* do pensamento.

Significa, ainda, e por outro lado, que em todas as formas da expressão humana, entre nós e aquilo que chamamos “o real” não se interpõe já apenas esse filtro opaco e outrora universalizado da linguagem — ou seja, essa margem de separação que se instituía como forma radical de diferenciação entre palavras e coisas — mas que, a esta diferenciação sobre a qual se constituiu o fundamento e mesmo o conjunto de práticas que caracterizaram toda a *episteme* moderna se juntou agora uma outra, cujos mecanismos estamos longe ainda de chegar a entender, que é a da imagem, sendo que a imagem não pode, pela sua própria natureza, ser plenamente contida ou dita pela linguagem.

Assim, se entre nós e as coisas, a que chamamos “o real”, se interpunha incessantemente a linguagem, o meu primeiro postulado será que o que agora se interpõe entre a nossa experiência e esse mesmo “real”, ou dito de outro modo, entre o sujeito e o mundo, é a imagem. E que, nessa interposição — sobre a qual depois a linguagem procura de novo reelaborar-se -, o que se perde é precisamente o *toque do real*, a tangibilidade do concreto, e já que a imagem remete, incessantemente, para um processo de crescente virtualização. Do que resulta, inevitavelmente, uma des-realização, senão mesmo uma abstracção que dissolve o real e os seus processos, e o desloca para uma outra dimensão sobre a qual opera, depois, a linguagem.

E, finalmente, que tal lugar para onde o “real” é apreendido, ao mesmo tempo que se vão modificando as possibilidades da sua compreensão pela linguagem, é precisamente o lugar da imagem.

É por isso, então, que a linguagem se vê arrastada para uma situação de perda e mesmo de *mise-en-abîme*, uma vez que tudo se passa, no interior desta nova relação deslizante que progressivamente se vai instituindo, de tal modo que nela não se chega a fazer uma relação (mesmo se diferida) da linguagem com as coisas, já que esta apenas consegue, doravante, elaborar-se a partir de uma relação já não com as coisas mas com as imagens das coisas.

No interior deste processo gera-se, assim, o que se poderá designar como um *duplo diferimento*. Se a linguagem diferia relativamente às coisas, com que não podia confundir-se (e nisto residiu afinal toda a tradição que fez da linguística uma ciência geral dos signos a partir da Modernidade, isto é, de Port-Royal mas, depois, sobretudo com Saussure), e esta separação era o espaço *próprio* do pensamento, em que se pensava ao mesmo tempo o mundo e a linguagem, quando ela passa a operar já não sobre as *coisas elas mesmas* mas apenas sobre as imagens dessas mesmas coisas, é inevitável que esse diferimento aumente indefinidamente. Que ele expanda, gerando uma zona de maleabilidade (de plasticidade, senão mesmo de incerteza e de vacilação) em que a linguagem vai perdendo toda a sua espessura, precisamente porque já não diz as coisas mas as imagens das coisas. Esta é a diferença maior entre, por exemplo, o cinema de John Ford ou de Clint Eastwood e o de David Lynch ou de David Cronenberg, para dar exemplos muito simples de entender. Mas o que importa todavia reter é que, deste modo, o discurso se torna legenda, e a linguagem no seu mero instrumento funcional, invertendo os termos de uma longa tradição. Por isso se diz correntemente que uma imagem *vale* mil palavras, numa equivalência sensível que é de facto impossível de provar.

O grande problema, porém, é que neste sucessivo *devir-legenda da linguagem*, toda a semiologia, isto é, toda a interpretação, vacila numa incerteza de propósito em que a própria linguagem deixa de agir sobre as coisas com a função de as designar para, ao contrário, tender para uma flutuação incessante no mero plano do comentário, como se lhe restasse apenas tornar-se como que num incessante eco do que comunicam, na sua multiplicidade, essas mesmas imagens das coisas, sobre as quais não chega a elaborar-se como certeza nem muito menos consegue construir qualquer forma de evidência.

É precisamente neste plano que uma nova dimensão imaginária se agencia como *fundo do pensamento*, e que se torna cada vez mais urgente entender que o pensamento deverá procurar novas formas para se pensar

a partir de imagens e organizando-se cada vez mais numa articulação com elas. Já que em certa medida é todo o tecido, longamente elaborado na nossa tradição, das chamadas “ciências humanas e sociais”, o que este advento da imagem vem mais mortalmente ameaçar, ao retirar à linguagem (que longamente foi o seu ponto de sustentação) aquilo a que os linguistas dantes chamavam *pertinência*. E uma vez que não é possível pensar pertinentemente o que, na sua própria natureza, é impertinente, isto é, propriamente irredutível a uma forma fixa.

