

O ESPELHO NAS POÉTICAS DE SIMULAÇÃO

THE MIRROR IN THE POETICS OF SIMULATION

Olga Donata Guerizoli Kempinska

ESPELHO
SIMULAÇÃO
MARXISMO
TERRANCE HAYES
SUBJETIVIDADE

O artigo busca analisar a relevância do uso dos efeitos do espelho nas poéticas contemporâneas, tomando como seu exemplo os textos do poeta americano Terrance Hayes, ao lado de alguns poetas brasileiros. Discutindo com as limitações da inscrição mimética ou melancólica, o espelho se reconfigurou nos inícios da Modernidade como um dispositivo de uma subjetividade múltipla e dinâmica, capaz de transitar não apenas pelos espaços das cidades, como também entre culturas. Por outro lado, não há nas poéticas do espelho a radicalidade dilacerante das transformações viscerais irreversíveis, o que permite vislumbrar seus efeitos positivos em relação à reafirmação dos limites subjetivos. A configuração do espelho nas poéticas devedoras em relação à modernidade benjaminiana insiste também na importância da crítica da representação criada pelo ego produtivista, dependente das estruturas alienantes da produção capitalista e fonte da elaboração das alteridades negativas.

MIRROR
SIMULATION
MARXISM
TERRANCE HAYES
SUBJECTIVITY

The article seeks to analyze the relevance of the use of mirror effects in contemporary poetics, taking as its example the texts by the American poet Terrance Hayes, as well as some Brazilian poets. Discussing with the limitations of mimetic or melancholic inscription, the mirror reconfigured itself in the beginnings of Modernity as a device of a multiple and dynamic subjectivity, capable of transiting not only through the spaces of cities, but also between cultures. On the other hand, there is no radical or irreversible visceral transformations in the mirror poetics, which allows us to consider its positive effects in relation to the reaffirmation of subjective limits. The configuration of the mirror in the poetics indebted to Benjamin's modernity also insists on the importance of criticism of the representation created by the productivist ego, dependent on the alienating structures of capitalist production and source of the elaboration of negative alterities.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

Parei à porta, vendo a sombra se mover. Era um movimento quase perceptível, recuando para dentro da porta, empurrando a sombra para dentro da porta. Mas ela já estava correndo quando ouvi. No espelho ela corria antes mesmo de eu me dar conta do que estava acontecendo.

WILLIAM FAULKNER

*No céu flutuavam trapos
de nuvem – quatro farrapos*

VLADIMIR MAIAKOVSKI

Ainda que uma reflexão sobre o espelho na poesia e na arte possa parecer desatualizada nos dias de hoje, após vários séculos de seu uso como imagem da reflexão e como uma articulação do reflexo, resta uma indagação acerca da banalização de tais considerações. A atualização neobarroca das questões do espelho foi, por exemplo, um elemento importante na teoria da simulação, encontrando em Severo Sarduy um de seus expoentes mais eloquentes. Assim, o objetivo do presente artigo é uma atenção renovada voltada para um dos temas mais banalizados da teoria da arte.

No imaginário surrealista atento à poética da modernidade em seus aspectos “maravilhosos”, o espelho se libera dos limites materiais, transformando-se em um aquário, levando à elaboração de uma imagem de uma cidade submergida ou perdida e refletida no olhar daqueles que a abandonam. Destrate, o espelho passa a se relacionar também à experiência da ausência: “Ora, este mundo de espelhos pode ter múltiplos significados e até mesmo uma infinidade deles – permanecendo sempre ambíguo.” (BENJAMIN, 2019, p. 888). Precusores da hiper-realidade e de diversas técnicas da simulação que duplica os signos desprovidos de original e de origem, os espelhos revelam seu poder de restaurar o desejo do sujeito. Assim, ultrapassando o jogo com o “outro lado” do espelho de Lewis Carroll e sua limitação a um universo infantilizado ou delimitado pelos conceitos da psicanálise, o uso poético do espelho na literatura pede sempre novas leituras, novas reflexões e outras abordagens teóricas.

