

**Ideias em fuga**





Tenho apenas duas mãos  
e o sentimento do mundo...

(Carlos e eu)

## nota n.1

A literatura, a arte e o pensamento também fazem experimentos, tal como a ciência. Mas, enquanto a ciência visa provar a verdade ou falsidade de uma hipótese, a literatura, a arte e o pensamento têm outros objetivos. São experimentos sem verdade. É preciso deixar-se levar por tais experimentos. Através deles, arriscamos menos nossas convicções do que nossos modos de existência. No domínio de nossa história subjetiva, equivalem ao que foi para o primata a liberação da mão na sua postura ereta, ou, para o réptil, a transformação dos membros anteriores, que lhe permitiam transformar-se em pássaro. É sempre do corpo que se trata, mesmo e principalmente quando se parte do corpo da escrita.

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida em que a questão de saber se se pode pensar diferente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar e a refletir.

Para evitar a acídia, essa melancolia típica dos claustros medievais que assaltava os monges que estudavam, liam, escreviam e iluminavam manuscritos, a burguesia inventa em algum momento da história (não há mistério algum: ao mesmo tempo que inventa a imprensa e o *copyright*) a figura do “autor” (a loucura, nos recordava Foucault, é a ausência de obra). Hoje já não se trata de buscar zonas que possam contrapor-se à lógica de um neocapitalismo triunfante, nas quais seja possível encontrar algo da ordem do preservável, mas de pensar a escritura como exercício de escândalo e loucura, como uma ação que põe em entredito os limites e a lógica da instituição literária.

A forma estética desses experimentos é a *forma esboço*, que, no caso, se configura como uma forma *em estratos*, como uma forma que assume como próprio o imaginário filológico de uma obra em processo. Trata-se de pensar a escritura como um pôr-em-palavras provisório, de pensar o texto como contentor de escrituras heterogêneas com relação à complexo sistema cultural. Precisamente nessa provisoriedade, nessa debilidade para constituir-se em um todo, radica sua força política.

O texto é como depósito, como fábrica de reciclagem onde se acumulam enunciados heterogêneos em diferentes graus de elaboração. Trata-se de pensar a *obra* como um corpus em perpétua formação, como uma entidade em absoluto fechada, como uma série de escrituras superpostas, cujos extratos ficam em repouso só por causa da desaparecimento física de quem escreve. O texto é aquele que fica, que permanece, que se obstina, para além da morte. Esses restos textuais formam um corpus. São, em última instância, os verdadeiros sobreviventes.

## Fragmentos de *Tinta Roja*<sup>1</sup>

Em torno a meus quarenta anos, me dei conta de que me encontrava em um momento muito obscuro da vida. Fizesse o que fizesse, na selva da realidade de 2011, ano em que havia chegado absolutamente pouco preparada para essa exclusão da vida dos outros que é a repetição da própria, havia um certo sentido de obscuridade. Não diria náusea, ou angústia; a rigor, nessa obscuridade, digamos de verdade, havia algo de terrivelmente luminoso: a luz da velha verdade, se se quer, aquela diante da qual já não há nada mais para dizer.

Obscuridade igual a luz. A luz daquela manhã de setembro (ou de outubro, não recordo bem: os meses na “selva” passam sem motivo e, assim, sem norma), quando cheguei em frente ao cine-teatro Splendid (ou Splendor? Sei com certeza que pertencia aos tempos maravilhosos – ainda que não soubesse –, quando os meses são autênticos, longos meses, e em cada um dos atos – inclusive os arbitrários, pueris ou culposos – está claro fazer experiência de uma forma de vida a fim de expressá-la). Uma luz que os homens conhecem bem, na primavera, quando aparecem seus primeiros filhos – os mais alegres, os mais queridos – com as camisetas leves, sem sobretudo; e por Av. Santa Fe passam calados e ligeiros – cabisbaixos como ratos atraídos por estupendos aromas distantes – ao Novecentos das famílias burguesas de Buenos Aires, aos campos mendozinos com seus cercados de uva e azeite, ao alto, ao nebuloso, manchado Andes.

Uma luz feliz e maligna, entre as duas entradas do cine-teatro, surgiu, nem bem dobrei por uma larga avenida na que havia se transformado Santa Fe – avenida Callao, me parece – entre um grupo de turistas lançados ao sol, e as tendas de flores, cobertas com seus pequenos toldos verdes – surgiu algo *rojo, muy rojo, un altarcito con rosas*, como esses que cuidam mãos fiéis de mulheres velhas, nos originários povos do norte, de Salta ou de Jujuy ou de Gran Chaco, tão velhas como velhas eram *sus viejas*, dispostas a reiterar-se nos séculos. *Un altarcito* rústico, mas, ao seu modo, festivo, adornado de flores *rojas* que não saberia descrever; e quando cheguei perto, entre essas rosas *rojas*, entrevi um retrato, duplamente fúnebre, porque era de alguém morto, de um herói deles, de um herói nosso. Os olhos à flor da pele, abaixo da fronte calva (uma calvice cheia de doçura que levita pelo bem da vida). A luz estava ali, iluminando as rosas e o retrato, em um raio, na humilíssima solenidade popular (obra das mulheres, mães, dos inscritos nas seções de Centros Clandestinos de Detención? Ou talvez dos mesmos inscritos, motoristas ou pedreiros, com suas grandes mãos intimidadas mas inspiradas nessa obra de rosas?).

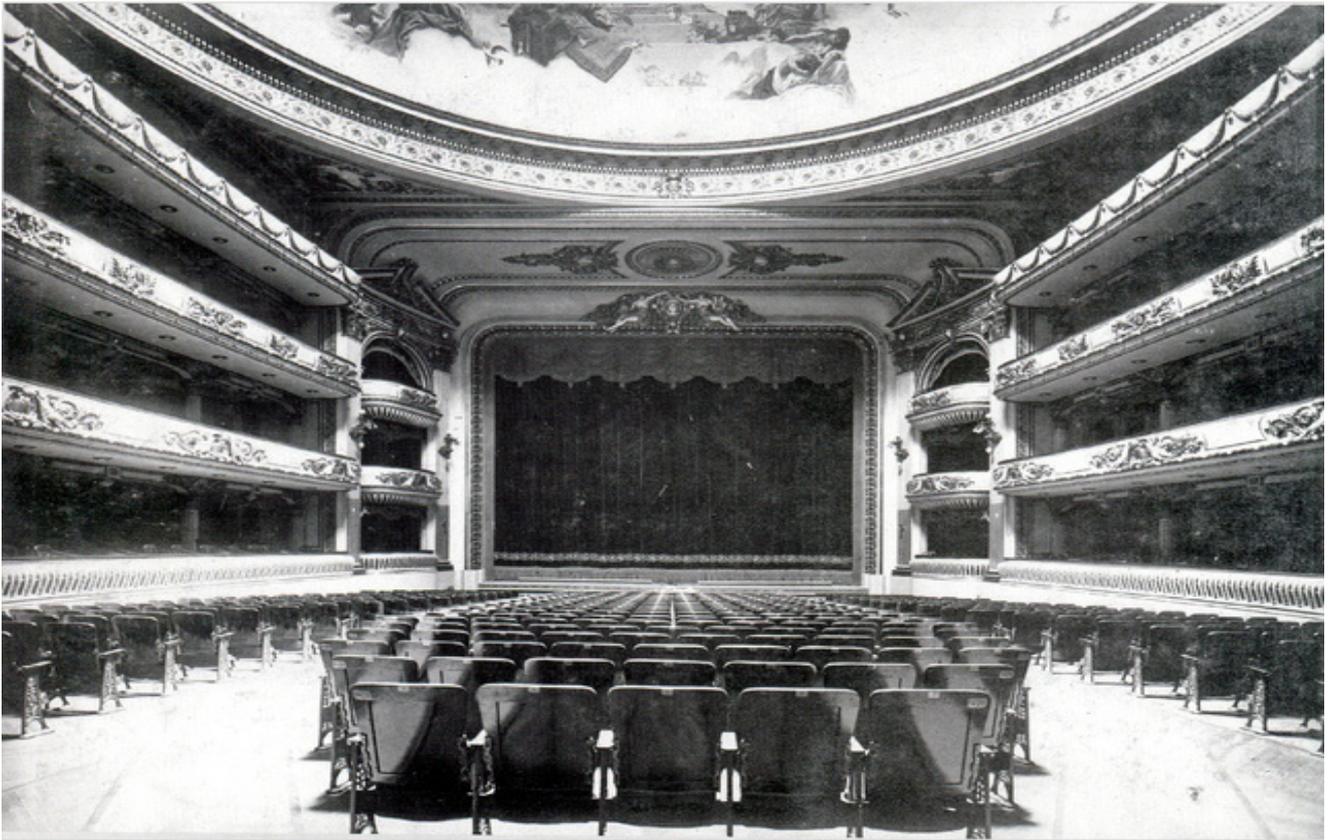
E tudo isso, entre as entradas desse cine-teatro Splendid: cintilando, ao entardecer, agora empobrecidas pela luz, por essa luz. Miseráveis entradas de vidro e de metal; surge então a milésima, a enésima comoção no coração, o enternecimento, a languidez, a lágrima. A constatação de que miséria do pouco luxo tinha, também, um poder pungente.

E eles estavam aí, esperando-me, negros e obscuros, como os camponeses que vêm à cidade por assuntos e se juntam todos na praça, que se enegresse, com sua solenidade, nesse enceguedor vazio que o verão iminente está preparando entre edifícios e velas. E os saúdo – gesto de mãos, os olhares do acordo e da exigência.

E agora estavam reunidos ali, na fila da plateia, que, também, estremecia o coração, nessa luz matutina (a luz dos galpões, das claraboias, das avenidas, não do cine-teatro), nessa sala com seu esplêndido nome – e que era o esplêndido lugar de encontro de sua vizinhança, na longa série de noites em que caminha, sem bandeiras, a vida.

---

<sup>1</sup> *Tinta Roja*, tango composto por Sebastián Piana e Cátulo Castillo, em 1941.



*Grand Splendid Theater* de Max Glücksmann, Buenos Aires, 1919

círculo se fecha até seu próprio centro, excluindo o mundo.

ue estava ali fora, como a abóboda semiaberta no teto do Splendid demonstrava com claridade meridiana: azul como de seda, andino, com ares do mar).

palco dos anos quarenta, as bandeiras dos anos quarenta, o microfone dos anos quarenta; tudo vacilante, madeira velha, de galpão, sustentado com quatro cravos e recoberto com pobre estofa *roja*. Que estre- cia o coração!

obscuridade sobre obscuridade. Eu estava ali, diante dos trabalhadores, vestidos de festa, os pais de escuro, os filhos com camisetas claras – de cor vermelho carmim, amarelo açafão, laranja dourado, que este ano estavam na moda –: apareceu a cara do desdentado, comissário nas certezas como um fanático com sua comichão; a nota humorística que faz da fé uma coisa cotidiana; seu lugar está no centro da plateia, e sua cadeira parece mais alta do que todas. Quando aplaude, com a boca desdentada que abre em um tradicional sorriso, é o signo de que se deve aplaudir, e alegremente. O círculo gira em torno a esse centro cheio de certeza: o mundo está de fora, radiante e indiferente. E o coração punge.

Estou, pois, aqui: para dar um *único* dado bom do mundo em que historicamente experimentei o fato de estar viva – a existência desses viventes (que estremece o coração).

(Primavera, Buenos Aires, 2012)

## Apontamentos para uma arqueologia da potência

1

Em um de seus livros mais recentes, Giorgio Agamben se pergunta “*Che cos'è il contemporaneo?*”. Em pouco mais de vinte páginas que compõem esse ensaio, se esboçam três respostas possíveis. A primeira recorre à atitude de Nietzsche nas *Considerações intempestivas*. Contemporâneo é o que estabelece com seu tempo uma relação de inatualidade. Adere a ele mediante um anacronismo, vê como um defeito o que sua época vive com orgulho. A segunda resposta se apoia em um dado da neurofisiologia. Certas células periféricas à retina, quando falta luz, entram em atividade e nos fazem ver a obscuridade. E também, em um dado da astronomia. A obscuridade do firmamento são luzes dirigidas até nós que não conseguimos alcançar porque a fonte que as emite se distancia a uma velocidade superior à luz. Nesse sentido, contemporâneo é quem tem capacidade de perceber, em sua própria época, não só a obscuridade, senão também as luzes. Por isso, afirma Agamben, os contemporâneos são raros, pois sê-lo “significa ser capaz não só de ter fixo o olhar na obscuridade da época, senão também de perceber na obscuridade uma luz que dirigida até nós, se distancia infinitamente” (2009, p.65). A terceira resposta está relacionada com Michel Foucault, com sua arqueologia. Ser contemporâneo é, nesse sentido, inscrever-se no próprio tempo percebendo nele as marcas de (sua) proveniência.

Qualquer das três atitudes descritas ou, quem sabe, as três ao mesmo tempo, servem para caracterizar o próprio percurso deste trabalho. Esse empreendimento teórico se filia ao pensamento de Agamben para, também, em um contínuo esforço, manter com o próprio tempo uma relação de contemporaneidade.

Essa enumeração de temas com a qual introduzimos o trabalho junto à formulação de Agamben pode dar a impressão, ao menos à primeira vista, de que o pensamento aqui conduz só a um diagnóstico crítico. Uma leitura atenta, ao contrário, pode mostrar como estamos em busca de categorias com as quais pensar de outra maneira ou, segundo expressão frequentemente utilizada em seus trabalhos, na *filosofia que vem* e na *política que vem*. Exato essa busca nos faz contemporâneos.

Uma arqueologia da potência abre o trabalho. Essas duas noções definem o horizonte do contemporâneo e o empreendimento desejável na tese. Em relação a essas duas categorias, mapearemos alguns tópicos conceituais que servirão posteriormente como plano para o exercício do pensamento: arqueologia; paradigma; assinatura; dispositivo; potência/*inoperosità*; resto; profanação. Eles aparecerão a seguir apenas na forma de um apanhado para sinalizar o trabalho por vir. Será uma evocação supersônica de cada um, talvez um pouco selvagem.

2

Por arqueologia devemos entender as práticas que, em toda investigação histórica, não se ocupam da origem, senão do ponto de insurgência do fenômeno. Por isso, em extenso artigo dedicado a esse tema, “Nietzsche, a genealogia e a história”, em *Microfísica do poder* (2007), Foucault faz uma distinção, seguindo precisamente o vocabulário nietzschiano, entre origem (*Ursprung*), proveniência (*Herkunft*) e surgimento (*Entstehung*). A tarefa da arqueologia foucaultiana e da genealogia nietzschiana não é a de buscar e encontrar uma origem que explique em termos ideais e teleológicos o desenrolar da história, e, portanto, o que foi; senão a de descrever como as realidades históricas surgem em determinado momento a partir de outras realidades históricas, heterogêneas a elas, mas, entretanto, de onde provêm. Nesse sentido, afirma Agamben:

A operação que leva a cabo a genealogia consiste na evocação e na eliminação da origem e do sujeito. Porém, trata-se finalmente de remontar o momento em que os saberes, os discursos e os âmbitos dos objetos vão se constituindo, o quê ocupa o lugar da origem e do sujeito [...] Onde se situa essa proveniência (*Herkunft*) e este surgimento (*Entstehung*), se eles nunca podem ocupar o lugar de origem? (2008d, p.117)

Essa tarefa, precisa Agamben, implica confrontar-se com a tradição e desconstruir os paradigmas, as técnicas e as práticas através das quais ela regula as formas de transmissão, condiciona o acesso às fontes e determina, ao mesmo tempo, o próprio estatuto do sujeito cognoscente.