Poderia dizer-se, nesta perspectiva, que o *próprio* da imagem é, e por estranho que possa parecer colocá-lo nestes termos, o ser líquida, tais as águas em que se contemplava Narciso. Por líquida quero dizer: móvel, infixa, deslizante, infinitamente especular, aberta, maleável, não susceptível de gerar um espaço único em que se prenda. Nesse sentido a imagem tem aquele atributo mítico que se atribui desde sempre ao feminino e que se pode ver nas representações de Vénus, da multiplicidade de aspectos que os espelhos apenas poderiam reflectir, já que nenhuns olhos masculinos os poderiam ver todos e sobretudo na sua multiplicidade simultânea.

A questão que se deve colocar, nesse caso, será a de como é possível pensar a partir dessa multiplicidade de dispositivos que a imagem gera, agora e na nossa época cada vez mais, ao mesmo tempo nos planos estético e tecnológico, contribuindo para os confundir — no que se gera já, propriamente, uma forma extrema quer da esteticização da política que gera microfascismos, quer do niilismo, e uma vez que a arte se confunde se é que não se dissolve na *technè* afastando-se de qualquer função emancipadora como actividade geradora de subjectivação ou, em termos heideggerianos, de revelação do Ser diante do *Aberto* — e, segundo, como é então possível reenquadrar o pensamento, esse encaminhamento para o pensar, em que se iriam construindo as condições da sua possibilidade nos termos de Heidegger, a partir de um terreno que, aparentemente, todo ele foi não apenas invadido como liminarmente ocupado pela mesma omnipresença da imagem?

Ou seja, como pensar a partir daí onde antes outros dispositivos imperavam? Aqueles precisamente cuja tradição, escrita ou falada, passava sempre pela palavra, mas que agora se aprisionam no interior de um campo em que a imagem, circulando sem fim, se tornou o elemento mais relevante?

Dito de outro modo, como pensar fora do mero âmbito do comentário e da descrição que reitera, ou seja, não *ekfrasticamente*, isto é, permanecendo ao lado, ou de fora da sua órbita de incessante *a-referencialidade*, mas ao mesmo tempo sem se afastar de agenciar o próprio do pensamento no interior de um campo tão vasto como é o do Contemporâneo, que nos

aparece dominado por essa presença inelutável da imagem, que é precisamente a que o multiplica e redimensiona num processo de espelhamentos a perder de vista, qual estilhaçar do reflexo nos seus múltiplos na célebre e admirável cena de *A dama de Xangai* de Orson Welles? Dito de outro modo, como pensar *com* a própria imagem e já não *contra* ela nem *sobre* ela? Como elaborar um *pensamento da imagem* que não se oponha liminarmente à linguagem nem a reduza à mera função de legendagem, capaz de interagir com ela e com os seus processos?

Com efeito, será necessário recuar a Platão para entender que essa conflitualidade entre pensamento e imagem se inscreve, quase desde o início, no interior do dispositivo filosófico do ocidente. E começar também, então, por entender que é ao dimensionar a imagem como exemplo, ou melhor, como ilustração da ideia, em que apenas competiria às imagens, tal como nos aparecem referidas na famosa alegoria da Caverna, reportar exemplarmente uma realidade de outro modo invisível e, através dela, tornada compreensível como sombra que só a própria linguagem poderia esclarecer e desse modo iluminar de um sentido e de uma compreensão, que o pensamento do ocidente excluiu a imagem do seu modo de elaboração e de referencialidade.

A imagem, desde então, e na tradição ocidental, não pôde ser jamais senão ilustração da ideia. Ou antes: sua mera sombra. E porque à imagem, desde Platão, coube essa dimensão de sombra, as imagens não sendo mais do que sombras projectadas na parede da Caverna — tradição que aliás os dispositivos fotográficos primitivos desde a *camera oscura* em grande medida reproduziam no plano técnico -, à linguagem filosófica (já que a poética se elaborava como integradora da imagem) competia a função de ser luz, quer dizer, espaço do esclarecimento e da iluminação. Mas nessa tradição justamente se fundou a separação entre as duas de tal modo que a dimensão da palavra sobrelevasse sempre a dimensão da imagem (*ut pictura poiesis*), ditando-se na primeira a funcionalidade da segunda e, assim, organizando-se todo o seu programa. Se a arte serviu, longamente, de ilustração às religiões e respectivas teologias, foi precisamente porque nenhuma imagem podia surgir desligada de uma dada funcionalidade na longa tradição do ocidente.

A representação, nesse sentido, não é mais do que esse dispositivo que faz com que qualquer imagem seja, desde o seu início, quero dizer, desde a sua génese, ilustração de uma ideia que lhe é prévia. Por isso também certos teóricos do Modernismo, cuja presença é hoje sentida como incómoda, ou foi já reduzida às calendas da história — refiro-me sobretudo a Clement Greenberg e a Michael Fried — se insurgiram contra os pressupostos de uma arte ditada por um pensamento que lhe seria anterior e

quiseram incompreender a arte dita conceptual por a entenderem inscrita de uma teatralidade que a tornava ilustrativa. Com efeito, sempre que a arte se pressupõe como gerada por um pensamento que lhe é anterior — e aqui não posso deixar de assinalar, mais geralmente, toda a arte que julga poder pensar-se como linguagem — assistimos inelutavelmente a uma deriva académica, a menos que nesta e nas suas realizações a *força de imagem* sobreleve a força da linguagem. Saudosamente foi Jean-François Lyotard talvez o último grande pensador do Contemporâneo a insurgir-se contra a redutibilidade do visual ao linguístico, nomeadamente no seu indispensável livro *Discours, Figure*.

