



Natalie Souza de Araujo Lima

**O mais perto possível:
efeitos de intensidade na teoria contemporânea**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Karl Erik Schøllhammer
Co-orientadora: Profa. Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro
Abril de 2017



NATALIE SOUZA DE ARAUJO LIMA

O mais perto possível: efeitos de intensidade na teoria contemporânea

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Karl Erik Schøllhammer

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Co-orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Ieda Maria Magri

UERJ

Prof. Alberto Pucheu Neto

UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de abril de 2017.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Natalie Souza de Araujo Lima

Graduou-se em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2002, especializou-se em Arte e Filosofia pelo CCE/PUC-Rio em 2010 e concluiu mestrado sobre atos de leitura em romances de Roberto Bolaño pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, em 2013. É editora e escritora. Em 2016, participou como artista da exposição coletiva *Cadernos do corpo*, e ficou em primeiro lugar na quinta edição do Prêmio Paulo Henriques Brito de Prosa e Poesia, com o conto “Úmido tríptico”. Em 2017, publicou *Jacuzzi* pela coleção MegaMíni.

Ficha catalográfica

Lima, Natalie Souza de Araujo

O mais perto possível : efeitos de intensidade na teoria contemporânea / Natalie Souza de Araujo Lima ; orientador: Karl Erik Schollhammer ; co-orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2017.

204 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Teoria. 3. Contemporâneo. 4. Campo expandido. 5. Autonomia. I. Schollhammer, Karl Erik. II. Cardoso, Marília Rothier. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD 800

Agradecimentos

Agradeço à Capes, pela bolsa de pesquisa que me foi concedida durante todo o curso de doutorado, e pela bolsa-sanduíche PDSE, que viabilizou minha temporada de estudos na Université Paris-Diderot (Paris VII) entre junho de 2015 e abril de 2016.

Agradeço a Karl Erik Schøllhammer e Marília Rothier Cardoso, respectivamente orientador e co-orientadora deste trabalho. A ele devo creditar o olhar grande-angular com que apontou para mim o que eu, acostumada aos planos fechados, só consegui enxergar quando ajudada. A ela é fundamental dizer obrigada pelas enormes quantidades de tempo e saber dispensados, o que significa dizer, como quem faz um colar: sentido, superfície, efeito, pensamento, sertão, Rosa, Nietzsche amizade.

A Ana Kiffer, cujas aulas sobre cadernos, falas e escritos exerceram, em mim, um efeito de desbloqueio afetivo-teórico. A Helena Martins, pelas aulas sempre maravilhosas e instigantes às quais tive a chance de acompanhar, desde o mestrado; espero que um pouco delas esteja aqui. A Rosana Kohl Bines, por todo o apoio e a amizade com que sempre pude contar desde 2011, durante o mestrado, quando fui sua orientanda. Agradeço também a Alberto Pucheu, Ieda Magri, Flávia Vieira e Diana Klinger, que aceitaram generosamente compor a banca de avaliação desta tese. A Evelyne Grossmann, que me recebeu no Cerilac, na Université Paris-Diderot, durante o período da bolsa PDSE, em Paris, e cuja leitura do plano de tese deu força a este trabalho. A Rodrigo Santana Pinheiro, Daniela de Oliveira Cruz e Digerlaine Gomes Tenório, da Secretaria do Departamento de Letras, pelas ajudas tantas, das quais a conta eu já perdi, durante esses anos. Gratidão à professora Angela Perricone Pastura, pelas aulas de francês dadas com dedicação e paciência, pelo melhor bolo de cenoura com calda de chocolate quente que eu já comi. Agradeço muito e muitíssimo a Roberto Corrêa dos Santos, pela força plena, o carinho e a acolhida sincera com que respondeu às perguntas enviadas. Muito obrigada a Patricia Chiavazolli e Domingos Guimaraens, pelas entrevistas concedidas. Agradeço às amigas e aos amigos Vivian Wyler (em memória), Raïssa de Góes, Adriana Frant, Maíra Fernandes, Angélica de Paula, Claudio Serra, Denise Schittine, Joana Rabelo, Amélie Viaene, Nikola Peros, Lia Duarte Mota, Luiz Coelho, Bernardo Walckiers, Miguel Conde, Roberto Meire, Renata Meire, Luiz Neto, Livia Breves, Fernanda Oliveira, Marcela Filizola, Rosana Caiado, Fernanda