Assim, o espelho remete não mais simplesmente às representações fantásticas de um duplo, mas também aos aspectos anagramáticos da poesia, que utiliza as formas verbais em movimento. No poema “Sonnet”, de Terrance Hayes, a repetição correspondente à quantidade dos versos de um soneto sugere o corte e a organização anagramática, com uma elipse *sliced-smiles-limes*. Afirmada no estudo das aliterações nos textos da Antiguidade por Ferdinand de Saussure, a poética do anagrama atravessa a questão da escrita do nome divino, do nome do outro, para chegar à busca pela inscrição do corpo do sujeito tanto em seus aspectos da aparência quanto na acepção da estética dos sentidos e da autonomização da visão. Pois o corte rítmico e métrico, tão diferente do fonocentrismo de uma rima e não desprovido de violência, se torna uma imagem quase surrealista que remete ao corpo e ao prazer evocado pelo sorriso, assim como à intraduzibilidade dos efeitos anagramáticos (“Fatiamos a melancia nos sorrisos”). Além disso, o verso repetido – que ludicamente representa as vertigens da “fusão” – constitui um desafio visual devido à falta da divisão em quadras e em tercetos, resultando ser difícil efetuar a percepção (e na contagem):

We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.
We sliced the watermelon into smiles.

HAYES, 2002, P. 13

Um dos importantes poetas a colocar em questão os limites identitários étnicos e culturais, também naquilo que tange à impossibilidade de se “reunir os seres humanos sob o rótulo de uma categoria social” (RUTTER, 2016, p. 337), Hayes busca assinalar a violência subjetiva em sua relação com a alteridade e com a mudança. De fato, em seu ensaio sobre Kafka, Walter Benjamin (1999) descreveu dois tipos da dobra, sem utilizar o termo no sentido de um conceito, mas preparando a teoria de Gilles Deleuze. Assim, há as dobras reversíveis, tais como as de um origami, e as irreversíveis, cujo exemplo é a abertura de uma flor. O misticismo, atribuído não sem um certo exagero por Benjamin à obra literária de Franz Kafka, corresponde ao movimento mais radical da subjetividade: “Mas a palavra ‘desdobração’ tem dois sentidos. O botão se ‘desdobra’ na flor, mas o papel ‘dobrado’ em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser ‘desdobrado’, transformando-se de novo em papel liso” (BENJAMIN, 2010, pp. 147-148). O caráter definitivo da conhecida metamorfose kafkiana é, nesse sentido, muito diferente da modificação da aparência por meio da moda, que – tal como o reflexo no espelho –, pode ser compreendida como uma dobra lúdica, reversível da subjetividade humana.

Os jogos anagramáticos lembram o procedimento das palavras quebradas que produzem, com efeito, uma impressão do reflexo. Podemos observá-las também no texto de Paulo Leminski, poeta do anti-narciso e da subjetividade desdobrada, que desmembra os vocábulos em partes, dando a esses fragmentos uma nova liberdade momentânea, assim como a simulação da possibilidade de seu reagenciamento em um outro sentido – “ali-se” ou “ali-ce” –, e de suas novas fragmentações, eventualmente inversões: “se-ali-ce”, “se-ali-ali-se”. O texto de Leminski corresponde, de fato, à experiência do excesso quantitativo da linguagem em relação à experiência do sujeito feminino, assim como à inaderência do sentido das palavras à imagem de si mesmo:

ali
só
ali
se

se alice
ali se visse
quanto alice viu
e não disse

se ali
ali se dissesse
quanta palavra
veio e não desce

ali
bem ali
dentro da alice
só alice
com alice se parece
(LEMINSKI, 2016, P. 22)

De acordo com o pensamento sociológico de Jean Baudrillard (Cf. GUILLAUME, 2013), que radicaliza a reflexão marxista no contexto marcado pelo pluralismo cultural, há uma crise do objeto causada pelas forças dissolventes do capitalismo, devido à qual os objetos perdem seu estatuto dos elementos de um sistema simbólico. Haveria, de fato, quatro “lógicas” do objeto: a utilidade (objeto como instrumento), a distinção (objeto como signo), o investimento psicológico (objeto como símbolo) e a beleza (objeto como elemento da cultura). Ao utilizar perversamente o mito da igualdade, o consumismo capitalista remete ao simples consumo dos signos, no qual o publicitário adquire características provenientes do imaginário da bruxaria, ao passo que as mudanças no âmbito das lógicas do objeto correspondem aos movimentos da moda.