A regressão arqueológica é, pois, elusiva; não tende, como em Freud, a reconstruir um estado precedente, senão a decompor e deslocar e, em última análise, circunscrevê-lo aos momentos da fratura que, ao removê-lo, os constitui como origem. Ela é, nesse sentido, o exato revés do eterno retorno: não quer repetir o passado para aprovar o que foi, transformando o “assim foi” em um “assim queria que fosse”. Quer ao contrário deixá-lo ir, livrar-se dele, para aceder, mais além ou mais aquém dele, ao que nunca foi, ou ao que nunca quis ser. Só então o passado não vivido se revela pelo que era: contemporâneo ao presente, e se torna deste modo pela primeira vez acessível, se apresenta como “fonte”. Por isso a contemporaneidade, a co-presença do próprio presente, enquanto tal implica a experiência de um não-vivido e a memória de um esquecimento é rara e difícil; por isso a arqueologia que remonta mais aquém da memória e do esquecimento, é a única via de acesso ao presente. (*Ibid.*, p.141-2)

### 3

O paradigma define o método foucaultiano em seu gesto mais característico. Certamente, não se trata do paradigma entendido no sentido kuhniano, senão entendido como um caso singular que é isolado do contexto do que faz parte, na medida em que, exibindo sua própria singularidade, torna inteligível um novo conjunto. Um paradigma é um exemplo. Trata-se de um exemplo cuja função é construir e tornar inteligível um inteiro e mais amplo contexto histórico problemático. Nesse sentido, o panóptico, a prisão, a confissão e o cuidado de si, em Foucault, o homo sacer, o mulçumano, o estado de exceção e o campo de concentração, em Agamben, são paradigmas. Não são hipóteses explicativas que buscam reduzir a modernidade a uma causa ou a uma origem histórica, mas paradigmas cujo objetivo é fazer inteligível aqueles fenômenos cujo fantasma havia escapado ou poderia escapar ao olhar histórico.

Em grego, exemplo se diz “*para-deigma*”, o que se mostra ao lado. Trata-se, afirma Agamben (2003, p.16), um conceito que escapa à antinomia entre o universal e o particular. Recorrendo à história da filosofia e ao pensamento em geral assinala Agamben que do problema do paradigma-exemplo se ocupou Aristóteles, Kant, Platão e Aby Warburg. Acentua ele: “A relação paradigmática não transcorre simplesmente entre objetos sensíveis singulares, nem entre esses e uma regra geral, senão, sobretudo, entre a singularidade (que desse modo se converte em paradigma) e sua exposição (quer dizer, sua inteligibilidade)” (Agamben, *op.cit.*, p.32). A inteligibilidade não precede o fenômeno mas está, por assim dizer, ao lado (*pará*) deste. O gesto paradigmático não vai do particular ao todo e do todo ao particular, mas do singular ao singular. O fenômeno, exposto no meio de sua cognoscidade, mostra a totalidade da qual é paradigma. E este, com relação aos fenômenos, não é um pressuposto (uma hipótese): como princípio não pressuposto, não está nem no passado nem no presente, mas em sua constelação exemplar.

(2012)



*Monalisa selfie*

A câmera *Cyber-shot* da Sony se assemelha aos diversos modelos que se substituem, um após o outro, no mercado de *gadgets*. Porém, ela guarda um diferencial: um marcador de modo denominado “obturador de sorriso”. Isso quer dizer que a câmera só dispara diante do sorriso daqueles que fotografa. Por meio de técnicas da biometria, a câmera detecta variações faciais, codificando-as em um repertório que vai do riso tímido à gargalhada. Ao aviso já habitual que acompanha as câmeras de vigilância – “sorria! você está sendo filmado” –, acrescenta-se esta exigência, intrínseca ao dispositivo: “sorria! assim você aparece na imagem.”

Essa felicidade tecnologicamente assistida é reveladora da relação que mantemos com o tempo e o tempo que chamamos de nosso nas sociedades pós-democráticas espetaculares. Uma espécie de curto-circuito temporal, o sorriso, antes *efeito*, passa a ser *causa*. Somos felizes porque, na imagem, sorrimos. Como se o evento – o sorriso – já estivesse inscrito no futuro, na forma de uma exigência. A inversão temporal faz da câmera fotográfica, antes uma máquina de visão, uma máquina de pré-visão. O evento que ela captura está, desde já, inscrito em sua memória. De um sorriso possível, eventual, ele se torna um sorriso esperado, calculado.

O gesto, a expressão do rosto, entretanto, não são redutíveis à expectativa e ao cálculo. O dispositivo tecnológico funciona aqui como metonímia. A relação entre a câmera fotográfica e o sorriso é reveladora de um conjunto de estratégias que visam adequar a singularidade, a eventualidade, a imprevisibilidade – em uma palavra, a potência – da vida ao cálculo de uma expectativa. Esse conjunto de estratégias faz parte do que denominamos *biopolítica*, seguindo a formulação axial de Michel Foucault (1974). Se a vida está em variação contínua, ou seja, em modulação, a *biopolítica* procura intervir nessa dinâmica. A *biopolítica* se caracteriza então como o conjunto de técnicas, procedimentos e estratégias, através dos quais se modula a modulação da vida.

## 2

Assistimos no ocidente a partir do século XVIII a instalação do biopoder. Esse poder sobre a vida se instala através de diversos dispositivos e adquire contornos que alcançam as esferas privada e social. Pergunto e quais perspectivas de resistência nesse contexto. Entendo que a resistência pode situar-se no próprio objeto do biopoder, a vida. O poder *da* vida nos permite perguntar em que medida é possível pensar uma experiência estética no sentido de promover um determinado tipo de formação ética, sem que se constitua um novo *nomos*.

A célebre fórmula de Foucault, de que seríamos animais em cuja política está em questão nossa vida de seres vivos, deveria ser entendida também no sentido inverso, de que somos cidadãos em cujo corpo político está em questão a própria política. Algo como: não é preciso do *homem* para resistir, a vida se basta, às vezes é preciso liberar-se do *homem*, demasiado humano.

É esse paradoxo que nos é proposto pelos tempos presentes, nos diversos âmbitos, da arte à política, da ciência ao pensamento, no seu esforço de reencontrar as forças do corpo e o corpo do informe. Nos termos sugeridos a partir de Giorgio Agamben e Gilles Deleuze, isto significa o seguinte: no mesmo domínio sobre o qual incide o poder biopolítico, isto é, a vida, reduzida assim à *vida nua*, trata-se de reencontrar aquela *uma vida* na capacidade nela embutida de fazer variar suas formas. Agamben (2004) lembra que os gregos se referiam à vida com duas palavras diferentes. *Zoé* referia-se à vida como um fato, é o fato da vida, natural, biológica, a “vida nua”. *Bios* designava a vida qualificada, uma forma de vida, um modo de vida característico de um indivíduo ou grupo. No interior do que poderia parecer *vida nua* a que foram reduzidos pelos poderes, sejam eles soberanos, disciplinares, biopolíticos, se expressa *uma vida*, singular. Talvez por tratar-se de uma vida que não carece de nada, que goza de si mesma, em sua plena potência – vida absolutamente imanente –, que Deleuze (2002) designou pelo nome de beatitude.

O contexto contemporâneo reduz as *formas de vida* à *vida nua*, desde o que se faz com os prisioneiros da Al Qaeda na base de Guantánamo, ou com os desaparecidos na América Latina, ou com a resistência

na Palestina, ou em Sarajevo, ou com hererós e namaquas no sudeste da Namíbia ou Nigéria ou Ruanda e por toda África, ou com os detentos nos presídios do Brasil, passando pela excitação anestésica em massa a que somos submetidos cotidianamente, reduzidos que somos a *manso gado cibernético*. Aí Peter Pál Pelbart (2003) nos interpela com a seguinte questão. Diante da redução biopolítica das *formas de vida à vida nua*, abre-se um leque de desafios dos quais um dos mais importantes poderia ser formulado da seguinte forma: como extrair da vida nua formas de vida quando a própria forma se desfez, e como fazê-lo sem revigorar formas prontas, que são o instrumento de redução à vida nua? O que o leva a uma outra questão, tão insuportável quanto a primeira.

O império capitalista não é nada indiferente a essa dimensão subjetiva; ao contrário, é nisso que ele se assenta primordialmente. Como conseguiria mobilizar tanta gente – indaga Pelbart – caso não plugasse o sonho das multidões à sua megamáquina produtiva e midiática planetária? Exato. Como se expandiria se não vendesse a todos a promessa de um modo de vida, suscitando em todos um desejo? Pois o que compramos hoje cada vez mais são maneiras de ver e sentir, de pensar e de perceber, de morar e de vestir, ou seja, consumimos formas de vida – e mesmo quando nos referimos apenas aos estratos dos fluxos das imagens, de informação, de conhecimento e de serviços que nos chegam ou que acessamos, consumimos toneladas de subjetividade e somos mobilizados nos recônditos de nossa subjetividade.

Parafraseando Walter Benjamin, seria preciso escovar esse presente a contrapelo, e examinar as novas possibilidades de reversão vital que se anunciam nesse contexto. Nada do que se anuncia acima pode ser imposto unilateralmente de cima para baixo, já que essa subjetividade, essas redes de sentido, esses territórios de existência, essas formas de vida não constituem uma massa inerte e passiva à mercê do capital, mas um conjunto vivo de estratégias. A partir daí, mais radicalmente, impõe-se a pergunta: que possibilidades restam de criar laços, de tecer um território existencial, de reinventar a subjetividade, na contramão das capturas e serializações, das desterritorializações e reterritorializações que são propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual, com todo o seu jogo perverso de inclusão total e exclusão maciça, de mobilização integral e imobilização massiva, de valorização crescente dos ativos intangíveis tais como inteligência, criatividade, afetividade e de penetração inédita na dimensão subjetiva?

Pensar o *socius* a partir das forças vitais e da subjetividade da multidão, do desejo e da vitalidade que lhe são próprias, da capacidade de tomar posse dessa sua potência subjetiva e coletiva, não é só um desafio teórico, mas também pragmático, econômico, político. Talvez Foucault continue tendo razão: hoje, ao lado das lutas tradicionais contra a dominação e contra a exploração, é a luta contra as formas de assujeitamento, isto é, de submissão da subjetividade, que prevalecem. Como pensar as subjetividades em revolta? Como mapear o sequestro social da vitalidade, mas, igualmente, as estratégias de reativação vital, de constituição de si, individual e coletiva, mesmo *a céu aberto* (Sueley Rolnik).

Um dos traços fundamentais do mundo contemporâneo é exatamente o inesgotável fluxo de imagens e de conteúdos simbólicos, disponibilizados pelos meios de comunicação a um número cada vez maior de pessoas, e que, de certa maneira, conformam a realidade, as relações sociais e a subjetividade através de técnicas e tecnologias de modulação – uma moldagem auto-deformante mudando a cada instante. Como falar de arte (ou formas artísticas de existência), inventar a nova resistência se é o mundo que faz *o seu cinema*, diretamente controlado e imediatamente tratado pela função televisiva de vigilância e controle, que dele exclui toda dimensão suplementar?

A dificuldade em se responder a esses questionamentos está no fato de que as estratégias biopolíticas se voltam, atualmente, para a dimensão estética da experiência, ou seja, elas atuam justamente no interior dos processos que permitem à vida se reinventar e que podem provocar a ampliação de seu horizonte de possibilidades. Em outros termos, a biopolítica é constitutiva de um *capitalismo estético*, que transborda os limites da empresa para investir na força de invenção e de recriação da vida. Trata-se, nesse caso, principalmente, de um investimento no tempo: interessa menos a vida em sua atualidade do que suas *potencialidades*.

Se o tempo da biopolítica, pois, se define pelo *cálculo* e pela *antecipação*, o *uso* nos faz encontrar uma outra temporalidade, um tempo potencial, tempo da memória, segundo teoria de Walter Benjamin retomada por Giorgio Agamben. A cada uso dos objetos e dos dispositivos, a cada ato de linguagem, é todo o passado que se torna novamente possível, ou seja, todo o passado que se abre como possibilidade.

A política constrói (e, ao mesmo tempo, se constrói sobre) uma configuração do sensível. Ela “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (Rancière, 2005, p.17). A política é o lugar, portanto, da criação e da resistência, ou melhor, da resistência pela criação: de subjetividades, de modos de vida, de mundos.

### 3

subjetividade seria criada, inventada, em agenciamentos parciais, diagramáticos, que articulam elementos nióticos, políticos, tecnológicos, artísticos. A multidude é o conjunto não totalizável destas subjetividades gulares, eventuais. Escreve Deleuze: “Oui, il y a des sujets: ce sont des grains dansants dans la poussière visible, et des places mobiles dans un murmure anonyme. Le sujet, c’est toujours une dérivée. Il naît et s’évanouit dans l’épaisseur de ce qu’on dit, de ce qu’on voit” (2003, p.143).<sup>2</sup>

processos de subjetivação seriam as operações por meio das quais os indivíduos ou as comunidades se constituem como sujeitos à margem dos saberes constituídos e dos poderes estabelecidos, podendo dar lugar a novos saberes e poderes. Seguindo a Deleuze, a escolha ética é uma dobra nas relações de força, uma ação consigo mesmo que permite resistir, escapar, reorientar a vida ou a morte contra o poder. A ética é a linha do desejo, uma potência construtiva. A ética da existência passa também por uma estética da existência. Interessa à pesquisa a produção de subjetividades que resistem, que escapam aos moldes disciplinares e ao controle; o que motiva a pensar o lugar da estética nesse embate, indagando sobre o potencial político da experiência estética para além/aquém da esfera da arte.

Uma obra de arte nesse horizonte não poderia mais ser compreendida como a expressão da singularidade interior de uma pessoa. Os objetos produzidos para alimentar um sistema de compra e venda, de exposição e espetáculo, também não possuiriam em si uma profundidade mítica que provocaria experiências de transcendência (ideia moderna de ubiquidade da obra de arte). Entretanto, algumas obras poderiam funcionar como intercessores para deflagrar momentos em que alguma diferença se faz em nós, momentos singulares, únicos. A arte não provê os únicos dispositivos que promovem esses momentos de produção de singularidades, mas, quando esses momentos acontecem, provocam uma experiência estética na própria vida. As “zonas livres” que procuramos são locais com a potencialidade de abrigar esse tipo de

<sup>2</sup> Sim, existem sujeitos: eles são grãos dançantes na poeira do visível, lugares móveis em um murmúrio anônimo. O sujeito é sempre uma derivada. Ele nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê. (tradução nossa)

produção de subjetividades estéticas. Trata-se aqui de uma noção **política de subjetividade** como produto de um conjunto de relações. A forma de resistência seria dobrar a linha de força fazendo com que ela afete a si mesma. Seria preciso “dobrar” a relação de forças a partir de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. Daí a afirmação de que são regras facultativas que produzem a existência como *obra de arte*, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida.