Sal, Julia Wahmann, Beatriz Castanheira, Lucas Viriato, Lucas Telles, Isadora Travassos, Rava Vieira, Paula Terra, Jorge Viveiros de Castro, Omar Salomão, Romano, Gustavo Guimarães, Seiva Emmanuel, Raquel Scrivano, Manoela Sawitzki, João Rodrigo Ostrower, Adriana Azevedo, Sofia Karam, Tiago Oliveira, Victor Squella Rivas, Zé McGill, Marina Mendes, Filipe Galvon, Fernanda Marinho, Giorgio Venturi, Patricia e Alex Trenta, Helen Mirada, Gabo, Julia Klien e ao muito-mais-que-adorado Felipe Machado. Agradeço especialmente a: Aline Leal, que me ajudou bem mais do que talvez imagine, com militância, delicadeza, companheirismo e troca; Mayumi Aibe, a quem digo muito muito muito obrigada: sem você eu não teria atravessado nem mesmo a primeira barreira, que dirá saltado; Valbeth Souza, minha mãe, porque sem sombra de dúvida se trata da melhor mãe do mundo.

Agradeço sobretudo, e sempre que acordo, a Rafael Meire: meu amor de voar.

Resumo

Lima, Natalie Souza de Araujo; Schøllhammer, Karl Erik; Cardoso, Marília Rothier. **O mais perto possível: efeitos de intensidade na teoria contemporânea**. Rio de Janeiro, 2017. 204 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho deseja investigar os efeitos de intensidade em práticas teóricas ligadas à arte. Nessas condições, elas se configuram então em maneiras estranhas, diferentes ou desfiguradas de teoria. Parte-se da percepção de que a teoria do campo expandido possui um ponto cego, que é o fato de manter a si mesma, na maioria das vezes, salvaguardada da expansão do campo de que trata. Faz-se uma coleta de casos em que essa expansão aconteceu ou se insinuou graças ao uso de dispositivos artísticos e do inacabamento que esse uso acarreta. O *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e o trabalho das *Passagens*, de Walter Benjamin, são aqui lidos pelo dispositivo da colagem/montagem; os cursos *A preparação do romance*, de Roland Barthes e *Doença/saúde*, de Roberto Correa dos Santos e Ricardo Basbaum, pelo dispositivo cênico-ficcional; os *Mil platôs*, de Deleuze e Guattari configuram-se entre a performatividade, o virtual do manifesto e a rubrica de performance. Não se quer dizer, com isso, que essas escritas são colagens, encenações ou performances *tout court*. Antes constituem uma desfiguração dessas práticas, cujo efeito é a abertura do que pode vir a ser uma linguagem teórica fora de seu campo autônomo.

Palavras-chave

Teoria; contemporâneo; campo expandido; autonomia; colagem; performance; teatro; ficção.

Résumé

Lima, Natalie Souza de Araujo; Schøllhammer, Karl Erik; Cardoso, Marília Rothier. **Le plus près possible: des effets d'intensité dans la théorie contemporaine.** Rio de Janeiro, 2017. 204 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ce travail vise à investiguer la notion de effet d'intensité concernant les pratiques théoriques qui ont des rapports avec l'art. Dans ces conditions, celles-ci semblent alors des façons bizarres, différentes ou défigurées de la théorie. Partant du principe que la théorie du champ élargie a un point aveugle, quel qu'il soit, le fait de conserver elle-même, la plupart du temps, sauvegardée de l'élargissement dont elle parle, la thèse entreprendre un recueil d'occurrences. Cet élargissement y est passé ou insinué grâce à l'utilisation des dispositifs artistiques et à l'inachèvement dont elle est le résultat. *L'Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, et *Les Passages* parisiens, de Walter Benjamin, sont lus par le dispositif du collage/montage; les cours *La préparation du roman*, de Roland Barthes, et *Maladie/Santé*, de Roberto Correa dos Santos et Ricardo Basbaum, par le dispositif scénique-fictionnel; *Mille plateaux*, de Gilles Deleuze et Félix Guattari, est mise parmi la performativité, la virtualité du manifeste et la rubrique de la performance. Cela ne veut pas dire que ces écritures sont des collages, mise en scènes ou performances tout court. Elles constituent plutôt une défiguration de ces pratiques qui ont pour effet l'ouverture de ce que peut devenir un langage théorique hors de son champ autonome.