1. Vladimir significa “governar o mundo”. Vladimir significa dar sentido ao mundo. Em consequência, podem continuar aparecendo os Vladimirs veneráveis, veementes. Os Vladimirs violentos, vagabundos, vândalos. Ou os Vladimirs virtuosos. Os Vladimirs virtuosos. Os Vladimirs sequestrados, mumificados, embalados, espancados, ralés. Não sei o que vai acontecer. Vladimir pode aparecer com um rosto recém-raspado de psicótico. Calvo como uma nuvem de calças. Morto, pode desejar estar morto de volta. (Trad. minha)

Enquanto teórico da simulação, Baudrillard insiste no valor das ficções e das poéticas que aceleram a duplicação (repetição) dos signos, em uma contracorrente ao consumo, também o da leitura. Uma de suas formas é, com efeito, a intertextualidade, tal como praticada por Hayes em relação à poética do revolucionário suicida Vladimir Maiakovski, não sem referência ao imaginário gótico do fantasma. No poema “After the Séance”, que é uma ficção sobre o contato com os espectros de Maiakovski, há um jogo com os sentidos do nome próprio e o uso de muitas aliterações, além da evocação da expressão famosa que Maiakovski teria inventado por acaso “nuvem de calças”:

Vladimir means “to rule the world.” Vladimir means to give meaning to the world. Consequently, venerable, vehement Vladimirs may continue to appear. Violent, vagabond, vandal Vladimirs. Or virtuoso Vladimirs. Virtuous Vladimirs. Kidnapped, mummified, gift wrapped, bitch-slapped, riffraff Vladimirs. I do not know what will happen. Vladimir may appear in a clean-shaven, psychotic visage. Bald as a cloud of trousers. Dead, he may wish to be dead again. (HAYES, 2015, P. 60)¹

Em um outro poema do ciclo sobre Maiakovski, que não deixa de fornecer muitas instruções sobre a evocação dos espíritos, Hayes coloca em questão as formas prontas, por exemplo, a do questionário:

What do I love, and why should I love?
Who do I know named Vladimir, and who will care do hear about Vladimir?
Will touch be necessary in the future?
If the chief faith of my people is the chief business of my people, what is the chief flaw of my people?
If the chief obsession of my people is the chief business of my people, what will be the chief downfall of my people?
What is the meaning of meaning?

(The answers of the Vladimirs may be varied, imaginative, and occasionally indecipherable.)

(HAYES, 2015, p. 58)²

2. O que amo e por que devo amar?
// Quem de nome Vladimir conheço e quem liga para ouvir sobre Vladimir?
// O tato será necessário no futuro?
// Se a fé principal de meu povo é o interesse principal de meu povo, qual é o principal erro de meu povo? // Se a obsessão principal de meu povo é o interesse principal de meu povo, qual será a principal queda de meu povo?
// Qual é o sentido do sentido? // (As respostas dos Vladimirs podem ser variadas, imaginativas, e às vezes indecifráveis.) (Trad. minha)

Em seu livro sobre os espectros de Marx, Jacques Derrida relaciona o marxismo ao imaginário dos fantasmas, que correspondem à assombração da propriedade ou das cenas dos crimes inexplicados, por um lado, e às materialidades das ilusões óticas, por outro. Ao desconstruir destarte a oposição entre o materialismo e o idealismo, Derrida coloca o marxismo sob o sinal da pluralidade, buscando associá-lo à fragmentação do objeto característica da violência do trabalho do luto, que distribui a energia psíquica do sujeito após a perda do objeto do amor:

A um só tempo jubilosa e ansiosa, maníaca e enlutada, muitas vezes obscena em sua euforia, essa retórica neoliberal obriga-nos, portanto, a interrogar uma eventualidade que se inscreve no desvio entre o momento em que o inevitável de um certo fim se anunciou e o desmoronamento efetivo dos Estados totalitários que figuravam como marxistas. Esse tempo de latência, que ninguém se pôde representar, ainda menos calcular de antemão, não é simplesmente um meio temporal. (DERRIDA, 1994, p. 99)

O espelho – mas também os diversos materiais que produzem reflexos tais como os plásticos e os metais – se tornam dispositivos importantes da arte visual a partir dos anos 60, transformando os museus em uma experiência compartilhada de um espaço de fantasmas, e colocando em questão os limites de uma contemplação individual da obra (Cf. ALBU, 2016). Os espectadores hesitam entre a intensidade de uma imersão visual da percepção e a exposição interpessoal de suas aparências, sendo estimulados a reconsiderar sua situação social. De fato, os espelhos parecem atrair os olhares, apresentando as aparências dos corpos e dos rostos, e enfatizando a experiência de ser si mesmo.