## 4

O pensamento também sofre coerção de forças externas. À imagem racionalista da filosofia, Deleuze contrapõe uma nova imagem do pensamento, que terá como maior característica a relação entre as forças externas que fazem o pensamento sair de sua imobilidade, provocando encontros, intercessões. Os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor. A noção de “intercessores” é fundamental na *démarche* deleuzeana. É por meio dela que podemos relacionar filosofia e arte, criação de conceitos e invenção de imagens, pois pensar é garantir ao pensamento sua possibilidade mais radical: criar. Os criadores inventam, acima de tudo, ideias. No entanto, *as ideias da filosofia são conceitos, as da matemática funções e as da arte blocos de afectos e perceptos, blocos de sensações; sendo que o cinema em especial inventa blocos de movimento duração*; recito Deleuze (1997). São todos planos fundamentais do pensamento: o plano de composição da arte, o plano de referência da ciência e o plano de imanência da filosofia. A criação são os intercessores. Imagine o conceito: um conceito é formado por uma multiplicidade de elementos. Uma zona de vizinhança necessária se estabelece com outros conceitos, constituindo uma relação de composição em rede a partir do seu plano de imanência. O conceito deve ser considerado o ponto de coincidência, de condensação ou de acumulação de seus próprios componentes e opera sobre o plano a partir das condições que o problema em questão lhe impõe. Portanto, os conceitos podem fazer alianças com o extra-filosófico e produzir uma violenta onda de forças que nos faça pensar.

“Que violência se deve exercer sobre o pensamento para que nos tornemos capazes de pensar, violência de um movimento infinito que nos priva ao mesmo tempo do poder de dizer Eu?” (*Ibid.*, p.73). Deleuze nos adverte sobre a impossível docilidade da prática do pensamento. O pensamento, ao colocar-se em risco, ao ser exercício de criação, deve violentar e sacudir a estabilidade e a quietude. Neste aspecto, ele se configura também como capacidade de resistir. Trata-se de uma máquina de guerra contra espaços pré-fabricados: “Estão nos fabricando um espaço literário, bem como um espaço judiciário, econômico, político, completamente reacionários, pré-fabricados e massacrantes [...] A mídia desempenha nisso um papel essencial, mas não exclusivo. É muito interessante. Como resistir a esse espaço literário que está se constituindo? Qual seria o papel do pensamento nessa resistência a um terrível novo conformismo?” (Deleuze, 1992, p.39).

## 5

Escreve-se sempre para dar vida, para libertar a vida lá onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga. Para isso, é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas em desequilíbrio, sempre heterogêneo. Escrever é criar, e criar é resistir para que se inventem novas formas de vida que escapam às codificações e sequestros.

(2010)

## **nota n. 2**

O trabalho deve ser escrito em estratos, cada nova redação deve ter forma de nota, fechada, de modo que o ensaio se apresente quase como um diário. Por exemplo, todo o material escrito (há 4 anos, 2 anos e 1/2) até agora tem que estar fechado: não foi eliminado pela nova redação, que consiste em consequência em novo estrato agregado ou em uma longa nota. E do mesmo modo opera nas redações sucessivas. Ao final, o trabalho deve ser apresentado como uma estratificação cronológica, um processo formal vivente: onde uma nova ideia não apague a precedente, que a corrija, ou inclusive a deixe inalterada, conservando-a como documento do passo do pensamento. Porque o trabalho será uma mescla de coisas feitas e de coisas por fazer – de páginas concluídas e de páginas em esboço, ou só intencionais – sua topografia temporal será completa: terá ao mesmo tempo a forma magmática e a forma progressiva da realidade (que não apaga nada, que faz coexistir o passado e o presente etcetera).

A cautela arqueológica que Agamben enfatiza na advertência inicial de *Signatura Rerum*: “somente um pensamento que não esconde o próprio não-dito mas incessantemente o retoma e desenvolve pode, eventualmente, pretender a originalidade” (2008d, p.8), não é uma tentativa de alcançar o inconsciente ou o esquecido para além da fronteira da consciência, mas uma tentativa de encontrar a “originalidade” no ponto em que a própria instauração da divisão (das dicotomias) entre consciente e inconsciente, história e historiografia se dá. De fato, a *arché* (a origem) que a arqueologia alcança não é uma origem pressuposta no tempo, mas, situando-se no cruzamento de diacronia e sincronia, torna inteligível não menos o presente do pesquisador que o passado do seu objeto.

Essa origem, que não é meta-histórica (uma origem *antes da queda* e cantada sempre numa teogonia, diria Foucault em seu ensaio de 1971 sobre Nietzsche e a genealogia), é tomada por Agamben como uma *assinatura* (e daqui a referência do título, *Signatura Rerum*). Ele constata como elas ressurgem em Foucault, em *Les mots et les choses* (1966). Ainda que ali Foucault não defina as assinaturas, a elas confere uma função e uma posição próprias. Ao bipartir o campo epistemológico do século XVI em hermenêutica – *o conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido* – e em semiologia – *o conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento* –, Foucault (1999) diz que o século XVI superpôs semiologia e hermenêutica na forma da similitude. Tal superposição, no entanto, não é imediata e evidente, sempre restando entre ambas um *vão*. É esse hiato entre semiologia e hermenêutica, o qual não suporta uma livre passagem de uma à outra, que pode ser visto como o *não-lugar* das assinaturas. Para Agamben, o hiato resultante dessas oposições é também o puro ter-lugar do discurso, isto é, o *enunciado* proposto por Foucault na *Arqueologia*. “Nem semiótico, nem semântico”, diz Agamben, “ainda não discurso e não mais mero signo, os enunciados, como as assinaturas, não instauram relações semióticas nem criam novos significados, mas assinalam e ‘caracterizam’ os signos no nível da sua existência e, desse modo, neles atuam e deslocam a eficácia. Eles são as assinaturas que os signos recebem pelo fato de existirem e de serem usados, o caráter indelével que, marcando-os no seu significar algo, lhes orienta e determina num certo contexto a interpretação e a eficácia.” Ou seja, para Agamben, “a arqueologia é, nesse sentido, a ciência das assinaturas” (2008d, p.89-90).

Quando o arqueólogo se propõe a estudar um objeto histórico deve se dar conta de que esse nunca é dado de modo neutro, “mas é sempre acompanhado de um índice ou de uma assinatura, que o constitui como imagem e lhe determina e condiciona temporalmente a legibilidade” (*Ibid.*, p.101). A *arché*, isto é, a assinatura ou índice aqui chamado à causa, é justamente o que constitui todo objeto histórico (uma obra de arte, um texto, um edifício) como imagem – uma *imagem dialética* diria Walter Benjamin.<sup>3</sup> Entretanto, essa imagem não é uma meta última em relação à qual se dirige o arqueólogo – como seria o caso do *fantasma* (o *eidolon*, isto é, uma imagem) indestrutível da regressão freudiana, ou seja, propriamente um passado (cronológico) petrificado *numa imagem* – mas um ponto de insurgência (justamente uma *imagem dialética*, nesse sentido, uma *assinatura*), algo que, mais do que atrelado ao passado, encontra-se em relação com o devir histórico. E é a partir desse constante jogo entre o ponto de insurgência e o devir histórico, em que tem lugar a *origem* – jogo por si só *anacrônico* – que, talvez, seja possível à humanidade encontrar seu tempo e sua história destituídos de sua fulguração redentora; ou seja, é na leitura das *assinaturas* que o presente talvez se torne

<sup>3</sup> Nos anos 1930, enquanto trabalhava no livro sobre Paris, e depois, no de Baudelaire, Benjamin elabora o conceito de *imagem dialética* (*dialektisches Bild*), que constitui o fulcro de sua teoria do conhecimento histórico. Ele distingue as imagens dialéticas das essências husserlianas. Enquanto estas são conhecidas independentes de qualquer dado fático, as imagens dialéticas são reconhecidas por seus índices ou marcas históricas que as remetem à atualidade. A teoria benjaminiana não contempla nem essências nem objetos, mas imagens. O decisivo em Benjamin é que essas imagens se definem através de um movimento dialético que é captado no ato de sua suspensão (*Stillstand*): Não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou o presente sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une de modo fulmíneo com o agora (*Jetzt*) em sua constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética em situação de suspensão (*Stillstand* não indica simplesmente uma detenção, mas um umbral entre a imobilidade e o movimento).

acessível (e aqui a tentativa de Foucault a superação da lógica dicotômica ocidental e a procura pela assinatura que qualifica e especifica todo evento de palavra parecem encontrar seu paradigma). Nesse sentido, a arqueologia pode ser entendida como um *a priori* imanente da historiografia; do mesmo modo como o gesto do arqueólogo – o seguir o curso da história a contrapelo – pode ser compreendido como o paradigma de toda verdadeira ação humana; isto é, talvez esteja aqui a possibilidade de uma ação humana desvinculada de seu cristalizar-se em obra – uma ação que seja aberta sempre no seu presente como *des-obra* (*désœuvrement, inoperosità*).

5

O conceito de dispositivo é constitutivo do pensamento foucaultiano, porém, encontramos sua melhor apresentação em um pequeno texto, uma entrevista dada por ocasião do lançamento do primeiro volume de *História da Sexualidade – A Vontade de Saber* (2007), chamada “Sobre a história da sexualidade” e reproduzida na coletânea *Microfísica do Poder* (2008). Nessa entrevista, Foucault expõe que o conceito de dispositivo engloba, pelo menos, três sentidos que se relacionam: no primeiro deles, o dispositivo seria uma espécie de rede formada por elementos tão heterogêneos quanto uma rede discursiva diversa, a saber, instituições, proposições filosóficas, enunciados científicos, construções arquitetônicas, leis, normas em geral etcetera; extensivo, ainda, à natureza da relação entre tais elementos; e, finalmente, corresponderia à formação que responde a uma urgência em um momento histórico. Nesse último caso, uma função estratégica seria a dominante do dispositivo. Não obstante, os elementos componentes do dispositivo não repousam sobre uma rede equilibrada e impassível. Pelo contrário, o dispositivo comporta seus elementos em luta constante – assimetrias, confiscos, produções de sentido e mobilidades de toda ordem.

O caráter heterogêneo dos elementos e a sua constante disputa nos permite distinguir a noção de dispositivo de uma ideia de “contexto histórico” ou mesmo do conceito de *épistémè*, explorado por Foucault nos primeiros trabalhos. A temporalidade é tão fundamental ao dispositivo que Foucault atrela a ele um duplo processo: “preenchimento estratégico” e “sobredeterminação funcional”. Por *sobredeterminação funcional*, entende-se que cada efeito do dispositivo, seja ele positivo ou negativo, exige necessariamente a rearticulação de todos os outros elementos da rede com essa nova produção. No mesmo sentido, a ideia de *preenchimento estratégico* comporta a reutilização imediata de um efeito involuntário do dispositivo em uma nova e produtiva estratégia.

A ideia de que as relações de força de um dispositivo estão em perpétuo desequilíbrio é examinada por Deleuze em *Qu'est ce qu'un dispositif?* (1990). Deleuze evoca a imagem de um novelo luminoso formado por linhas móveis de naturezas heterogêneas, sujeitas a derivações e variações de direção. Tais linhas formam vetores, que nada mais são do que aquilo que se vê, as enunciações formuláveis, os sujeitos produzidos etc. A leitura deleuziana do dispositivo englobaria quatro segmentos: as *linhas de visibilidade*, que dizem respeito às condições de possibilidade do que se vê; as *curvas de enunciação*, que tratam daquilo que se pode dizer; as *linhas de força*, que de certo modo ratificam as anteriores ao operar idas e vindas entre o ver e o dizer e, desta forma, podem ser vinculadas diretamente ao domínio do poder, e, por fim, as *linhas de subjetivação*, quando a linha de força não entra em relação com outra força diferente dela mesma, quando ela afeta a si própria, escapando tanto aos saberes estabelecidos quanto às forças constituídas. Enfim, analisar um dispositivo é debruçar-se sobre suas linhas, curvas e forças, desemaranhando este complexo novelo luminoso.

Em *Che cos'è un dispositivo?* (2006), Agamben, retomando as propostas de Foucault e Deleuze, generaliza a noção de dispositivo até fazer coincidir com qualquer mecanismo que seja capaz de governar a vida. A partir dessas considerações, ele propõe uma classificação geral dos seres, em duas classes: os seres vivos e os dispositivos. A função geral dos dispositivos é, precisamente, a de capturar o vivo, dando lugar, através dessa captura, aos processos de subjetivação e de desubjetivação. Nesse sentido, não seria errado definir a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos. A respeito desse processo, não se trata nem de suprimir os dispositivos nem de imaginar ingenuamente um bom uso, senão de *profaná-los*.



*Iraq selfie, montagem de Kennard Phillips, Imperial War Museum, 2014*



Primeiro Ministro da Inglaterra Tony Blair em visita a Filipinas após tufão, 2013

A crítica ao capitalismo avançado – estético e biopolítico – passa por esse vínculo que se estabelece por meio do *uso*. Vale lembrar aqui a provocação de Walter Benjamin, retomada posteriormente por Giorgio Agamben: uma crítica ao capitalismo deve ser, essencialmente, uma crítica à temporalidade que ele nos impõe. Se o tempo moderno é o vazio da *cronologia*, sobre o qual se ampara a noção de progresso, o tempo do capitalismo contemporâneo será aquele que se produz como *antecipação*, por meio da *simulação*. Por meio da simulação, disseminada pelas tecnologias da imagem e da informação, antecipamos o futuro no presente, não sem, antes, purificá-lo de sua excessiva indeterminação.

O tempo benjaminiano é aquele da reminiscência. A memória é o que retorna como rememoração, ela é, portanto, uma *escritura*, através da qual o passado se restitui como *recriação*. No tecido da memória, nos diz Benjamin, a recordação é a trama e o esquecimento, a urdidura. Assim, a memória é o que torna o tempo suspenso entre algo que sempre já passou (ou seja, nada é totalmente novo) e que sempre está por vir (nada é totalmente igual). Como rememoração, o passado se repete na forma de uma diferença. Na expressão célebre de Benjamin, a origem é um *turbilhão*, que, ao girar o tempo, faz convergir o que passou e o que está em via de se formar. Esse é o paradoxo do tempo original: o que permanece, o que resta, é o que torna novamente possível. Esse é um tempo em potência.

na origem sempre por vir, que retorna por meio da memória. Esse retorno, uma repetição, se difere, se inventa a cada rememoração. A matéria da montagem será, assim, a memória. Para Walter Benjamin, a rememoração (*Eingedenken*) é justamente o processo através do qual se monta um repertório – o passado para torná-lo novamente possível, para permitir que ele retorne como potência. A montagem é o lugar da experiência estética: uma situação problemática, uma crise em relação aos nossos parâmetros de (re)conhecimento, nos exige a criação de uma nova cena e de um novo discurso capaz de abrigar o que nos surge em sua excessiva alteridade.

A montagem é o que nos permite produzir um pensamento estético. Criamos os discursos acerca do mundo no mesmo momento em que o experienciamos, desmontamos e remontamos continuamente. Esse é um procedimento que faz parte do domínio do *uso*. Para lembrar o conceito de Agamben, a montagem é um tipo especial de uso, uma *profanação*. Profanar, escreve o autor, é o movimento oposto ao de consagrar (*sacrare*): se a sacralização é uma retirada do mundo, que se torna alheio, distante da intervenção dos homens, a profanação é, em via inversa, sua restituição, por meio do uso. Para Agamben, o uso deve ser, nesse caso, negligente, livre, distraído. A negligência é o que nos religa aos objetos que nos foram abstraídos por meio de um sacrifício. A montagem então opera como uma reutilização contingencial dos objetos do mundo, de forma a se recriar o próprio mundo. O uso portanto nos coloca diante da *medialidade* dos dispositivos e da *comunicabilidade* da linguagem.