Mot-clés

Théorie ; contemporain ; champ élargie ; autonomie ; collage ; performance; théâtre; fiction.

Sumário

1. Apresentação	10
2. Encenar um desejo, ensinar	24
3. A colagem se move quando a gente se distrai	84
4. De como fazer coisas com a filosofia	138
5. Considerações finais	182
6. Referências bibliográficas	189
7. Anexos	197

1. Apresentação

Há teses cujo título muitas vezes traz consigo uma imagem forte o suficiente, a ponto de quase se autoexplicar. Acredito que não seja esse o caso do que escolhi. Não apenas pela ausência de uma imagem, mas também pelo uso de termos que, de tão debatidos, possuem um lastro crítico cuja extensão é grande e múltipla demais para que não instiguem, desde o início, a tentativa de circunscrevê-los.

Antes de fazê-lo, porém, é importante logo formular uma das perguntas das quais parte esta pesquisa: os efeitos de intensidade em uma teoria passariam pela anomalia de seu próprio tecido constitutivo à medida que este se faz em contato com a materialidade do problema ou da coisa abordada e da necessária resposta exigida? A partir dessa questão, tratar-se-ia não de pensar, desde já, numa forma para o texto teórico, imposta pelo “objeto” desse texto, mas numa relação material entre ambos que os torne por vezes indistintos e permita resistir a algum tipo de classificação, ou que leve até mesmo a uma crise da forma-teoria?

Quero investigar modos de fazer, ou seja, metodologias que não levem à produção de uma forma acabada, mas ao colapso de uma forma. É isso experimentar, ensaiar, tentar escapar até mesmo do ensaio, esse primo rico que já virou sinônimo de escrita interessante e bem-comportada. Ensaiar, portanto: gostaria de definir tal ação como a vivência processual da escrita de uma certa materialidade. Esta. O que talvez se pareça com um exercício narcisista é bem o contrário, embora os contrários possam ser, por vezes, ardilosas maneiras de afirmação daquilo que se nega: melhor é assumir duas camadas textuais, sendo uma delas esta aqui, ou seja, o processo de deixar a escrita se afetar pelas noções de-formadas de certos protocolos artísticos enquanto estes vão se refazendo junto aos casos teóricos estudados. Não se trata, esta camada, de um diário, de um bastidor, ou de escrita obscena (fora de cena), nem mesmo de uma maneira de testar

minha hipótese. Quem sabe seja um jeito outro de tocá-la. Ao longo dos capítulos, esta escrita do disforme variará em intensidade, quantidade e tom.

Nesse sentido, seria preciso esclarecer o que chamo de “constituição material” do discurso teórico e em que medida gostaria de verificar efeitos de intensidade na teoria contemporânea quando esta se aproxima de fazeres artísticos. Estar o “mais perto possível” não é assemelhar-se ou especializar-se, mas produzir singularidades. “O mais perto possível” é algo que se torna viável justamente porque não pode ser previsto e nem se presta a uma delimitação permanente, isto é, não funciona se tomado como regra. Por isso, pensar e falar nessa proximidade entre teoria e fazer artístico é apostar na instabilidade dos conceitos e dos campos teórico-disciplinares que aqueles ocupariam na tentativa de uma radicalização do gesto de escrever. Assim, a produção teórica constituiria o resultado de um processo e seu próprio inacabamento, seu fora.

“O mais perto possível” é um efeito de intensidade. Ou, nas palavras de Deleuze e Guattari, é um caso de “devir intenso” da teoria e daquilo para o que ela olha. Haveria então uma produção de diferença tanto com relação ao ponto de vista teórico quanto com o tema ou o objeto que impulsionou a escrita, mas já essas antigas palavras – “tema”, “objeto” – patinam. Por isso o conceito de devir¹ é evocado, para ressaltar que os casos aqui presentes apontam não para a potência que a teoria tem de se tornar *outra coisa* em definitivo, mas de, enquanto teoria, experimentar fazeres capazes de desestabilizar o que se entende por campo teórico em sua especificidade sem, contudo, optar pelo oposto desse conceito, a inespecificidade.²