Ao potencializar o processo da transformação do espectador no observador, que mais ativamente participa do acontecimento visual a partir da experiência moderna do século XIX enquanto um agente do poder social (Cf. CRARY, 1990), os artistas tais como Robert Morris e, mais tarde, Anish Kapoor e Olfaur Eliasson compõem os efeitos preponderantemente negativos do espelhamento nas obras que ao mesmo tempo isolam o espectador e delimitam a situação de seu corpo em meio aos outros. Além do caráter ativo da percepção visual, que se separa e se emancipa dos outros sentidos na época moderna, as técnicas do observador, que se originam na inscrição institu-

cional dos dispositivos, envolvem também as prescrições e as limitações socialmente estruturadas do objeto e da forma da visão.

No texto “Poet Dying at the Window” surge a relação entre a escrita e a morte, evocando a antiga associação da mimeis com a janela e o espelho. A alteridade – questão frequentemente evocada como originada na experiência do reflexo no espelho – se associa nesse texto de Hayes de uma maneira surrealista às metamorfoses d’água, ora chuva ora lágrimas, ora neve. O espelho da mimeis se fragmenta, se dispersa, relacionando-se à tristeza do sujeito e à beleza do mundo:

I have a goddamn for every blade
of snow. You’re not even to the road
before it’s clinging to your coat.
Said I wouldn’t write anymore

about matters of the heart,
so I’m writing about the snow –
God’s cryogenic rain, cold trick/ le
of repetition falling quietly as ghosts.

Is this what Etheridge meant?
Walls blacker than a throat;
Poet dying at the window;
Flakes/ covering your tracks as you go.
(HAYES, 2006, p. 69) ³

3. Eu detesto cada uma dessas lâminas / de neve. Você nem consegue sair / sem que grudem em seu casaco. / Disse que não vou mais escrever // sobre os assuntos do coração / então escrevo sobre a neve – / a chuva lacrimal de Deus, frias có/ cegas / de repetição caindo calmas como fantasmas. // Foi isso que Etheridge quis dizer? / Os muros mais escuros do que a garganta; / O poeta morrendo na janela; / Os flocos/ cobrindo suas pegadas quando você vai. (Trad. minha)

“Le jour me pénètre. Que me veulent les miroirs blancs de ces femmes croisées? Mensonge ou jeu? Mon sang n’a pas cette couleur” (“O dia me penetra. Que querem de mim esses espelhos brancos dessas mulheres cruzadas? Mentira ou jogo? Meu sangue não tem essa cor” (ARAGON, 1920, p. 2). De acordo com alguns leitores, a experiência poética surrealista, que subvertia o enclausuramento narcisista do spleen burguês debruçado unicamente sobre si mesmo (Cf. STAROBINSKI, 2014 e BENJAMIN, 1991), buscava pelo ponto zero da sensibilidade no qual desaparecessem as grandes contradições lógicas, espirituais e estéticas. Além disso, o surrealismo exaltava a nova compreensão da experiência da liberdade, que parece remeter à aceitação de um sofrimento característico da ruptura da fronteira entre o sonho – que na verdade mal se distingue do pesadelo – e a vida.

Já no início do Primeiro Manifesto, de 1924, André Breton (2001) lamentava as limitações da imaginação humana, ressaltando em seguida a importância da liberdade, e buscando também compreender seus possíveis sentidos. Tendo questionado o estilo de alguns textos literários, Breton sublinha, com efeito, a importância do desconhecido, que prepara o caminho da elaboração do conceito do maravilhoso surrealista, associando a liberdade à autenticidade da vida interior do ser humano. Tal autenticidade se revela inconciliável com a racionalidade comumente aceita, pois a busca pela liberdade interior relacionada à reconfiguração do pensamento e da experiência deve se ater, de acordo com Breton, às diferentes formas do mistério. O sofrimento intenso experimentado no momento de se acordar também é descrito como surrealista e, assim, um dos elementos da surrealidade seria neutralizar a contradição entre o so-

nho e a vida acordada. No Segundo Manifesto, de 1930, Breton ressalta inicialmente a eficácia da violência surrealista, assinalando várias contradições dentro do próprio movimento e descrevendo as dificuldades de se pensar a liberdade em seus aspectos positivos e não mormente como uma libertação.