A política surge das diferenças temporais que existem dentro e fora da *polis*. Segundo Jacques Rancière (2005), ao situar o mesmo e o outro em um espaço comum, a política nos exige compreender as diferentes temporalidades que compõem nosso presente. O tempo da política é, pois, aquele que se constitui, paradoxalmente, como anacronismo.

## Outros três fragmentos para arqueologia da potência

6

Em *La potenza del pensiero* (2005) nos encontramos com um desses parágrafos em que, raramente e em poucas linhas, um filósofo indica a direção geral de seu pensamento.

Ainda teremos que medir todas as consequências dessa figura da potência que, dando-se a si mesma, se mantém e cresce no ato. Ela nos obriga a repensar desde o início não só a relação entre a potência e o ato, entre o possível e o real, mas também a considerar de outro modo, novo, na estética, no estatuto do ato de criação e da obra, e, na política, o problema da conservação do poder constituinte no poder constituído. Mas também deve ser colocado em discussão toda a compreensão do vivente, se é verdade que a vida deve ser pensada como uma potência que necessariamente excede suas formas e suas realizações. (2007b, p.367-8)

Mais adiante nesse mesmo texto Agamben desenvolve essa figura da potência, sob advertência de que o homem, quando não *sente* ou quando não *pensa*, ele não tem algo que poderia ter, e, portanto, está em potência. Por isso, sustém nosso autor:

Na potência, a sensação é constitutivamente anestesia; o pensamento, não pensamento; a obra, inoperosità.[...] podemos dizer, então, que o homem é o vivente que existe de modo iminente na dimensão da potência, do poder e do poder não. [...] o homem é o animal que pode a própria impotência. (*Ibid.*, p.361-2)

Deleuze em uma ocasião definiu a operação do poder como um separar os homens daquilo que podem, quer dizer, de sua potência. As forças ativas estão impedidas em seu exercício, ou porque são privadas das condições materiais que as fazem possíveis, ou porque uma proibição faz esse exercício formalmente impossível. Em ambos os casos, o poder – e é essa sua figura mais opressiva e brutal – separa os homens de sua potência e, desse modo, os torna impotentes. Existe, entretanto, outra e mais enganosa operação do poder, que não atua de forma imediata sobre aquilo que os homens podem fazer – sobre sua potência –, senão, antes, sobre sua impotência, quer dizer, sobre o que não podem fazer, ou melhor, ainda, podem não fazer.

Que a potência é sempre constitutivamente impotência, que todo poder fazer é já sempre ainda poder não fazer; eis, portanto, o ponto de inflexão do pensamento de Agamben a partir de Deleuze. “Impotência” não significa aqui só ausência de potência, não poder fazer, mas também e, sobretudo, “poder não fazer”, poder não exercer a própria potência. É essa ambivalência específica de toda potência, que sempre é potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer, a que define ante tudo a potência humana. Quer dizer, o homem é o vivente que, existindo no modo da potência, pode tanto uma coisa como o seu contrário, ou seja, fazer como não fazer. Isto o expõe, mais do que qualquer outro vivente, ao risco do erro, mas também o permite acumular e dominar livremente suas próprias capacidades, transformá-las em “faculdades”. Posto que não só a medida do que alguém pode fazer, mas também e acima de tudo a capacidade de manter-se em relação com sua possibilidade de não fazer, define a qualidade de sua ação. Tanto quanto o fogo que só pode arder, os outros viventes podem apenas sua própria potência específica, podem tão só este ou aquele comportamento inscrito em sua vocação biológica. O homem é o animal que pode sua própria impotência.

É sobre essa outra e mais obscura cara da potência que hoje prefere atuar o poder que se define ironicamente como “democrático”. Ele separa os homens não só do que podem fazer, mas, sobretudo, e mais intensamente, do que podem não fazer. Separado de sua impotência, privado da experiência do que pode não fazer, o homem de hoje se crê capaz de tudo e repete seu jovial “não há problema” e seu irresponsável “podemos fazer”; precisamente quando, pelo contrário, deveria dar-se conta de que está entregue de maneira inaudita a forças e processos sobre os quais perdeu todo controle. Tornou-se cego a respeito não de sua capacidade, mas de sua incapacidade, não do que pode fazer, mas do que não pode ou pode não fazer.

Daqui a confusão definitiva, em nosso tempo, dos ofícios e das vocações, das identidades profissionais e dos papéis sociais, todos eles personificados por um figurante cuja arrogância é inversamente proporcional à provisoriedade e à incerteza de sua atuação. A ideia de que cada um pode fazer ou ser indistintamente qualquer coisa, não é o reflexo da consciência de que todos estão simplesmente dobrando-se a essa flexibilidade que hoje é a primeira qualidade que o mercado exige de cada um.

Nada nos faz tão pobres e tão pouco livres como este estranhamento da impotência. Aquele que é separado do que pode fazer ainda pode, entretanto, resistir, ainda pode não fazer. Aquele que é separado da própria impotência perde, pelo contrário, sobretudo, a capacidade de resistir. Assim, tão só a ardente consciência do que podemos ser garante a verdade do que somos, mas, também, só a lúcida visão do que não podemos ou podemos não fazer dá consistência ao nosso agir.

Na mais justa medida dessa precaução momentânea do autor acerca de quais outras consequências extrair da essencial *inoperosità* do homem, algumas breves indicações de *Mezzi senza fine* (1996) resultam particularmente esclarecedoras a esse respeito. Retomando a problemática de *Homo sacer* (1995), Agamben sustém que por forma-de-vida há que se entender uma vida na qual não é possível isolar uma vida nua, uma vida que não se decompõe em atos, mas que é sempre possibilidade e potência. Por isso, contrapondo-se à soberania estatal que separa a vida nua de sua forma, ele afirma:

A intelectualidade e o pensamento não são uma forma de vida junto a outras em que se articula a vida e a produção social, mas a potência unitária que constitui em forma-de-vida as múltiplas formas de vida.[...] O pensamento é forma-de-vida, vida inseparável de sua forma, e onde se mostra a intimidade dessa vida inseparável, na materialidade dos processos corpóreos não menos que na teoria; aí e só aí há pensamento. (Agamben, 2002c, p.17)

## 7

do instante pode ser a pequena porta por onde entra o messias, dizia Walter Benjamin. Na definição de npo messiânico e de vida messiânica em geral há um conceito que ocupa um lugar central: resto. Trata-se de um conceito técnico da linguagem profética. O resto que, segundo os profetas, sobreviverá ao evento apocalíptico foi interpretado como a parte de Israel que sobrevive a catástrofe de seu próprio povo ou como o povo judeu que sobrevive à catástrofe de outros povos. Segundo Agamben, para o apóstolo Paulo, o resto se trata nem de uma coisa e nem de outra, nem da parte e nem do todo, mas da impossibilidade da parte e do todo coincidir consigo mesmo.

Em *Il tempo che resta* (2000), Agamben, para explicar a noção de arqueologia, mostra como Paulo desarticula a oposição judeu/não-judeu servindo-se da oposição carne/espírito. Desse modo, produz um resto que impede que cada uma das partes da primeira oposição possa coincidir consigo mesma: há judeus segundo a carne que não o são segundo o espírito e não-judeus segundo a carne que são judeus segundo o espírito. Nenhuma das partes da primeira oposição pode coincidir consigo mesma. A noção de resto, sugere Agamben, é uma das heranças mais relevantes que Paulo deixou ao pensamento político atual. Assim o mostra, ao menos, a noção de povo.

O povo não é nem o todo nem a parte, nem a maioria nem a minoria. Ele é, antes, o que nunca pode coincidir consigo mesmo, nem como todo nem como parte, o que infinitamente resta em toda divisão ou a resiste [...] Esse resto é a figura ou a consistência que o povo adquire na instância decisiva, e por isso é o único sujeito político real. (Agamben, 2006, p.62)

Uma última observação sobre o conceito de messianismo. Agamben assinala repetidas vezes que a religião, com o conceito de messianismo, busca afrontar o problema da lei. No caso de Paulo, a relação entre fé e lei é pensada com o verbo *katargéo*. “*Katargéo* é um composto de *argós*, que deriva por sua vez do adjetivo

*argós*, que significa inoperante, não-obra (*a-ergos*), inativo. O composto significa, então, “faço inoperante, desativo, suspendo a eficácia.” (*Ibid.*, p.97) Por isso, o messianismo não é a destruição da lei, mas sua desativação, o torná-la inoperante; a lei é, ao mesmo tempo, suspensa e realizada. Dessa perspectiva, observa Agamben, a teoria schmittiana do estado de exceção não fez mais que introduzir na doutrina jurídica um *theologumenon* paulino.

## 8

Se o *pensamento que vem* deve pensar essa figura da potência que é a potência-de-não e a *inoperosità* essencial do homem, a *política que vem* será uma política da profanação.

Segundo Agamben, os juristas romanos sabiam perfeitamente o significado de profanar. Consagrar designava a saída das coisas da esfera do direito humano e do uso comum dos homens, para dedicá-las aos deuses. Profanar era uma operação inversa, quer dizer, restituir para o uso comum dos homens o que havia sido separado (consagrado) (2007d, p.65). O sacrifício era o mecanismo através do qual as coisas transpassavam o umbral que separava o espaço profano do religioso e ingressava nele. No caso da profanação, bastava às vezes o mero contato com a vítima para profaná-la. Assim, se se tratava de um animal oferecido aos deuses, era suficiente tocar a vítima, para que se lhe pudesse comer.

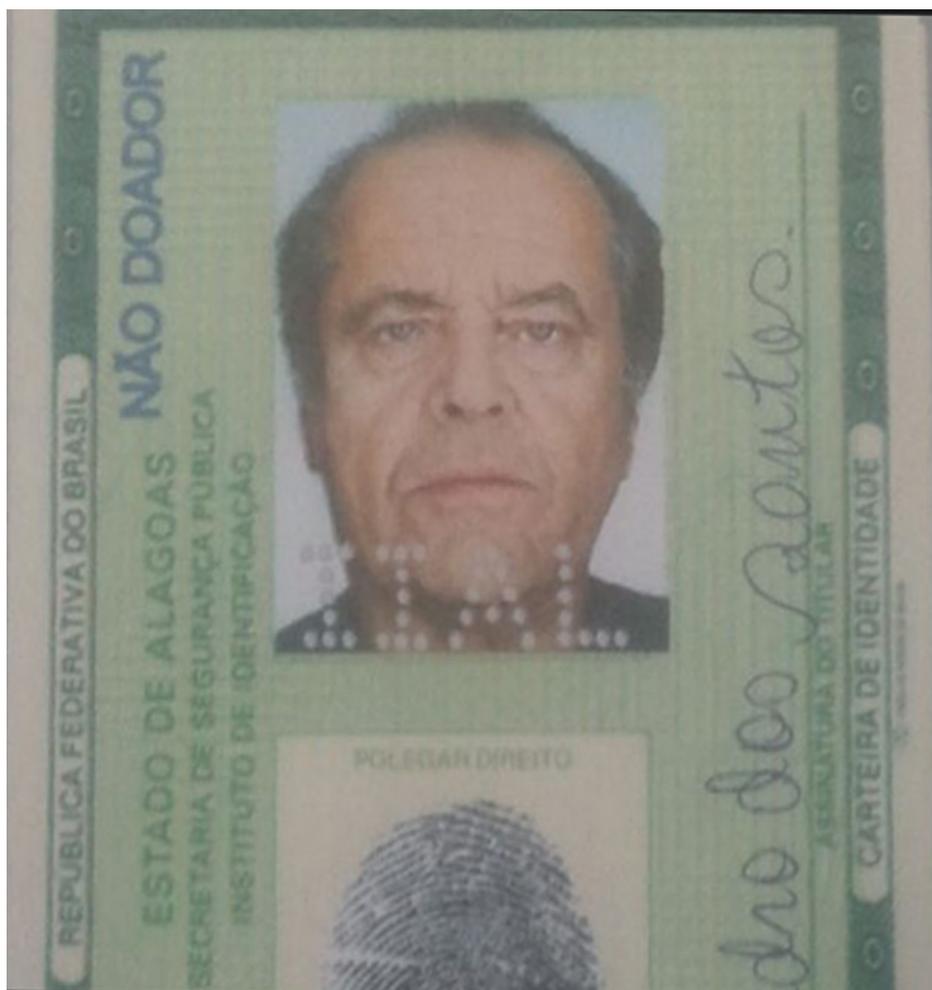
O termo *sacer* (sagrado) expressa uma ambiguidade essencial, designa tanto ao indivíduo consagrado aos deuses como ao maldito excluído da comunidade, então consagrar e profanar são os dois polos de uma mesma máquina sacrificial.

Embora profanar seja restituir ao espaço comum dos homens o que havia sido consagrado aos deuses, é necessário distinguir, salienta Agamben, entre profanação e secularização.

A secularização é uma forma de remoção que deixa intactas as forças, que se limita a deslocá-las de um lugar a outro. Assim, a secularização política dos conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste para a monarquia terrena, porém deixa intacto o seu poder. A profanação, ao contrário, implica uma neutralização do que se profana. Quando foi profanado, o que era indisponível e separado perde sua aura e é restituído ao uso. Ambas são operações políticas. Mas a primeira se vincula com o exercício do poder, que se garante através da referência a um modelo sagrado. A segunda desativa os dispositivos do poder e restituem ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (*Ibid.*, p.68)

Dessa perspectiva, Agamben retoma uma indicação de Walter Benjamin acerca do capitalismo como religião, como fenômeno religioso, cujo mecanismo sacrificial consiste em separar os homens das coisas e de si mesmos (sua sexualidade e linguagem), para converter o separado em mercadoria. Na religião capitalista, o espaço no qual se localiza o que foi separado do uso comum dos homens se chama consumo. Ele é a esfera, ao mesmo tempo, separada e exibida onde as coisas se convertem em mercadorias.

Retomando uma argumentação do papa João XXII, Agamben define o consumo como a impossibilidade de uso. Consumir, com efeito, não é um ato de uso (*usus*), mas de destruição (*abusus*). Por isso, o capitalismo nos coloca diante do improfanável. Ao menos à primeira vista, resulta impossível restituir ao uso comum o que foi convertido em mercadoria (*Ibid.*, p.72). Entretanto, é possível que o improfanável sobre o qual se funda a religião capitalista não seja propriamente tal e que, portanto, possam existir formas eficazes de profanação que criem um novo uso desativando, convertendo em inoperoso o seu velho uso. “A profanação do improfanável é a tarefa da política da geração que vem” (*Ibid.*, p.79).



Um homem que tentava abrir uma conta em uma agência bancária no bairro de Boa Viagem, no Recife, usando documentos falsos acabou sendo preso. Ricardo Sergio Freire de Barros, 41, foi detido dentro do banco por agentes da Polícia Civil e conduzido para uma delegacia. Segundo a polícia, ele deve responder pelos crimes de uso de documento falso e falsificação de documento público. Um dos documentos encontrados com Ricardo trazia a foto do ator norte-americano Jack Nicholson.

O desejo de ser reconhecido pelos outros é inseparável do ser humano. É mais: este reconhecimento lhe é tão essencial que está disposto a pôr em jogo a própria vida para consegui-lo. Não se trata, com efeito, de um sentimento de satisfação ou amor próprio, mas, antes, é através do reconhecimento dos outros que o homem pode construir-se como *persona*.