Decidir-se por uma terceira via, nesse caso, é ampliar o sentido de escrita teórica e, ao mesmo tempo, escapar (tentar, ao menos) de um lugar da

¹ Em *Diálogos*, Deleuze define assim um devir: “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão ‘o que você está se tornando?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos.” (2004, p.12)

² A expressão vem sendo utilizada, entre outros pesquisadores, por Florencia Garramuño em diferentes trabalhos. Conferir *Frutos estranhos* (2014) e “Devires da crítica: crítica, pós-crítica e crítica inespecífica”, (s/d).

indeterminação. No ensaio *A Voyage on the North Sea – Art in the age of the post-medium condition* (1999), Rosalind Krauss investe contra a ideia de inespecífico nas artes ao mostrar como, a partir dos trabalhos com viés ficcional de Marcel Broodthaers (*Ma collection* e *Musée d’Art Moderne, Departement des Aigles*), não faria sentido falar em um simples oposto para o conceito de específico a fim de descolar-se de uma concepção modernista da arte. Krauss propunha pensar a especificidade dos mediums, mesmo os modernistas, como “diferencial, autodiferenciada, e assim como uma estratificação de convenções nunca simplesmente colapsadas à materialidade de seus suportes. (...) Nas mãos de Broodthaers, a ficção se tornou ela mesma esse médium, essa forma de especificidade diferencial.”³ (Krauss, 1999, p. 53)

Pouco mais de vinte anos depois da publicação do ensaio *A escultura no campo ampliado*, Krauss retomava a discussão em torno da especificidade, argumentando que experimentos como os de Broodthaers apontavam para o que a arte contemporânea passaria a defender: a implosão da especificidade do médium poderia prescindir da especialização da arte, mas não de uma certa espacialização. Dito de outro modo: para resguardar a arte do mercado e das instituições, não bastaria torná-la conceitual; seria preciso também enunciar um espaço comum para ela, espaço esse que poderia se autodiferenciar à medida que elementos lhe fossem retirados ou introduzidos – dar e/ou tirar espessura: ao nomear/numerar todos os objetos de seu museu como Fig.1, Fig.2, Fig.3 etc., nivelando-os como imagens em um catálogo, Broodthaers mostrava que a conceitualização poderia não livrar a arte da captura mercadológica e, também, que o gesto curatorial, ali parodiado no gesto do artista, era eminentemente ficcional.

O trabalho de Broodthaers que dá título ao ensaio de Krauss também operaria na clave da ficção. *A Voyage on the North Sea* é um filme de pouco mais de cinco minutos em que vemos tomadas totalmente estáticas, com imagens de barcos, cada uma durando cerca de dez segundos, sucederem-se. Entre uma e outra, lemos entretítulos que vão de “PAGE 1” até “PAGE 15”. As imagens começam com a fotografia de um iate em alto mar, num plano aberto. Ele está distante, solitário, e é visto repetidas vezes (da PAGE 1 à PAGE 4). Em seguida, o iate é

³ No original: “differential, self-differing, and thus as a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support (...) In Broodthaers’s hands, fiction itself became such a medium, such a form of differential specificity.”

substituído pela pintura oitocentista de um barco a vela. Desse barco vemos não só o quadro inteiro, como também, em outras “páginas”, vários detalhes, mais precisamente a textura de suas velas, em *close up*. Com esse *close up*, indo e voltando lentamente, página a página, ora estamos diante de uma pintura abstrata ou de algo puramente pictural, ora somos remetidos a uma possível narratividade da imagem. Viajamos no tempo, nos movemos lentamente por materialidades, e o fato é que estamos em um filme de arte cuja lógica é livresca.