Seria pois necessário esperar pelo primeiro grande surto da Modernidade, quero dizer, por Kant e, depois, pelo Romantismo, herdeiro do seu pensamento, cuja compreensão da imagem como entidade interior aos processos próprios do pensamento — pense-se no modo como a pintura do romantismo alemão, Caspar David Friederich por exemplo, desrealiza a paisagem para a tornar mera expressão de um estado interior do espírito — viessem modificar profundamente o domínio de compreensão da experiência estética, trazendo-a para fora do espaço do que apenas podia ser contido no interior de dispositivos discursivos e, portanto, da linguagem. Com efeito, a Modernidade começou a libertar a imagem da dimensão ilustrativa abrindo assim a caixa de Pandora. Mas dentro desse espaço, a imagem era ainda uma entidade que apenas se erguia das suas cinzas. E por isso o Modernismo fez programa da relação palavra-imagem.

Ora o que ocorre na Contemporaneidade é que a imagem reaparece, mas agora no expoente máximo da sua força, como se num retorno do recalçado, invadindo o campo outrora dominado pela linguagem, e disruptivamente ampliando a sua presença até ao ilimitado de um exemplo que já não exemplifica, mas se constitui antes como a própria *coisa*. Ou, dito de outro modo, de uma ilustração que já não tem por origem uma representação, a que estaria submetida, e que permaneceria ainda que remotamente como seu referente mas, ao contrário, que se manifesta, e por paradoxal que tal possa parecer, como o que já antes designei como uma *representação sem referente*.

Esta presença do que é, em si mesmo, ausente — e já que toda a imagem é sempre, mesmo se presentificada em suportes, uma entidade que reporta uma desmaterialização -, cobrindo cada vez mais de uma espécie de véu as formas outrora tidas por tangíveis do que chamamos “o real”, exige agora do pensamento que este seja capaz de se reelaborar de forma diversa daquele que antes era operado pela linguagem.

E se Lacan pôde afirmar que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, talvez possamos nós agora supôr que o imaginário se elabora

como uma rede móvel (líquida) de imagens que sucessivamente se deslocam e circulam, agenciando processos cuja rapidíssima metamorfose transfigura infinitamente o sentido, operando por forma a que a sua organização não possa ser já apreendida globalmente pelas formas correntes da linguagem naquilo que Foucault designou como *a ordem do discurso*.

E quando pensamos que mesmo no discurso mais avançado das ciências essa ideia da racionalidade já foi, de há muito, ultrapassada — pense-se nas fórmulas poéticas com que se diz a chamada *Teoria das cordas* — talvez estejamos em medida de pedir mais a uma poética do que a uma filosofia que nos ajude a pensar as formas da nova experiência estética na Contemporaneidade, ou de compreender o progressivo deslize da reflexão filosófica e, mais em geral, da elaboração conceptual, para o campo da Estética.

Pensar com o imaginário significando pois procurar apreender — como acontece já como certas expressões da arte contemporânea, desde o célebre *Film* de Beckett aos vídeos de Bruce Nauman, das configurações pós-apocalípticas de Matthew Barney à cinematografia puramente baseada em associações visuais de David Lynch — uma outra medida que já não procura excluir a imagem como forma central do pensamento, mas antes que a inscreve, como sempre aconteceu na mais alta tradição poética, como expressiva de tudo isso que a linguagem não pode mostrar (e negando assim ao mesmo tempo o célebre aforismo de Wittgenstein). Aceitando naturalmente que também a arte não se estrutura como linguagem e que tal reorganização exige não só novos conceitos como sobretudo capacidade de elaborar novas formas para a percepção.

Pensar com o imaginário abrindo infinitamente o campo que se desdobra diante de nós, a que ele convoque infinitas formas perceptivas que são ao mesmo tempo anteriores e posteriores à linguagem, existindo ao lado dela e não dentro dela, num espaço do fora que não deixará de evocar esse *espace du dehors* de que nos falou Blanchot, ou que reverta em outras formas de organização do sentido como aquelas que, pioneiramente, serviram de base ao extraordinário *Livro* de Mallarmé. Compreendendo que talvez só deslocando-se para um plano diverso da percepção e da criação de sentido se torne possível compreender e perceber as infinitas formas que a Contemporaneidade abre como forma de uma outra e absolutamente radical experiência estética, ainda por mapear, ou seja, como experiência de uma subjectividade outra.