*Persona* significa originalmente “máscara”, e é através da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social. Assim, em Roma, cada indivíduo era identificado por um nome que expressava seu pertencimento a um *gens*<sup>4</sup>, a uma estirpe, mas esta estava, por sua vez, definida pela máscara de cera do antepassado que toda família patricida custodiava no átrio de sua casa. Daqui a fazer da *persona* a “personalidade” que define o lugar do indivíduo nos dramas e nos ritos da vida social, o passo foi curto, e *persona*

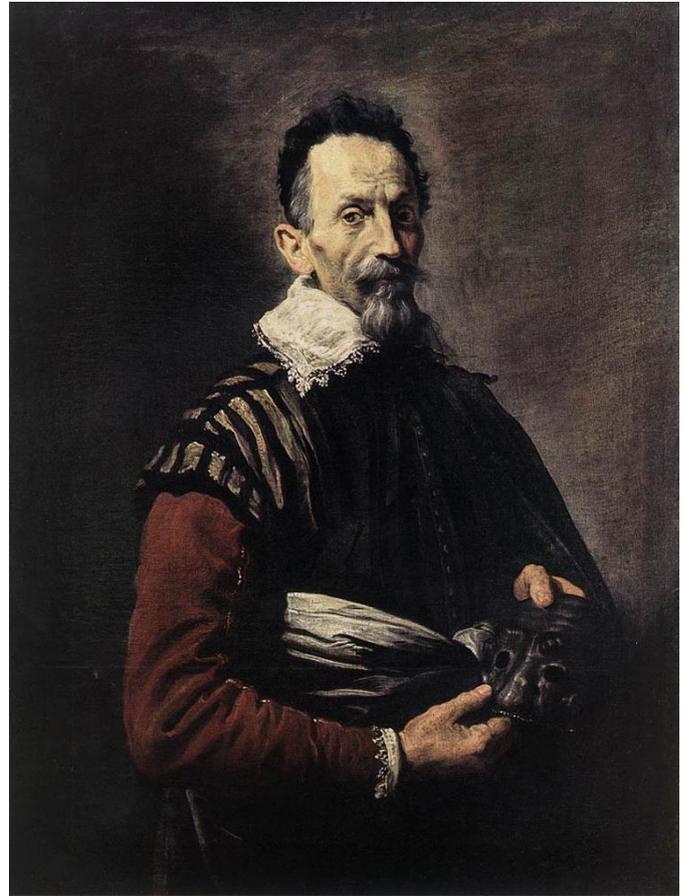
terminou por significar a capacidade jurídica e a dignidade política do homem livre. Enquanto o escravo, assim como não tinha nem antepassado, nem máscara, nem nome, tampouco podia ter uma “persona”, ou seja, uma capacidade jurídica (*servus num habet personam*). A luta pelo reconhecimento é, então, a luta por uma máscara, mas esta máscara coincide com a “personalidade” que a sociedade credita a todo indivíduo (ou com o “personagem” que ela faz dele, com sua cumplicidade mais ou menos reticente).

Não surpreende que o reconhecimento da própria persona tenha sido por milênios a possessão mais invejável e significativa. Se os outros seres humanos são importantes e necessários, é, sobretudo, porque podem reconhecer-me. Inclusive o poder, a glória, as riquezas aos quais “outros” parecem ser tão sensíveis, têm sentido, em última instância, só em vista deste reconhecimento da identidade pessoal. Pode certamente, como contam que gostava fazer o califa de Bagdá Harún al-Rashid, caminhar incógnito pelas ruas da cidade vestido como mendigo; mas se não houvesse um momento em que ele, nome, glória, riquezas e poder, fossem reconhecidos como “meus”, sim, como alguns santos recomendam fazer, ele viveria toda a vida no não-reconhecimento, então sua identidade pessoal também estaria perdida para sempre.

Na nossa cultura, a pessoa-máscara não tem, no entanto, só um significado jurídico. Ela também tem contribuído de modo decisivo à formação da pessoa moral. O lugar em que se desenvolveu esse processo foi especialmente o teatro. E, por sua vez, a filosofia estoica que modelou sua ética sobre a relação entre o ator e sua máscara. Esta relação está definida por uma dupla intensidade: por um lado, o ator não pode pretender escolher ou recusar o papel que o autor lhe atribui; por outro lado, tampouco pode identificar-se sem esse papel. “Recorda – escreve Epícteto – que tu és como um ator no papel que o dramaturgo quis atribuir-te, breve, se você quiser breve, longo, se você quiser longo. Se quer que interpretes o papel de mendigo, interpreta convincentemente. E faça o mesmo para o papel do coxo, do magistrado ou de um simples nome. A ti não te cabe eleger o papel, senão interpretar bem a pessoa que te foi atribuída, isso depende de ti” (*Manual*, XVII). E, entretanto, o ator (como o sábio que o toma como paradigma) não deve identificar-se completamente com seu papel, confundir-se com seu personagem. “Em breve chegará o dia – adverte Epícteto – em que os atores crerão que suas máscaras e suas indumentárias são eles mesmos” (*Disertaciones* I, XXIX, 41).

A pessoa moral se constitui, pois, através de uma adesão e, por sua vez, uma distância em relação a sua máscara social: a aceita sem reservas e, ao mesmo tempo, se diferencia quase que imperceptivelmente dela. Esse gesto ambivalente – e, por sua vez, a distância ética que abre entre o homem e sua máscara – talvez em nenhuma parte apareça com tamanha evidência como nas pinturas ou mosaicos romanos que representam o diálogo silencioso do ator com sua máscara. O ator se apresenta aqui de pé ou sentado diante de sua máscara que sujeita a mão esquerda ou está apoiada sobre o pedestal. A atitude idealizada e a expressão absorta do ator, que tem fixo o olhar nos olhos cegos da máscara, testemunham o significado especial de sua relação. Essa atitude alcança seu umbral crítico – e, por sua vez, o seu ponto de investimento – no começo da Idade Moderna, nos retratos dos atores da *Commedia dell’Arte*. Vejamos a seguir o retrato de Giovanni Gabrielli, *il Sivello*, por Agostino Carracci, 1599 (à esquerda) e o retrato de Tristano Martinelli, *Arlecchino*, por Agostino Carracci, 1623 (à direita).

<sup>4</sup> Na Roma antiga, *gens* ou *genos* era um grupo de pessoas ou clã que compartilhava o mesmo nome de família. Os diferentes ramos do mesmo gens tinham um sobrenome comum. Por exemplo, o gens incluía os *Cornelii Scipiones*, *Cornelii Balbi*, *Cornelii Lentuli* etc. **Gens** ou **Genos** era uma instituição romana. O conjunto de famílias que se encontravam ligadas politicamente a uma autoridade em comum, o *Pater Gentis*. Usavam um nome em comum por se julgar descendentes de um antepassado comum. A gens tinha seu equivalente na Grécia com o nome *genos*, que se formava a partir de uma grande família consanguínea com um antepassado em comum. A gens ou *genos* é a unidade. Várias gens constituem uma frátria e várias fratrias uma tribo.



gora o ator já não mira sua máscara, que inclusive exhibe em sua mão; e a distância entre o homem e a persona, tão matizada nas representações clássicas, se acentua pela vivacidade do olhar que dirige de maneira decidida e interrogativa ao espectador.

## 3

Na segunda metade do século XIX, as técnicas de polícia conhecem um desenvolvimento inesperado, que produz uma transformação decisiva no conceito de identidade. Agora a identidade não é algo mais que concerne essencialmente ao reconhecimento e ao prestígio social da pessoa, porém a mudança responde à necessidade de assegurar outro tipo de reconhecimento, o do criminoso reincidente, por parte do agente da polícia. Não é fácil para nós, acostumados desde sempre a sabermos-nos registrados com precisão em arquivos e fichas, imaginar quão árdua podia ser a verificação da identidade pessoal na sociedade que não conhecia a fotografia nem os documentos de identidade. De fato, na segunda metade do século XIX, esse é o problema central para aqueles que se concebiam os “defensores da sociedade”, ante a aparição e a crescente difusão da figura que parece constituir a preocupação da burguesia da época: o “delinquente corriqueiro”. Tanto na França como na Inglaterra foram instituídas leis que distinguem claramente entre o primeiro crime, cuja pena era a prisão, e a reincidência, que se castigava ao contrário com a deportação para as colônias. A necessidade de poder identificar com certeza a pessoa detida por um delito se converte, então, em uma condição necessária para o funcionamento do sistema judicial.

Foi essa necessidade que moveu um obscuro funcionário da prefeitura de Paris, Alphonse Bertillon, a pôr em prática, até o final dos anos setenta, o sistema de identificação dos delinquentes com base na medição antropométrica e na fotografia de filiação, que em poucos anos se tornou célebre no mundo inteiro como *bertillonage*. Alguém que por alguma razão se encontrava em estado de detenção ou prisão era submetido imediatamente a uma série de medições do crânio, dos braços, dos dedos das mãos e dos pés, da orelha e do rosto.



Depois, o indivíduo suspeito era fotografado tanto de frente como de perfil, e ambas as fotografias eram fixadas no “cartão Bertillon”, que continha todos os dados úteis para sua identificação, segundo o sistema que seu inventor havia batizado como “*portrait parle*” (retrato falado).



Nos mesmos anos, um primo de Darwin, Francis Galton – desenvolvendo os trabalhos de um funcionário da administração colonial inglesa, Henry Faulds –, começou a trabalhar em um sistema de classificação dos traços digitais que permitiam a identificação dos criminosos reincidentes sem possibilidade de erro. Curiosamente, Galton era um partidário do método antropométrico-fotográfico de Bertillon, cuja adoção na Inglaterra ele apoiava; mas sustentava que o exame dos traços digitais era particularmente idôneo para os nativos das colônias, cujas características físicas tendem a confundir-se e parecer iguais para um olhar europeu.

Outro âmbito onde o procedimento teve uma aplicação precoce foi na prostituição, porque se cria que os procedimentos antropométricos envolviam uma promiscuidade embaraçosa com as criaturas do sexo feminino, cujas longas cabeleiras, por outro lado, tornavam mais difíceis a medição. É provável que fossem razões desse tipo, ligadas de algum modo a prejuízos raciais e sexuais, o que retardou de algum modo a aplicação do método de Galton além do âmbito colonial ou, no caso dos EUA, inclusive o caso dos cidadãos afro-americanos ou de origem oriental.

Pela primeira vez na história da humanidade, a identidade já não estava em função da “persona” social e de seu reconhecimento, mas de dados biológicos que não podem ter com ela relação alguma. O homem removeu essa máscara que durante séculos havia permitido que pudessem reconhecê-lo, para confiar sua identidade a algo que lhe pertence de modo íntimo e exclusivo, mas com o que não pode identificar-se de maneira alguma. Já não são os “outros” meus semelhantes, meus amigos e inimigos, os que garantem meu reconhecimento, e tampouco minha capacidade ética de não coincidir com a máscara social que assumi: o que agora define minha identidade e permite reconhecer-me são os arabescos insensatos que meu polegar gizado de tinta deixou sobre uma folha em uma repartição policial. Quer dizer, algo de que não sei absolutamente nada, com o qual e pelo qual não posso identificar-me de algum modo sem tomar distância: a vida agora, um dado puramente biológico. A nova identidade é uma identidade sem persona, na qual o espaço da persona, em que estávamos acostumados a concebê-la, perde seu sentido. Que tipo de relação posso estabelecer com minhas impressões digitais ou (hoje) com meus códigos genéticos? Como posso assumi-los e, ao mesmo tempo, tomar distância deles?

4

A redução do homem à vida nua é hoje a tal ponto um feito consumado, que esta já se encontra na base da identidade que o Estado confere aos seus cidadãos. Assim como o deportado não tinha nome e nem nacionalidade e era só esse número que era tatuado no braço, do mesmo modo o cidadão contemporâneo, perdido nas massas anônimas, equiparado a um criminoso em potencial, se define só a partir de seus dados biométricos e, em última instância, através de uma espécie de antigo destino ainda mais opaco e incompreensível: seu DNA. E, contudo, se o homem é aquele que sobrevive indefinidamente ao humano, se sempre há humanidade mais além do inumano, então uma ética deve ser possível inclusive no umbral pós-histórico em que a humanidade ocidental parece estar atrelada, a uma só vez satisfeita e estupefata. Como todo dispositivo, a identificação biométrica captura também, de fato, um desejo mais ou menos inconfesso de felicidade. Nesse caso, se trata da vontade de libertar-se da persona, da responsabilidade tanto moral como jurídica que ela comporta. A persona (tanto no seu aspecto trágico como cômico) é também a portadora da culpa; e a ética que ela implica é necessariamente ascética porque está fundada numa cisão do indivíduo em relação a sua máscara, da pessoa ética em relação à jurídica). É contra esta divisão que a nova identidade sem pessoa faz valer a ilusão, não de uma unidade, mas de uma multiplicidade infinita de máscaras. No ponto em que prende o indivíduo a uma identidade puramente biológica e não-social, promete deixá-lo assumir na internet (e às vezes fora dela) todas as máscaras e todas as segundas e terceiras vidas possíveis.

Quanto mais foi perdida a intimidade do cidadão metropolitano com os outros, tanto mais consoladora é a intimidade virtual com o dispositivo que aprendeu a controlar sua retina tão em profundidade. Quanto mais perdeu toda identidade e todo pertencimento real, tanto mais é gratificante ser reconhecido pela Grande Máquina, em infinitas e minuciosas variantes: desde a roleta na entrada do metrô até o caixa eletrônico, desde a câmera de vigilância que o observa benévola enquanto entra no banco ou caminha pela rua, o dispositivo que abre a porta de seu carro, até a futura carteira de identidade obrigatória que o reconhecerá inexoravelmente sempre e em todo lugar pelo que é. Eu estou aí se a Máquina me reconhece ou, ao menos, me vê; estou vivo se a Máquina, que não conhece sonhos nem vigília, mas que está eternamente desperta, garante que vivo; e não sou esquecido, se a Grande Máquina registrou meus dados numéricos ou digitais. Que significam, com efeito, ser reconhecido, se o objeto do reconhecimento não é uma pessoa, mas um dado numérico? Atrás do dispositivo que parece reconhecer-me, não há também outros homens que na realidade não querem reconhecer-me, mas só controlar-me e acusar-me? E como é possível comunicar sem um sorriso ou um gesto, sem a graça ou reticentemente, mas através de uma identificação numérica?

Segundo a lei que quer que na história não se deem retornos às condições perdidas, devemos preparar-nos sem penas nem esperanças para buscar no por vir essa nova figura do humano – ou, quem sabe, simplesmente o vivente –, esse rosto além da máscara e das *faces* biométricas que ainda não conseguimos ver, mas cujo pressentimento às vezes nos sobressalta de inesperado em novas andanças e novos sonhos, em nossa inconsciência e nossa lucidez.

5



*Ceci n'est pas un Magritte*

(2012)

### nota n.3

O resultado dessa pesquisa é um ensaio. Mais do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o estado do mundo. Um pouco como o *temperamento* de Ornette Coleman (1960s) no seu memorável *free jazz*: “The theme you play at the start of a number is the territory, and what comes after, which may have very little to do with it, is the adventure.”

O ensaio se move segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito mas também a imagem, não apenas as diferenças mas as diferenciações. Esse movimento de derivação e errância faz do pensamento ensaístico algo arriscado. Ele se pensa no momento mesmo em que o texto vai-se fazendo. Relativiza-se enquanto se afirma, o que nos faz ir ainda mais longe, para dizer, com Adorno, que o ensaio ocupa um lugar entre os despropósitos. Imerso na desproporção da experiência, ele se articula como se estivesse para ser, a todo momento, interrompido. Como discurso, curso interrompido, sugerindo a ideia de fragmento como coerência, no estilo *Denkbilder* benjaminiano: “Arte de citar sem usar aspas, mostrar farrapos, resíduos, como alegorista-colecionador barroco. O *gestus* de construir, mas também de interromper e fragmentar.”