O que nos é oferecido (...) é a experiência de uma passagem entre diferentes superfícies, em uma estratificação que desenha uma analogia entre as páginas empilhadas de um livro e a condição aditiva da mais monocromática das telas, que, por mais objetivada que seja, deve mesmo assim aplicar tinta sobre um suporte.⁴ (Ibidem, p. 52)

Embora esse trabalho tenha algo de metanarrativo (Broodthaers parece querer contar a história do debate em torno da especificidade do médium na arte moderna), o que está em questão “no contexto de um medium, entretanto, não é somente” a possibilidade “de explorar o ficcional para desmascarar as mentiras da realidade, mas produzir uma análise da própria ficção em relação a uma estrutura específica”: no caso de seu filme, as páginas ou camadas são “uma metáfora da condição de ausência que está no coração da ficção”.⁵ (Ibidem, p. 47)

Gostaria de investigar em que medida a proposta feita por Krauss pode ser testada junto à escrita de teoria. Se esta experimenta efeitos de intensidade cuja base é a constituição material de relações entre pensamento e fazer artístico, isso lhe permite flertar com um extra-campo, incluindo aí a problematização do livro enquanto suporte do pensamento. Sem que esse lugar outro signifique a abolição do livro, a emulação ou a reificação do fazer ou do dispositivo com o qual a escrita se põe em relação, ele permitiria uma espécie de autodiferenciação em que o comum é chamado a se redefinir e em que um suposto espaço de enunciação da verdade existe apenas enquanto elemento de uma série na qual é possível dizer e fazer distintamente a cada momento. Não sendo a teoria uma simples suposição, mas uma

⁴ No original: “What we are offered in its place is the experience of a passage between several surfaces, in a layering that draws an analogy between the stacked pages of a book and the additive condition of even the most monochrome of canvases, which, however objectified it might be, must nonetheless apply paint over its underlying support.”

⁵ No original: “What is at issue in the context of a medium, however, is not just this possibility of exploiting the fictional to unmask reality’s lies, but of producing an analysis of fiction itself in relation to a specific structure of experience. And it was just this structure of a spatial ‘behind’ or layering that was for him a metaphor for the condition of absence that is at the heart of fiction.”

especulação criativa cuja verdade ou a falsidade são dificilmente demonstráveis, o que surgiria? Uma escrita em diferença com a expressão teórico-crítica mais tradicional.

A noção de escrita portanto se amplia, e é a partir daí que gostaria de pensar possíveis efeitos de intensidade. Intuitivamente, porém, se antes tento definir um experimento teórico nessas condições, diria que ele é composto de atravessamentos mútuos entre expressões textuais, plásticas e/ou performativas e metodologia de pesquisa; do abandono, mesmo que transitório, da dicotomia forma e conteúdo, além da fuga de um beletismo atribuído ao teórico-escritor.

Se a definição de efeitos de intensidade sobre a teoria, na contingência da tese, tenta passar longe de certas armadilhas, tais como uma banalização da escrita-arte, ainda assim este não deixa de ser um trabalho sobre experiência literária, na medida em que o próprio conceito de literatura, hoje, vem sendo revisto e expandido no campo dos estudos literários. Explorado por Rosalind Krauss no final dos anos 1970, o termo “campo ampliado” é hoje não pouco utilizado quando se quer realocar os limites entre as produções artísticas no contemporâneo. Dirigido à esfera da crítica de artes plásticas há mais de trinta anos, “A escultura no campo ampliado” (2012, pp.129-137) contestou o conceito de *flatness* (planaridade) do crítico Clement Greenberg, assim como a ideia de especificidade, discutindo como e por que os então recentes trabalhos de escultura ultrapassavam o que se entendia tanto por escultura quanto por arquitetura, e até por paisagem.

No âmbito da teoria e crítica literárias latino-americanas, para usar um exemplo contundente, o que Krauss enxergou no final dos anos 1970 (e o que nuançaria em *A Voyage on the North Sea*) ganhou cara e nome algumas décadas depois com Josefina Ludmer, que em texto de 2007 se propôs a definir o que chama de “literatura pós-autônoma”. Basicamente, Ludmer se refere a escritas que não admitem leituras literárias, que não reivindicam um campo autônomo de atuação ou uma separação clara entre realidade e ficção. Sendo literatura ou não, o que nelas importa é sua capacidade imaginativa de “fabricar um presente”. (Ludmer, p.1, 2010)

Investigar como a escrita teórica/filosófica se contamina não só com o que então se entende por literatura, mas com outras artes, é uma maneira de desistir e de resistir. Deixa-se de buscar operadores de leitura para as artes na teoria; tenta-se fazer desta última opacidade, superfície resistente e instigante: escrita em contato com outras escritas. Trata-se de formular mais algumas perguntas: escritas teóricas são capazes de inventar em vez de apenas reconhecer, explicar ou mesmo analisar fenômenos; de dar ao mundo outros mundos, outras imagens; de esbarrarem uns nos outros, estando em relação no campo de forças do pensar e do agir?