O ponto da surrealidade remete também à abolição do limite entre o sujeito e o objeto (Cf. BOUGNOUX, 2003), e nos versos de Jorge de Lima reencontramos uma representação do espelho permeado pela experiência do corpo e multiplicado. Há também no texto do surrealista brasileiro a representação da experiência horrífica de se ver no espelho sendo observado pelo outro:

(...)
Sei vosso sal, saliva inominada
embebendo meu ser de sonho e de cal.
E o arcanjo vigiador reconhecendo-me,
designando-me, tão memória aguda,
tão aparência minha, ó doce espelho
terrível, demasiado, numeroso.
(...) (LIMA, 2017, PP. 89-90)

Não desprovido de violência, também no sentido de uma oposição à configuração de um reflexo da alteridade negativa do vampirismo, o espelho na poética surrealista pode remeter à ruptura na lógica das representações:

Os poemas se tingem de vermelho;
é uma face sangrenta cada espelho.
Mais baixa que veneza o empíreo desce,
estrelas caem, desmembra-se o montante,
a armila ardente achata-se e decrece;
há certa estrela plana no sextante;
(...) (LIMA, 2017, P. 79)

Mosaico de memórias nele nado,
comendo peixes e recordações,
encerrando em cubículos de espelhos
em que o meu rosto não se vê, mas os
dos passados e os dos presentes rostos,
que emergiram de baixo, do subsolo,
da mor comunidade, borra viva,
sol soterrado pelas cordilheiras
em que temores e ódios são iguais.
(LIMA, 2017, P. 110)

No poema “[SYMBOLISM]” de Hayes, há uma evocação de um espelho que não mais devolve o reflexo, que é frequente nos textos sobre a subjetividade violentamente modificada, mas não “quebrada” pela migração que, contudo, pode se transformar em uma ficção, remediando à metamorfose no sentido visceral kafkiano e permanecendo no contexto das dobras subjetivas reversíveis e dos jogos identitários: “I wake

up to the speaking mirror. / To the tragedy, the scare / of the hitting bullet. // I cannot dare to look / at the mirror, looking // at the mirror looking back”⁴. (MEHROOZ, 2020, p. 125). No texto de Hayes, o espelho embaçado é, com efeito, um dispositivo eficaz da fuga identitária:

However else fiction functions, it fills you with the sound of running away. The dirt, the smudged mirror, even the silences between speech have something to say. In novels there is no such thing as a useless past or a typical day. (HAYES, 2010, p. 19)⁵

A importância do espelho nas diversas poéticas herdeiras da modernidade benjaminiana torna evidente a necessidade da crítica da representação em sua relação com as forças sociais limitadoras, opressoras e alienadoras. De fato, de acordo com Baudrillard, “o espelho da produção” que encontra seu suporte eficaz na imagem publicitária corresponde à visão do mundo e do ser humano como reflexos da produtividade capitalista, ou seja, a um mundo cujo valor e sentido passam a depender da auto-compreensão (reflexividade e colocação subjetiva) em termos da estrutura e dos mecanismos da produção: “And in order to find a realm beyond economic value (which is in fact the only revolutionary perspective), then the mirror of production in which all Western metaphysics is reflected, must be broken.” (BAUDRILLARD, 1975, p. 47).

Nos contextos capitalistas, a subjetividade sofre o perigo de se ver esvaziada dos valores próprios e reduzida a um ego produtivista, que se “descobre” em suas produções, seu espelho operacional, reafirmando sua ruptura radical de para com os outros, seus concorrentes, quando não sua dominação em relação aos explorados. Torna-se, assim, necessária uma crítica das formas da representação que emanam de um tal sujeito produtivista criado pela visão do ser humano como um mero potencial de trabalho, e que tende a camuflar os modos da produção, as forças produtivas, assim como as relações de produção.

Espelho da criatividade do gênio melancólico, o do tédio burguês do *flâneur*, o da subjetividade com seus dilemas que não devem encontrar as respostas definitivas, o do ego ameaçado pelos efeitos da estrutura da produção e, contudo, permeável às seduções da mercadoria e da moda – a representação do espelhamento e da reflexividade abrange as diferentes mudanças do sujeito moderno, revelando sua surpreendente atualidade até mesmo na época das metáforas aparentemente mais eficazes da filmagem e do mundo virtual. Ao desdobrar e ao multiplicar o espaço da localização do sujeito, que experimenta a possibilidade de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo, a representação do espelho parece, com efeito, estimular a elaboração das subjetividades múltiplas e dinâmicas.