## Para mais além da infâmia

1

Foi Jorge Luis Borges quem, no conto “Del rigor en la ciencia”, narrou a história de um local em que a técnica da cartografia se desenvolvera a tal ponto que uma ponte ficava sobre uma ponte que se pretendia representar; um rio sobre um rio; uma montanha sobre uma montanha; e conclui: até hoje jazem soterrados os famosos cartógrafos.

2



*The University Atlas, Atlas landscape, Maya Lin, 1984-2006*

3

Talvez estejamos próximos, nesse projeto, de uma cartografia do devir, para usarmos os termos do Deleuze (1995): Uma cartografia é um diagrama, e esse diagrama é um mapa, ou melhor, um conjunto de mapas que se sobrepõem uns aos outros. Esse ensaio-tese é uma cartografia (das mais variadas linhas, fluxos, signos e códigos que atuam ao mesmo tempo sobre o homem e a cultura), uma geografia do pensamento, do desejo, da política, da ética e da linguagem, que pretende vislumbrar quais são esses espaços pré-fabricados, a fim de resistir a eles. Produzir abalos sísmicos onde o que formiga nas bordas das rachaduras são os problemas. Corroer a pretensão transcendente, deixar-se variar sem princípio.

Essa cartografia constitui-se por zonas de variação contínua, ou como voltas onde em cada uma se vigia ou sobrevoa uma região, e se fazem sinais uns aos outros. Cada território nessa geopolítica significa o traçado de um mapa de circunstâncias que possuem nomes, datas e ilustrações. Os títulos enunciam um campo de problemas e as datas indicam que se pretende determinar a potência e os modos de individuação de um acontecimento. Cada platô – recitando Deleuze & Guattari (1995) – realiza um mapeamento, cujos movimentos descrevem um mesmo percurso: parte-se do interior de um ou mais estratos e de seus dualismos na direção de suas condições de possibilidade, das “máquinas abstratas” que os efetuam e os determinam como atualizações; simultaneamente, os estratos são associados aos agenciamentos de poder que lhes são anexos e primeiros.

O pensamento contorna as máquinas abstratas e as remete a um plano de consistência a que se acede por desestratificação: revela-se assim, nesse percurso, a heterogeneidade, a coexistência, as imbricações e a importância relativa das diferentes linhas que compõem uma multiplicidade. É quando o múltiplo passa ao estado de substantivo ou aos modos de individuação, ou seja, aos processos de codificação do homem bem como as produções de signos que vão compor os espaços pré-fabricados da cultura contemporânea, que nos sequestra e controla a todo instante.

A perspectiva da imanência e o conceito de multiplicidade fazem do pensamento uma atividade ética. Essa potência do pensamento nos atos de criação é uma ética que se expressa em movimentos de resistência e de reinvenção: em modo maior, ética é a decodificação das linhas que nos atravessam e nos codificam a fim de sermos capazes de resistir a elas; e, em modo menor, na medida em que resistem aos mais variados modos de produção de subjetividade, de tipos decodificados, essa resistência já é uma criação e, neste caso, a ética, é também resistência que reinventa novos modos de existência e novas formas de vida. Trata-se, sobretudo, de um elogio ao pensamento necessário, quando **a alegria pulsa como arruaça de possibilidades**. A luta pela ética é a luta pela liberdade, luta para que possamos experimentar nossa própria existência como possibilidade ou potência, potência de ser e de não ser.

O que nos força pensar é o signo, diz Deleuze. O signo é objeto de um encontro: mas é precisamente a **contingência** do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento (Deleuze, 1987, p.96). **A imagem do pensamento é como um grito**, ao passo que os conceitos são cantos. É uma máquina de guerra que não se define pela guerra, mas, antes, por um certo modo de ocupar e de inventar novos blocos espaço-temporais. Os signos reenviam aos modos de vida, às possibilidades de existência, são os sintomas de uma vida em jorro ou vazia (Deleuze, 1992, p.5).

Como pensar, então, os entes concretos e suas relações? Os entes são diferenças e suas relações devires, afetos ou modificações, que devem ser pensados independentemente das ideias de forma, mas, sim, em movimentos heterogêneos e tudo em perpétua coexistência e interpenetração.

(2010)

## os meus ritornelos

1

como pensar o mundo contemporâneo procurando a potência do seu devir-imagem?

2



Graffiti, Banksy, Inglaterra, [20--]



Fotograma, *Nicht Lösbares Feuer*, Harun Farocki, 1969

Como o historiador de arte alemão Aby Warburg, que, na elaboração de um *Bilderatlas Mnemosyne*, passou a vida obcecado com a dialética do que ele chamava os *Monstra* e os *Astra* – uma dialética que, segundo ele mesmo, encerrava toda a “tragédia da cultura” –, e Theodor Adorno, continuamente preocupado pela dialética da razão autodestrutiva, o artista visual alemão Harun Farocki formula incansavelmente a mesma pergunta terrível (a mesma pergunta que, me atrevera dizer, tem estimulado meu trabalho “sempre”, e que me dá essa sensação de uma intensa identificação a cada vez que me confronto com as montagens de Farocki). Por que, de que maneira e como é que a produção de imagens participa da destruição dos seres humanos?

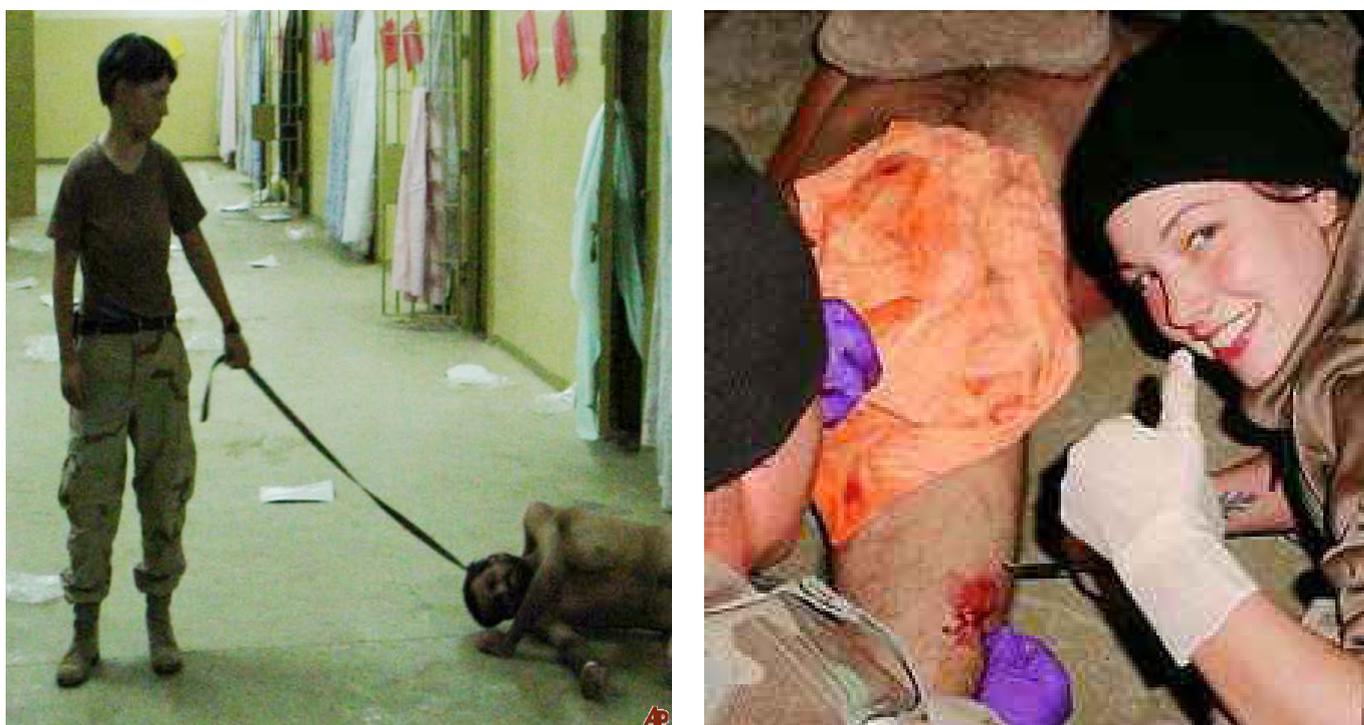
A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. A arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar linhas de vida – penso com Deleuze.



Atlas Sheet, 19 - foto aus Büchern, Gerhard Richter, Alemanha, 1967

O momento contemporâneo insiste que os signos sejam emancipados para que possam se deslocar entre contextos diferenciados, potencializando sentidos e visibilidades singulares. O fato de que ao longo do século XX surge uma arte na qual a questão da memória torna-se central, justifica a arte hoje se apresentar como um enorme arquivo do nosso presente, como um atlas de imagens e memória. Após a II Guerra Mundial, esse traço da arte como *mise-en-scène* de nossa memória se tornou cada vez mais central. Ele pode ser visto tanto nas inúmeras modalidades de apresentação do cotidiano dos artistas, como na arte do corpo e em inúmeras apresentações, sob as mais variadas formas de dispositivos de registro, datação e arquivamento. Em termos gerais, as temáticas derivadas da memória e de seu âmbito privado e coletivo devem ser ainda desdobradas na autoreflexão do artista contemporâneo enquanto testemunha, agente social.

A fotografia tem funcionado como escritura luminosa da memória, sendo que o mesmo vale para o vídeo e o filme, que já para Walter Benjamin e Siegfried Krakauer era caracterizado pela sua capacidade de registrar a violência e catástrofe, ou seja, era pensado como um meio tecnológico, essencialmente predestinado a expor nossos traumas. Lembremos a formulação lapidar de Benjamin (1994): *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo*. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo na era da reprodutibilidade técnica. Benjamin fala neste mesmo texto do inconsciente ótico sendo revelado pelo cinema.



Imagens (filme e foto) das séries de registros feitos por soldados americanos de detentos no complexo prisional de Abu Ghraib, Iraque, 2004

A arte apresenta para nós o espetáculo da desconstrução e da recriação da linguagem. Ela descortina o pré e o pós-simbólico que, no limite dessa pesquisa, é posto pela própria questão das bordas entre a noção de humanidade e de animalidade, entre a noção de *formas de vida* e *vida nua*. A tradição estético-literária nesse sentido é sintomática: Nietzsche, Kafka, Artaud, Beckett etcetera. Nela podemos

ver tentativas de apresentação de um “resto” – que aos poucos passa ao centro da cena estética ao longo do século XX – cujas interseções com o próprio inumano que, por motivos éticos e políticos, deveria ser levado a sério por essa cena. O que entra em jogo é o inverso da inclusão do corpo no discurso: a percepção do corpo como simbolicamente recalitrante e como resistência clandestina da fronteira do império discursivo. O discurso que oficialmente conduz o corpo – abdução tanto quanto inclusão – tropeça, hesita, já que é experiente em correr contra algo que escapa à troca contratual de significantes: um ficar fora dos discursos. Daí em diante, o corpo é exatamente o lugar onde algo deixa a ordem da significação – ou não consegue nela entrar. Ao mesmo tempo resíduo e resistência, ele torna-se aquilo que não pode ser simbolizado; ou melhor, o que nos permite pensar o desejo como processo que produz o campo de imanência de seus agenciamentos.

(2009)

## Fragmentos sobre semblante

1



*Faces, Jürgen Klauke, Alemanha, 1972-2000*

*Faces* (1972-2000), série fotográfica de Jürgen Klauke: noventa e seis fotografias colecionadas dos jornais mostram faces anônimas cobertas por diferentes tipos de capuz. As primeiras delas se referem aos eventos trágicos acontecidos durante os Jogos Olímpicos de Munique, em 1972, quando terroristas árabes fizeram atletas israelenses de refém. As negociações, acompanhadas pelas câmeras, terminaram tragicamente com a morte de todos os envolvidos. Desde então, durante muitos anos, Klauke não parou de colecionar esses “rostos sem rosto”. Terroristas, criminosos, ativistas, fiéis, artistas, homens, mulheres, crianças... excluídos, des-terrados, despossuídos, exilados, eles são provenientes de culturas e países diversos, cada qual guardando

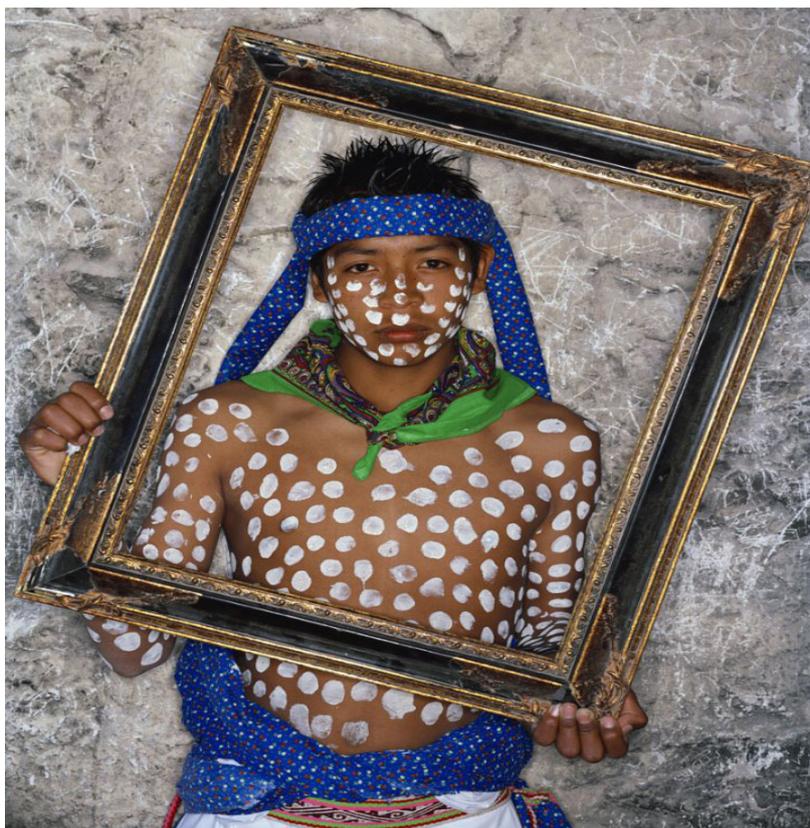
sua história específica. Apesar de encapuzados, todos os rostos nos olham, devolvem o olhar àqueles que os observam. Não sabemos bem o que o olhar esconde por trás das máscaras. Em uma espécie de comunicação sem comunicação, as máscaras suprimem parcialmente o rosto, espaço da política. Seja qual for o seu propósito – ideológico, religioso, econômico –, cada um desses rostos encapuzados exercem uma espécie de política em *negativo*, pela suspensão, supressão do lugar onde ela pode se exercer.