Acredito que os limites entre campos do fazer e campos do saber ainda são fortes, e que discutir o fim da autonomia não só na literatura e nas artes, mas também na teoria que delas trata, levando em conta os debates no e sobre o campo expandido, é uma das linhas de força a impulsionar esta tese. Se a autonomia do romance, por exemplo, reside justamente no fato de ser ele uma ficção, a da teoria/filosofia seria, antes de mais nada, de assegurar para si um discurso afastado do risco ficcional. A ironia é que a teoria crítica é, hoje, como sempre foi, um *campo* em disputa. E como, de maneira geral, a soberania do paradigma letrado foi abalada, tem-se, nessa disputa, a oportunidade para uma redefinição da teoria enquanto prática, com a consequente expansão das margens entre os fazeres (incluindo, aí, a teoria). Nesse sentido, o paradigma expandido pode não ser a última palavra em termos epistemológicos para o trabalho teórico-crítico a longo prazo, mas ao menos é um caminho para que a teoria crítica se repense, um método a ser debatido/testado com certo empirismo. Tratar-se-ia não mais de verificar a eficácia da crítica junto aos objetos, mas de radicalizar experimentos no próprio campo teórico-crítico?

O que gostaria de tomar aqui por teoria contemporânea, para dela estudar alguns casos, é menos uma teoria da literatura propriamente dita e mais a recepção inventiva que parte da filosofia do século XX fez da literatura e da cultura, tornando-as um de seus principais interlocutores (não por acaso, hoje essa produção teórico-filosófica constitui um importante corpus teórico em muitos departamentos de Letras). O movimento, o denominador comum que importa apontar na teoria contemporânea que me interessa, seria uma linhagem – mais ou menos clara, dependendo do caso, nietzschiana.

Essa linhagem, para citar apenas alguns nomes, incluiria Walter Benjamin (em escala menor e indireta), Maurice Blanchot, Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy, entre outros. Seja com a atualização da genealogia em Foucault, a proposta de uma nova filosofia da História em Benjamin, o estudo da escrita fragmentária em Blanchot, a exposição de uma subjetividade intelectual em Barthes ou com a filosofia da diferença em Deleuze, o legado nietzschiano entregaria, a um só tempo, uma preocupação – alegre preocupação – com o modo de exposição do pensamento/estilo da escrita e o desmascaramento da atividade filosófica que pretendesse partir de um ponto de vista desinteressado.

Denunciando o recalque do corpo na filosofia, elevando o artista à condição de pensador e apelando a este para que tomasse uma posição genuinamente artística, Nietzsche se dissociou do paradigma moderno por excelência – o de “ou uma coisa, ou outra”: natureza *ou* cultura; espírito *ou* matéria; pensador *ou* artista. Com isso, deslocou a escrita filosófica para outro lugar, de-formando/desenformando, mascarando poeticamente a linguagem teórica em trabalhos como *Ecce homo*, *A gaia ciência*, *Assim falou Zaratustra*. Quando poesia e filosofia se tocam realmente, é o corpo da escrita enquanto matéria a ser criada que está em cheque:

Nós, os pensantes-que-sentem, somos os que de fato e continuamente *fazem* algo que ainda não existe: o inteiro mundo, em eterno crescimento, de avaliações, cores, pesos, perspectivas, degraus, afirmações e negações. (Nietzsche, 2011, p. 204, aforismo 301)

Nessa passagem de *A gaia ciência*, uma nova imagem do pensamento, para falar nos termos de Deleuze em sua monografia sobre Nietzsche, se anuncia. A escrita é e faz o que ainda não existe; a filosofia passa a não considerar a verdade como elemento inerente ao ato de pensar, e a defender a tese de que é um estímulo vindo do exterior o que *força* a pensar, e não o desejo que um sujeito tem de alcançar a verdade. Para o Nietzsche de Deleuze – o filósofo-artista que interessa aqui evocar –, são os sentidos do corpo e a exterioridade sensível, ao tomarem de assalto o pensamento, ao violentá-lo, tirando-o da inércia, que se constituem como elementos essenciais à sua expressão, não devendo mais ser silenciados. (O sujeito, por sua vez, deixa de ser o senhor das ações para se apresentar como efeito de um processo.) Uma vez produzidas por um sensível em partilha, as novas condições são forças

externas à racionalidade daquele que pensa (Deleuze, 1988, pp.118, 119). Em outras palavras, Nietzsche propõe, também em *A gaia ciência*, que só se pensa a partir de um fora.