Associado pela convenção gótica do século XIX à representação do vampirismo, o espelho evoca, na verdade, a possibilidade de se desconstruir as estruturas opositivas relacionadas aos preconceitos da burguesia capitalista. A conhecida falta de reflexo evoca, com efeito, uma falta de percepção remetendo ao outro como doença ou até mesmo à eliminação da alteridade tanto em seus aspectos de gênero quanto de cultura. O reflexo no espelho servindo tanto para a afirmação quanto para a colocação em questão da experiência da identidade, sua função em diferentes procedimentos da linguagem poética demanda sempre novas abordagens, sobretudo na-

4. Acordei para o espelho que fala.
/ Para a tragédia. O medo / do
choque da bala. // Não posso ou-
sar olhar / no espelho, olhar // no
espelho para trás. (Trad. minha)

5. Seja lá como a ficção funcionar,
ela o preenche com o som / de fugir.
A poeira, o espelho embaçado, até
os silêncios / entre as falas têm algo
a dizer. Nos romances / não há nada
assim como um passado inútil ou um
dia típico. (Trad. minha)

quilo que tange à compreensão da “aparência” (ou “aparição”), e a sua elaboração no contexto surrealista.

Participando dos diversos jogos miméticos que não raramente envolvem as ilusões da bilocação e os enganos óticos – fontes inesgotáveis para a produção dos efeitos horríficos da convenção gótica –, os espelhos frequentemente lembram a iminência do olhar do outro e subvertem destarte a oposição entre a presença dos corpos vivos e a ausência inscrita nos reflexos sem vida, assim como aquela entre a imagem-conteúdo visual e a imagem-sentido. Pois desde a modernidade, o espelho e a imagem refletida, que estranhamente resistem à narratividade apesar de serem um tema frequente das narrativas sobre os limites do “eu”, sobre a fragmentação subjetiva e sobre a multiplicidade identitária, não apenas servem para a produção e a afirmação dos reflexos, como também participam da transformação das formas da percepção e, com isso, da configuração das subjetividades em sua relação com o social e com a cultura.

REFERÊNCIAS:

- ALBU, Cristina. *Mirror Affect. Seeing Self, Observing Others in Contemporary Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- ARAGON, Louis. *Feu de joie*. Paris: Au Sans Pareil, 1920.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Mirror of Production*. St. Louis: Telos Press, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. Martins Barbosa e H. A. Baptista. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2010.
- _____. *Passagens II*. Trad. I. Aron et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.
- BOUGNOUX, Daniel. “Sous le signe de l’infini”. In: HALPERN, Anne-Élisabeth e TROUVÉ, Alain (org.). *Une tornade d’énigmes*. Paris: Éditions Improviste, 2003, pp. 121-134.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. S. Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Londres: MIT Press, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. A. Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Trad. P. H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GUILLAUME, Valérie. *Jean Baudrillard et le Centre Pompidou. Une biographie intellectuelle*. Paris: Centre Pompidou, 2013.
- HAYES, Terrance. *Hip Logic*. Londres: Penguin Books, 2002.
- _____. *Muscular Music*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press, 2006.
- _____. *Lighthouse*. Londres: Penguin Books, 2010.
- _____. *How to be Drawn*. Londres: Penguin Books, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- MEHROOZ, Ro. “Broken Mirror”. In: MOSCALUIC, Mihaela e WATERS, Michael (org.) *Border Lines. Poems of Migration*. Everyman’s Library. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2020, p. 125.

- RUTTER, Emily R. "Contested Lineages: Fred Moten, Terrance Hayes and the Legacy of Amiri Baraka". In. *African American Review* 49, 2016, pp. 329-342. DOI: <https://doi.org/10.1353/afa.2016.0050>
- SCHNEIDERMAN, Boris et al. *Maiakóvski. Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho. Três leituras de Baudelaire*. Trad. S. Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

OLGA KEMPINSKA

Olga Kempinska possui graduação e mestrado em Filologia Românica pela Uniwersytet Jagiellonski de Cracóvia (Polônia), e doutorado em História Social da Cultura pela PUC-Rio. É professora de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Além de vários artigos, publicou, em 2011, o livro *Mallarmé e Cézanne: obras em crise* (NAU) e, em 2017, *Klov* (7Letras). Tem experiência na área de Teoria da Literatura, com ênfase na estética da recepção e na relação entre mimesis e emoções.

<http://orcid.org/0000-0002-0311-2249>