Esse inventário do artista alemão pode ser conectado a intervenções no espaço público eletrônico, dentre as quais, a mais emblemática – em vários sentidos, inaugural –, a do Exército Zapatista de Libertação Nacional, no México. Como sabemos, esse movimento de guerrilha, surgido em Chiapas, em 1994, e liderado pelo subcomandante Marcos, se vale da internet como forma de globalizar o conjunto de suas reivindicações, em uma rede que liga intelectuais, artistas e ativistas de todo o mundo. O capuz funciona nesse caso como estratégia político-midiática em dois sentidos: primeiro, porque ajuda a alimentar o mistério por trás da figura do subcomandante, criando um efeito de mídia de alta eficácia. Em segundo lugar, porque esse “rosto sem rosto”, permite universalizar as causas particulares dos zapatistas: ele é uma espécie de rosto em grau zero, virtual, passível de ser apropriado por outros.

2



Painel para foto souvenir a \$60, La casa azul - Museo Frida Kahlo, Ciudad de Mexico, 2013



Chico del pueblo Tarahumara (qué Artaud tanto amó)

na história menor do rosto (*el rojo camino negro*)

## 4

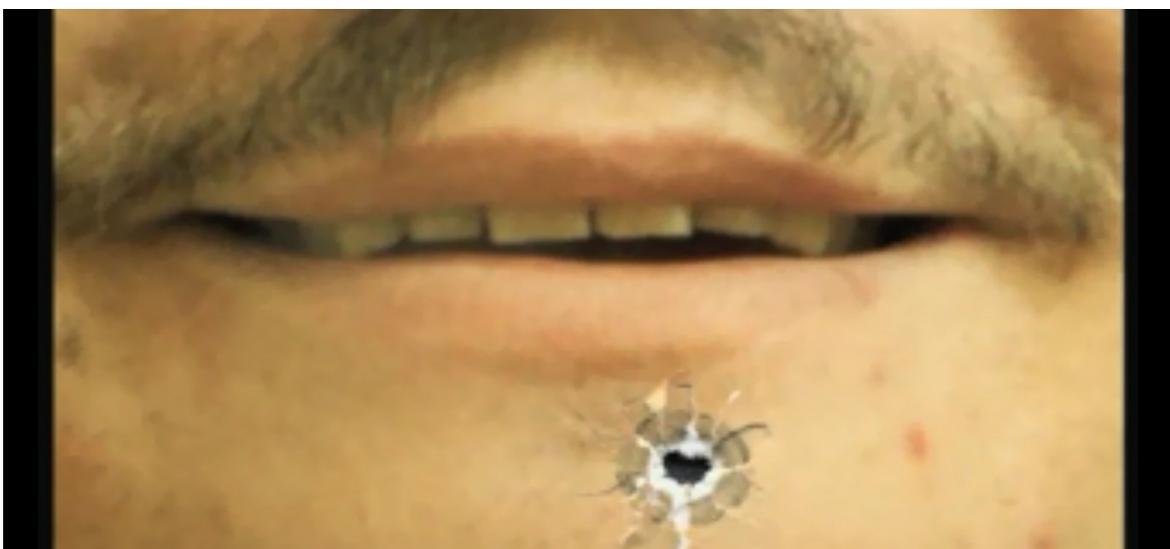
O rosto, nos diz Agamben (2002c), é a paixão da linguagem, portanto o lugar em que a linguagem se expõe quanto tal, onde ela expõe sua abertura e sua comunicabilidade. Se o rosto pode ser o lugar da política porque ele se expõe, ele sofre e suporta essa exposição. O rosto abriga uma guerra. De um lado, ele é o lugar da tentativa de expropriação, da transformação de uma impropriedade em propriedade, ali, onde o retábulo se encontra com a biopolítica. Antes de tudo, é preciso extrair, da singularidade de um rosto, uma identidade. Depois, é preciso tornar essa identidade identificável, traço identitário de um grupo (um tipo, um estereótipo). Por outro lado, essa é uma guerra difícil, uma guerra permanente. Porque o rosto continua impróprio, apesar de todo desejo em torná-lo propriedade.

O rosto, nos diz Deleuze (1989) em outra inflexão, é apenas um porta-afeto quando estiver no corpo a marca da intensidade. A intensidade é o afeto. A singularidade é a expressão dos afetos. Mundo dos afetos, espaço qualquer. O espaço qualquer está no intervalo.

## 5

O vídeo *Saving Face* (2003),<sup>5</sup> do artista Jalal Toufic, encena a complexidade da questão. Toufic se apropria dos cartazes das campanhas das eleições parlamentares de 2000, no Líbano, capturando o rosto desfigurado dos políticos colados no espaço público para depois montar as imagens. A sobreposição dos cartazes, resultado da voracidade das campanhas, faz com que os rasgos nas imagens componham rostos mutilados, misturados, segmentados. O vídeo contrapõe a exuberância publicitária que expõe os rostos simpáticos dos políticos a uma imagem complexa, que salva o rosto pela sua decomposição, pela sua justaposição a outros rostos. *Saving Face* opera justo naquele sistema que Deleuze (1995) denominou *mur blanc, trou noir*.

Dessa guerra permanente também trata a video instalação *Coeur de Cible* (2003), da artista francesa Sophie Calle, que se utiliza de retratos de delinquentes fichados, usados como alvos para a formação de oficiais de polícia da cidade de M., Estados Unidos.



Três fotografamas de *Coeur de Cible*, Sophie Calle, 2003 - vídeo-instalação

<sup>5</sup> *Saving Face*, 7' 18", Jalal Toufic, Líbano, 2003: <http://vimeo.com/17308476>

1



*Espacio Aglutinador*, Santiago Sierra, Cuba, 1999

Uma linha de 250 cm tatuada sobre seis pessoas remuneradas. Seis jovens de La Habana Vieja foram contratados por \$30 para consentirem em ser tatuados.

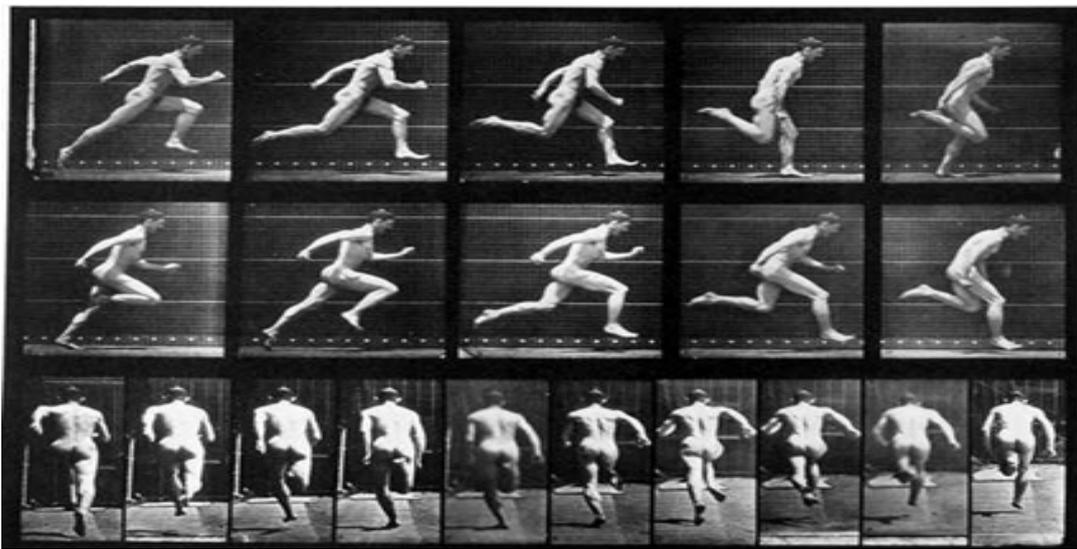
2

Para Foucault, a história do corpo é a da sua construção através dos inumeráveis discursos que atuam para produzi-lo “positivamente”. É por ser construído pela cultura que o corpo acaba por ser um objeto de investigação histórica, que acaba por existir. Em Foucault o agente de sua sublimação é o discurso-corno-visão: o olhar médico que penetra pela barreira da pele até o interior secreto do corpo, investigando cada recesso com clareza panóptica, traçando mapas e gráficos, declarando essa terra descoberta como o último posto avançado do império discursivo. Pode-se traçar um vínculo estreito entre o olhar médico e a Fotografia. É através da foto que as últimas taxonomias serão feitas, das fisionomias criminosas e fora dos padrões, dos grupos étnicos superiores e inferiores, eventualmente de populações inteiras. É a Fotografia que irá, nas mãos das autoridades, esclarecer e registrar mesmo o crime mais obscuro, e finalmente permitir que circule por toda parte o anúncio de que o corpo finalmente foi capturado dentro da rede da representação: é apenas representação, sempre foi. No entanto, a compreensão construcionista do corpo sempre teve problemas com “dor”.

O Panóptico, sabemos, é uma heterotopia de desvio inaugural, que revela a gênese do que o autor denomina uma sociedade disciplinar. Trata-se de um laboratório do poder que funciona a partir de uma arquitetura e, principalmente, uma óptica. No Panóptico, a arquitetura é um dispositivo visual e a imagem, um dispositivo informacional. Ao articular essas três dimensões – espaço, visão e informação –, ele se configura como um poderoso dispositivo disciplinar. Tudo isso por meio de uma operação simples, de caráter estético, mas de amplas implicações econômicas, políticas e subjetivas: a dissociação entre o *par ver/ser visto*. No anel que circunda essa prisão modelar do século XVIII, os presos são totalmente visíveis.

Na torre central onde se situa, o vigia tem uma visão total, sem, no entanto, ser visto. Essa operação de natureza visual, esse jogo de luz e contraluz, é o que possibilita o exercício da disciplina em toda sua produtividade: quem é visto sem ver introjeta a vigilância, passa a ser o vigia de si mesmo. Através de uma operação sensível, o poder não pode mais ser “verificado”. Dessa forma, o dispositivo óptico e arquitetural (uma dada configuração visível e sensível) torna-se imediatamente policial: é ele que produz todo o automatismo do poder disciplinar.

A disciplina, resume Foucault, é uma *elaboração temporal do ato*. É assim que o espaço analítico e o tempo evolutivo que ela articula têm como resultado a automação de nossos movimentos, sua extrema abstração. A fluência e a espontaneidade dos movimentos corporais se submetem a esse tempo preciso que, como um programa, codifica cada gesto em unidades mensuráveis. Nessa espécie de anátomo-cronologia do comportamento, o corpo é o contexto do gesto preciso, suficiente. Nesse sentido, a disciplina se exerce na medida em que o tempo penetra o corpo, para fazer do gesto sua medida.



Estudo de Eadweard J. Muybridge sobre o movimento no século XIX

3

Na esteira de Aby Warburg, Walter Benjamin, Guy Debord, Michel Foucault e Gilles Deleuze, a analítica de Giorgio Agamben nos diz que o homem moderno foi sendo, gradativamente, expropriado de seus gestos. Do flâneur que perambula ao soldado que marcha, o gesto se torna mecânico, disciplinado, funcional. Abstrai-se a ponto de não mais nos pertencer. Em sua extrema previsibilidade, transforma-se em algo que não é mais um gesto, mas uma operação. Distinguindo-se do fazer – um meio com vistas a um fim – e do agir – um fim na ausência de um meio –, o gesto é *manerie*. O termo deriva de *manere* e se refere a uma “maneira emergente” (*in-manere*, imanente). Assim, sem mais nem menos, o gesto se cria e se experimenta a si mesmo, situando-se entre a pura possibilidade e sua atualização circunstancial, imprevisível, inadequada. Um meio que não possui outra finalidade que sua própria aparição. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Uma época que perdeu seus gestos é, por essa razão, obcecada por eles. E o cinema seria a resposta moderna a essa perda. Por isso, para Agamben, o fundamento do cinema é menos a imagem do que o gesto. O gesto é da dimensão do inexpresso. Esse gesto inexpresso permanece em cada imagem à espera da cintilação.

O cinema é o sonho de um gesto, diz Agamben; como o filme *Nacht und Traum* (1982), de Samuel Beckett. A política seria pois a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens. Se existem inúmeras maneiras de sonhar, existem inúmeras maneiras de estar acordado.

C'est ce qui se tisse invisiblement entre les corps qui voient et les images vues qui constitue la trame d'un sens partagé, d'un choix dans le destin des passions qui nous traversent (Mondzain, 2002, p.51).



Foto de Lacan, França, [19--]

## izes dispersas, linhas oblíquas

### 1

necessidade de explicitação dos pressupostos teóricos orientadores do olhar lançado para os dispositivos ísticos contemporâneos vem acompanhada também de uma urgência de contextualização capaz de inserir, em face da própria estrutura interdisciplinar do campo da cultura visual, no processo de hibridação que põe uma visão não linear. Esse conjunto multilinear é composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio. As três grandes instâncias definidas por Foucault são cadeias de variáveis relacionadas entre si e, portanto, os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos são linhas de um dispositivo. Não são nem sujeitos e nem objetos, mas regimes que precisam ser definidos em função do visível e do enunciável, com suas derivações, suas transformações, suas mutações. E em cada dispositivo as linhas atravessam limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas etc. Isso implica também linhas de forças que operam idas e vindas entre o ver e o dizer; trata-se da terceira dimensão dos dispositivos: o poder. As linhas de objetivação modificam o mapa dos dispositivos. Quando a força, em lugar de entrar em relação linear com outra força, afeta-se a si mesma, temos uma linha de subjetivação, um processo, uma produção de subjetividade. Cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir. Os dispositivos têm, então, como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura, que se entrecruzam e se misturam. Pertencemos a certos dispositivos e nele agimos. Portanto, é necessário distinguir, em todo dispositivo, as linhas de estratificação (a história) das linhas de atualização (o atual). A história é o arquivo, é a configuração do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo em que nos vamos tornando. Desemaranhar as linhas de um dispositivo é traçar um mapa, cartografar.

Esse “trabalho em terreno” da filosofia dos dispositivos extraído do método de Foucault por Deleuze é a tarefa que interessa à pesquisa. A partir de diferentes proposições, utilizando-se das mais variadas estratégias, os artistas contemporâneos vêm criando novos dispositivos que se constituem como linhas de fuga sobre um regime do ver que institucionaliza o olhar. Podemos dizer que são modalidades de dispositivos que funcionam como resistência, são dispositivos que interrogam diversos outros dispositivos históricos formadores de imagens e seus receptores de visibilidade e de subjetividade. A noção cunhada por Deleuze e Guattari (1995) é entendida como o pensamento que não se fecha sobre o reconhecimento de situações e saberes, mas, pelo contrário, questiona as modulações e se propõe a novos encontros nas relações em que foi produzida. Essa perspectiva nos permite mapear como a experiência dos dispositivos artísticos na atualidade confrontam os inúmeros discursos realistas que parecem, à primeira vista, indicar um esforço em busca do referente perdido por conta das novas tecnologias da comunicação e da informação em práticas cotidianas. Ao mesmo tempo em que as narrativas do cotidiano podem ser compreendidas como um esforço em direção à restituição da credibilidade à imagem, as estratégias desses dispositivos apresentados hoje pela arte oscilam entre a imagem e a linguagem, entre a coisa e a representação.

A escolha desta orientação teórica se justifica não apenas pelo enfoque sistêmico sobre a arte enquanto fenômeno simultaneamente estético e comunicacional que adere a processos imanentes a um dado dispositivo, mas, sobretudo, pela possibilidade de concretização de uma aliança indissociável de formas de vida estéticas e éticas. Há muito que pensadores como Spinoza e Nietzsche mostraram que os modos de existência deviam ser pensados segundo critérios imanentes, segundo aquilo que detém em “possibilidades”, em liberdade, em criatividade, sem nenhum apelo a valores transcendentais. O método de Foucault alude a critérios estéticos, entendidos como critérios de vida; isto é, uma estética intrínseca dos modos de existência como última dimensão dos dispositivos.