Nós *somos* algo diferentes de eruditos: embora seja inevitável que, entre outras coisas, também sejamos eruditos. Temos outras necessidades, outro crescimento, outra digestão: precisamos de mais, também precisamos de menos. (Nietzsche, 2011, p. 285, aforismo 381)

Se é como afirma esse outro arorismo, a nova imagem do pensamento, não tem, *a priori*, uma imagem, pois esta será sempre contingencial, e aí está o que interessa: ela inventará a si mesma a cada vez que se tornar corpo de escrita; ela será a atualização de um virtual, diferença na repetição. É por isso que poderá até mesmo ser “com” certas forças, encontrar intensidades ficcionais, poético-plásticas. Ser uma filosofia que quer deixar de ser “apenas” um campo do saber para ser também uma escrita, e que, mais radicalmente, deixa de ser um gênero de escrita para ser também experimentação.

A figura de um pesquisador-criador evocada por Deleuze em seu livro sobre Nietzsche, de 1962, reaparece em 1968, de maneira discretamente programática, no prólogo de *Diferença e repetição*, onde os procedimentos nietzschianos são tomados como experimentos a serem não imitados, mas desdobrados. A escrita de Nietzsche seria o índice do quão próximo de nós está o tempo em que já não será “possível escrever um livro de filosofia como há muito tempo se faz”.⁶ (Deleuze, 1993, p.4) Inaugurada por Nietzsche, a “pesquisa de novos meios de expressão filosófica (...) deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema.”⁷ (Ibidem)

Velha proposta a ser lida com atenção, essa de Deleuze. Sua discreta ambiguidade aponta tanto para o potencial da filosofia em renovar sua expressão ao se relacionar com as artes, como de ajudar na renovação dessas artes (e também da literatura). Mas isso não se trata, a meu ver, simplesmente, de procurar os casos em que um filósofo ou um teórico foi também romancista (Sartre), aquarelista (Barthes), ou mesmo cineasta (Guy Debord). Tampouco está em questão valorizar

⁶ No original : “possible d’écrire un livre de philosophie comme on a fait depuis si longtemps.”

⁷ No original: “la recherche de nouveaux moyens d’expression philosophiques (...) doit être aujourd’hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres parts, par exemple le théâtre ou le cinéma.”

ou desvalorizar iniciativas como essas. O que interessa aqui considerar são experiências-limite em que um procedimento artístico formal – a colagem, a performance, o teatro etc. – passa a agir como linha de força no trabalho de escrita e investigação teórica tendo, por conta disso, sua própria especificidade/formalidade questionada. Desse processo resulta uma escrita que não se torna colagem, performance ou teatro, mas que experimenta, com estes modos de expressão, um devir. Daí a importância, para o título deste trabalho, de uma *intensidade*, de um “mais perto possível”.

A aposta é que talvez seja possível dar conta de manifestações artísticas e teóricas em sua multiplicidade, entendendo esta última não como o resultado de relações extensivas (forma + forma) que variam, mas de variações intensivas (des-forma + des-forma) que relacionam. Em outras palavras, importa saber quando e como as diferenças diferem. Escapa-se assim da dicotomia específico *ou* inespecífico, pois ambos os termos ainda tomam o médium (puro, no primeiro caso; híbrido, no segundo), como substância. Um efeito de intensidade aponta para outra direção: variações de potências, de velocidades, de distinções ainda indiscerníveis; permite que se diga isso *e* aquilo em vez de isso *é* aquilo, ou seja, que se privilegie “o maneirismo da variação” com relação ao “essencialismo da lógica predicativa”.⁸ (Sauvagnargues, 2011, p.33)

Pensar em intensidade não significa se opor à noção de expandido mas, antes, aponta para a tentativa de entender a expansão como multiplicidade, e a esta não como acúmulo, mas variação. Os efeitos de intensidade funcionariam como o virtual de uma expansão, e a produção de multiplicidade no campo expandido (“o mais perto possível”) seria sua atualização, o instante seguinte após a dissolução da forma que, como definem Deleuze e Guattari, não para de acontecer e de liberar velocidades e lentidões diferenciais. (1989, p. 326) São justamente esses tempos, essas velocidades, que me interessa pôr em ação.