Os testamentos filosóficos de dois dos mais relevantes pensadores do século XX, Michel Foucault e Gilles Deleuze, situam a vida como a categoria privilegiada do pensamento contemporâneo. O significado dessa coincidência testamentária vai além da secreta solidariedade entre os dois amigos. Implica no ato mesmo de enunciar um legado que se inscreve inequivocamente em uma filosofia por vir. Esta deverá partir do conceito de vida para o qual o último gesto dos filósofos apontava: “A vida é o campo de imanência variável do desejo”, diz Deleuze. A vida torna-se resistência ao poder seja ele soberano, disciplinar, biopolítico, quando o poder assume como objeto a vida. Neste caso também as duas operações pertencem a um mesmo horizonte. Mais do que uma metáfora política, a vida é o conjunto das funções que resistem à morte. No limite desse “assujeitamento” se expressa uma vida, como prognostica o diagrama testamentário de Deleuze: *A imanência: uma vida...* Da ordem do devir, o viver é encarado como uma intensidade que permite traçar linhas de fuga, experimentar o que está no meio em latência, em potência. Para Deleuze, viver é da ordem do devir e não da História, viver é experimentar o que há *entre*.

Giorgio Agamben assume esse legado no seu diagnóstico do estado de exceção contemporâneo referido-se à vida com dois termos diferentes oriundos da tradição clássica: *Bios* e *Zoé*. Esta proposta teórica mobiliza diversos debates teóricos atuais, entre os quais o próprio projeto de Agamben que nos autoriza a pensar tão só no poder *sobre* a vida, mas também, sobretudo, no poder *da* vida.

No âmbito desses gritos a favor de subjetividades que resistem situa-se uma vontade teórica que, assumindo-se como uma pequena cartografia afetiva, não mais pretende reduzir a complexidade de seus objetos através da ênfase sobre o sentido; ao contrário, assume a tarefa de catalisar essa complexidade constitutiva dos dispositivos em jogo na atualidade como gestos de uma pré-crítica, como experimentos do pensamento, um pensamento que se ensaia, como pequena cartografia de gestos afetivos – o elogio ao pensamento necessário.

Imagens Mi(g)rantes entende-se como elaboração de elementos teóricos demarcando um campo de trabalho que nos parece de interesse para os estudos (expandidos) de literatura. Refiro-me aos objetivos gerais da tese que põem em foco as formas híbridas na cultura contemporânea, em diálogo com os problemas atuais do campo interdisciplinar da Literatura, delineando uma investigação de novas tendências de representação. Isto é, uma investigação que privilegie o campo comunicativo e os gêneros não-literários em detrimento da autonomia do objeto do campo literário. De modo mais explícito esse trabalho-em-campo se filia ao marco teórico assinalado por Karl Erik Schollhammer no estudo da relação entre texto e imagem, como abordagem fértil para a compreensão do sistema de comunicação numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da “cultura da imagem”. *Esse campo vem se definindo de modo interdisciplinar e alargando sua perspectiva para uma linha de pesquisa que foi denominada de visual culture. A área se expandiu de maneira tão explosiva que levou Thomas Mitchell a falar de uma verdadeira “virada pictórica” nas ciências humanas atuais em seu livro Pictury Theory (1994), no qual expõe essa ideia de a imagem emergir como paradigma dentro das ciências humanas, não só como um tópico central de estudo, mas como característica cultural percebida, por exemplo, nas teorias de Guy Debord sobre A sociedade do espetáculo e de Foucault sobre a sociedade de vigilância panóptica. Mitchell baseia sua ideia sobre a imagem como paradigma da era contemporânea no trabalho seminal de Foucault– As palavras e as coisas – em que a ação entre o enunciável e o visível ancorou uma epocalização inicial da modernidade. Posteriormente, leuze perseguiu estas ideias na leitura da obra inteira do filósofo formulando sinteticamente a proposta. rtanto, o projeto propõe uma abordagem a partir da relação entre discurso e visibilidade, como o nexovilegiado para delinear a arquitetura do regime representativo de um determinado momento histórico e ltural. (2001, p.28)*

Esse ensaio gostaria de demonstrar que se trata do momento da história das imagens em que biopolítica e espetáculo se cruzam, para torná-las informação. Da fotografia ao cinema, e do cinema à televisão e às mídias digitais, parece ser esta fórmula do que, na esteira de T.W. Mitchell, e mais explicitamente Serge Daney, muitos autores denominaram a era do visual. Se a imagem diz respeito a uma experiência da visão, o que é a verificação óptica de um procedimento de poder. De fato a passagem da imagem à era visual é a passagem da imagem (como o que produz diferença em relação ao mundo) à informação (em sua vontade de reproduzir instantaneamente o mundo). De um a outro, constitui-se outro regime de imagens. O problema, nesse caso, não está exatamente na função informacional que a imagem passa a exercer, mas no esvaziamento de suas funções estéticas e noéticas em detrimento de uma função estritamente social. Portanto, a investigação objetiva, sobretudo, pensar a *atualidade (Aktualität)*, levando em conta tais dispositivos e sua contribuição na produção de subjetividade dentro de um programa cultural.

Em termos mais precisos, a pesquisa reage à crescente tendência nos estudos de mídia pela dimensão transnacional do tráfego e da produção de imagens. Um interesse que acompanha o deslocamento da imagem (fotográfica e cinematográfica) para o centro dos debates em torno do papel da representação, da autoria, e da recepção da arte nas culturas globais contemporâneas. Essas questões poderiam ser reunidas sob três problemas-chave: circulação das imagens para além das fronteiras culturais, sociais, étnicas e nacionais; hibridação dos campos disciplinares da fotografia, do cinema, da literatura, da arte etcetera, no contexto internacional; relação entre imagem e arquivo, no que toca à memória, à história, à justiça.

Os objetivos específicos reúnem alguns eixos de análise. Um eixo, distingo o entrelaçamento entre as formas do discurso e da visibilidade – o enunciável e o visível – como o nexos para delinear a arquitetura do regime representativo na dinâmica da *visual culture*.

Outro eixo aposta em uma tendência realista nas artes que procura criar efeitos de realidade ao evidenciar a referencialidade como princípio, destacando o efeito afetivo em detrimento do caráter representativo.

Para efeito de tais objetivações, em um misto de opção consciente e incapacidade, nesta pesquisa não analisamos um corpus empírico bem definido. Artísticas ou não, as experiências que aparecem ao longo do trabalho não podem ser classificadas propriamente como objeto de análise. Elas fazem uma espécie de intercessão com o texto, atravessam uma ou outra discussão, mas compõem segmentos relativamente autônomos. Por isso, as apreciações breves se reduzem a descrever as experiências, colocando-as em contato com a teoria. Se a lógica do texto é a da montagem, o modo de se operar é menos a análise do que o *contato*.

Mais do que fortuito, o contato com esses “objetos” nos permite vislumbrar uma imagem para a política hoje: ela é difícil e se compõe de resíduos, restos, destroços. A política contemporânea solicita constantemente que nos tornemos *bricoleurs*, nos demanda, antes de tudo, a crença em torná-la possível.

## 2

Diante da velocidade vertiginosa das modificações no cenário histórico e da enorme carga de violência, a qual contingentes gigantescos da população mundial se veem quotidianamente submetidos, a arte serve agora, cada vez mais, para pensar e desenhar a superfície de contato entre indivíduos e a sociedade. Foucault argumenta que devemos problematizar a própria noção de arte que a modernidade possui, desvinculada totalmente da produção de novos modos de viver. Portanto, é de extrema importância mostrar uma experiência que contrasta drasticamente com a sociedade normatizadora e propor uma ética caracterizada por estéticas da existência, possibilitando-lhe desnaturalizar os modos de produção da subjetividade moderna.

Minha pressuposição inicial seria de que esse filão documental e memorialístico da arte – que caminha ao lado da estruturação de um metadiscorso auto-reflexivo da arte – surge segundo a seguinte lógica: o “excesso” de realidade traumática exige o discurso artístico ao mesmo tempo em que corrói a própria possibilidade de se articular este discurso.

Uma suposição subjacente à inicial consiste em um paradoxo fundamental: uma paixão pelo Real culmina no seu oposto aparente, uma paixão pelo espetáculo; conforme formulação de Alain Badiou. A partir de Badiou, podemos pensar que a paixão pelo Real como característica do século XX teria animado tanto atos revolucionários quanto o terrorismo. O terrorismo tem exibido tal paradoxo de forma exemplar: se a paixão pelo Real termina no puro semblante do espetacular efeito do Real, em exata inversão, a paixão pelo semblante termina numa volta violenta à paixão pelo Real. Essa inflexão nos interessa para interpelar o regime representativo atual. Se concebermos o “real” a partir dessa estratégia formal, como o nó sintomal que marca o ponto de ruptura do edifício social, podemos inferir o ato político como indicador do ponto de inconsistência do sistema social e, conseqüentemente, a possibilidade de mudança das próprias coordenadas do sistema.

Dito de outro modo, uma vez declarado que o mundo tornou-se representação, o Real retira-se do sistema. Mas a surpreendente consequência da conversão da realidade em espetáculo é inversa: uma hesitante sensibilidade ao Real, uma consciência aguçada de quando a realidade virtual é perturbada, quando avança contra e atinge aquilo que como noção expeliu de seu sistema. Como um ímã agarrado a uma tela de televisão, as confrontações com o Real fazem a imagem inteira se deformar. Para o sujeito do mundo-como-representação (ou mercadoria/ espetáculo), a abordagem do real induz um tipo especial de medo que pode, historicamente, ser algo novo no mundo: uma ansiedade ou náusea que deriva inesperadamente do próprio sucesso do sistema.

Nesse ensaio, principia-se uma sondagem em todo conjunto de matérias de expressão que traça territórios, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais, a saber, (I) sobrevivência das formas e impureza dos tempos, (II) linhas de fratura e fórmulas de intensidade, (III) fósseis de movimento e montagens da memória. O intuito é pensar o mundo contemporâneo procurando a potência do seu devir-imagem, a partir desse primeiro operador político (de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação) chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias, de acordo com a hipótese de Aby Warburg e Walter Benjamin. A imagem para ambos seria um operador temporal de sobrevivências, portadora, a esse título, de uma potência política relativa tanto a nosso passado como à nossa atualidade, logo, a nosso futuro.

*A imagem se revela como o teatro intenso de tempos heterogêneos que se corporificam conjuntamente em meios itinerantes.* Esse mote assinala o primeiro campo, parte I, que busca compreender uma imagem colocando-nos a escuta de seu tom temporal, essa polirritmia de que está totalmente tecida. Algumas hesitações se colocam de início. Traduzir o movimento a relações temporais? Enunciar as relações temporais como forças atuantes? Modelos históricos *standard* fracassam ao tentar descrever essa complexidade. Esse capítulo propõe reinvestir valor de uso à noção ignorada pelas ciências históricas, a partir das propostas do projeto *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929) em sua *ciência sem nome*. Esse “historiador da arte” – na falta de um denominador mais comum – foi o primeiro a fazer da *sobrevivência (Nachleben)* o motivo central de uma multiplicidade de aproximações como via possível para descrever a paradoxal “vida” (*leben*) das imagens. A partir desse posicionamento heurístico ele nos propõe uma maneira de interrogar, coração mesmo de sua história, a memória atuante nas imagens da cultura. Disso nasce um saber novo e convicção de que todas as forças não são mais do que uma função do tempo. É um conhecimento por imagem que o projeto de Warburg põe em prática de modo tão assombrosamente atual e contemporâneo.

*Imagem não é imitação das coisas mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas.* Trata-se de excogitar a sismografia dos tempos movediços nesse segundo campo. A espessura temporal das coisas é questão na parte II. Reconhecer nos produtos residuais o rosto que o mundo dos objetos mostra. A arqueologia psíquica das coisas será a teoria de sua memória crítica. O modelo de escavação arqueológica revela a Walter Benjamin, em estreita afinidade com o projeto de Aby Warburg, uma concepção muito dialética da memória. A memória está em sua capacidade de ler o passado do objeto em seu solo atual. O que surge desse instante, dessa dobra dialética, é o que Benjamin chama uma *imagem*. É que a imagem não tem um lugar assinalável cujo movimento aponta a uma *desterritorialização* generalizada. A imagem pode ser ao mesmo tempo material e psíquica, externa e interna, morfológica e informe, plástica e descontínua: uma dialética da imagem que libera toda uma constelação, como um fogo de artifício de paradigmas. Tudo isso aparecendo no limiar do figurado. É a partir desse ponto de intercessão que iremos pôr em contato o *pensamento por imagem* de artistas visuais como Harun Farocki e Chris Marker.

*A imagem não é só trajeto, senão devir. O devir é o que sustenta o trajeto, como as forças intensivas sustentam as forças motrizes. Uma lista de afetos ou constelação, um mapa intensivo, é um devir.* Não é de estranhar que *Bilderatlas Mnemosyne* permitia a Warburg expor o arquivo inteiro: desdobrar, por assim dizer, a profundidade estratificada dos arquivos. Seria correto falar de constelação, no sentido de Benjamin, com a condição de insistir no caráter sempre permutável das configurações obtidas em cada ocasião, pois se Warburg, em uma *mise-en-abyme* fotográfica suplementar, havia adquirido o costume de fotografar cada disposição obtida antes de modificá-la com uma nova transformação, é porque a coerência de seu gesto residia na permutabilidade mesma: no deslocamento combinatório incesante das imagens de prancha em

prancha de seu atlas, e não em um ponto final qualquer (que seria o equivalente visual de um saber absoluto). É impossível deter-se em um resultado, em uma interpretação que é sempre modificável e que nunca está encerrada sobre uma unidade qualquer que seja. O pensamento é um assunto de plasticidade, de mobilidade, de metamorfose, de acontecimento. O próprio Warburg diz ter tentado, nas séries do *Bilderatlas*, desde o princípio, um trabalho que se desdobra: um trabalho para desdobrar a “função memorativa” própria das imagens na cultura ocidental. Uma função memorativa das imagens? Essa é a questão a que desde o princípio responde o conceito warburgiano de *Nachleben*, e/ou *sobrevivência*. Seu projeto não pretendia ser outra coisa senão um inventário das formas expressivas pré-estabelecidas e identificáveis que exigiam do artista individual um gesto de recusa ou um gesto assimilatório dessa massa de impressões que afluem duplamente até ele. Quando se olha esses quadros proliferantes do *Bilderatlas*, as imagens parecem sair, ao mesmo tempo, em diversas direções ou explodir como fogos de artifício. É patente que *Mnemosyne*, mais que ilustrar uma interpretação preexistente sobre a transmissão das imagens, oferece uma matriz visual para *démultiplier* suas demandas possíveis de interpretação; pois as imagens portadoras de *sobrevivências* não são outra coisa senão montagens de significações e temporalidades heterogêneas. A partir dessa lógica operativa, a pretensão na parte III é distinguir o papel constitutivo das sobrevivências na dinâmica da imaginação não somente ocidental, mas também latino-americana, e as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos de que se revelam portadores.

## 4

Nesse mergulho, diria que se extrai do caos a sombra do povo por vir tal como a arte o invoca. Até aqui me cabe, tão só, partilhar o caráter indestrutível de um desejo e, no modo tão potente do Deleuze dizer, repetir o refrão: “É aí que os conceitos, as sensações, as funções se tornam indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra, que se estende através de sua natureza diferente e não cessa de acompanhá-los.”