Isso dito, parece ser importante esclarecer que “contemporâneo” não é aqui tomado apenas como um adjetivo, mas também na condição de substantivo: *o*

⁸ No ensaio *Deleuze e as cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*, Anne Sauvagnargues demonstra como, em Deleuze, a conquista do estilo em literatura não se atém a uma personalidade, mas à capacidade de se atingir um impessoal. Sendo um dos modos pelos quais se alcança esse estado, o intensivo traria a marca daquilo que não pode ser substantivado ou atribuído, daí que o *e* prevaleça frente ao *é*.

contemporâneo. Uma maneira inicial de defini-lo poderia partir das noções em torno das velocidades e lentidões já mencionadas, uma vez que elas suscitam uma série de movimentos, de idas e vindas, e de temporalidades e espacialidades múltiplas que um pensamento linear não suporta, não consegue sustentar. O contemporâneo seria o abandono de uma representação sequencial, sucessiva, da história, e das demarcações claras entre presente e passado, ambos parâmetros essenciais para um pensamento moderno; o contemporâneo poderia ser caracterizado, também, como uma crítica a periodizações (e, assim, a toda ideia de pós-modernidade, essa era que veio *depois*). Tão importante quanto, o contemporâneo assinalaria como nossas atenções se voltam para uma consciência histórica do presente em que este é impuro, ou seja, em que todos os tempos convivem nele, como que tornado espaço; o contemporâneo não é, de maneira alguma, uma novidade, um novo moderno: trata-se de uma co-temporalidade. E, se isso acontece, a dimensão espacial para um tal convívio parece ser um fator determinante. Voltamos, por isso mesmo, à acepção do termo em questão enquanto adjetivo: aquilo ou aqueles que nos são contemporâneos compartilham conosco um mesmo espaço, um imaginário, um corpo comum – compartilham um espaço-tempo ultrassaturado. Em termos políticos e estético, isso não é nada desprezível.

Valho-me aqui da proposta defendida pelo professor e pesquisador Lionel Ruffel, da Universidade de Paris-Vincennes (Paris 8) em *Brouhaha – Les mondes du contemporain* (2016), trabalho essencialmente topográfico cujo objetivo é mapear, em diferentes centros de produção artística, política e/ou acadêmica, no mundo globalizado, o uso do termo *contemporâneo*, assim como as disputas suscitadas por esse uso. Já que entende o contemporâneo como um paradigma tradutor daquilo que é horizontal, múltiplo e descentrado, Ruffel, em vez de partir ou de se referir ao ensaio de Giorgio Agamben como fundamento de sua pesquisa, toma-o como uma entre muitas intuições em torno de nossa condição espaço-temporal. A partir de 2004, na cidade argentina de Rosario, e, depois, em Nova York, Santiago do Chile, Rouen, Hong Kong, e Veneza (com Agamben), Ruffel mapeia experimentos teórico-práticos em torno do termo. A pergunta *O que é o contemporâneo?*, aliás, teria sido feita pela primeira vez em Rosario, no Centro de Expresiones Contemporâneas (CEC), um ano antes do lançamento do ensaio de Agamben. Criado nos anos 1990 e destinado a funcionar como um pólo de

convergência, de cruzamento, em que signos, gestos, linguagem e mecanismos – isto é, expressões – afastavam programaticamente a palavra *arte*, o CEC perguntou pela primeira vez o que era o contemporâneo que constituía seu nome até então como adjetivo justamente quando, em Rosario, se inaugurava um Museu de Arte Contemporânea. A pergunta, feita numa série de ensaios da revista *Zum*, apontava, diz Ruffel, a inquietação gerada ao ver que um *centro de expressões* e um *museu de arte* compartilhavam, no entanto, o mesmo termo: contemporâneo.

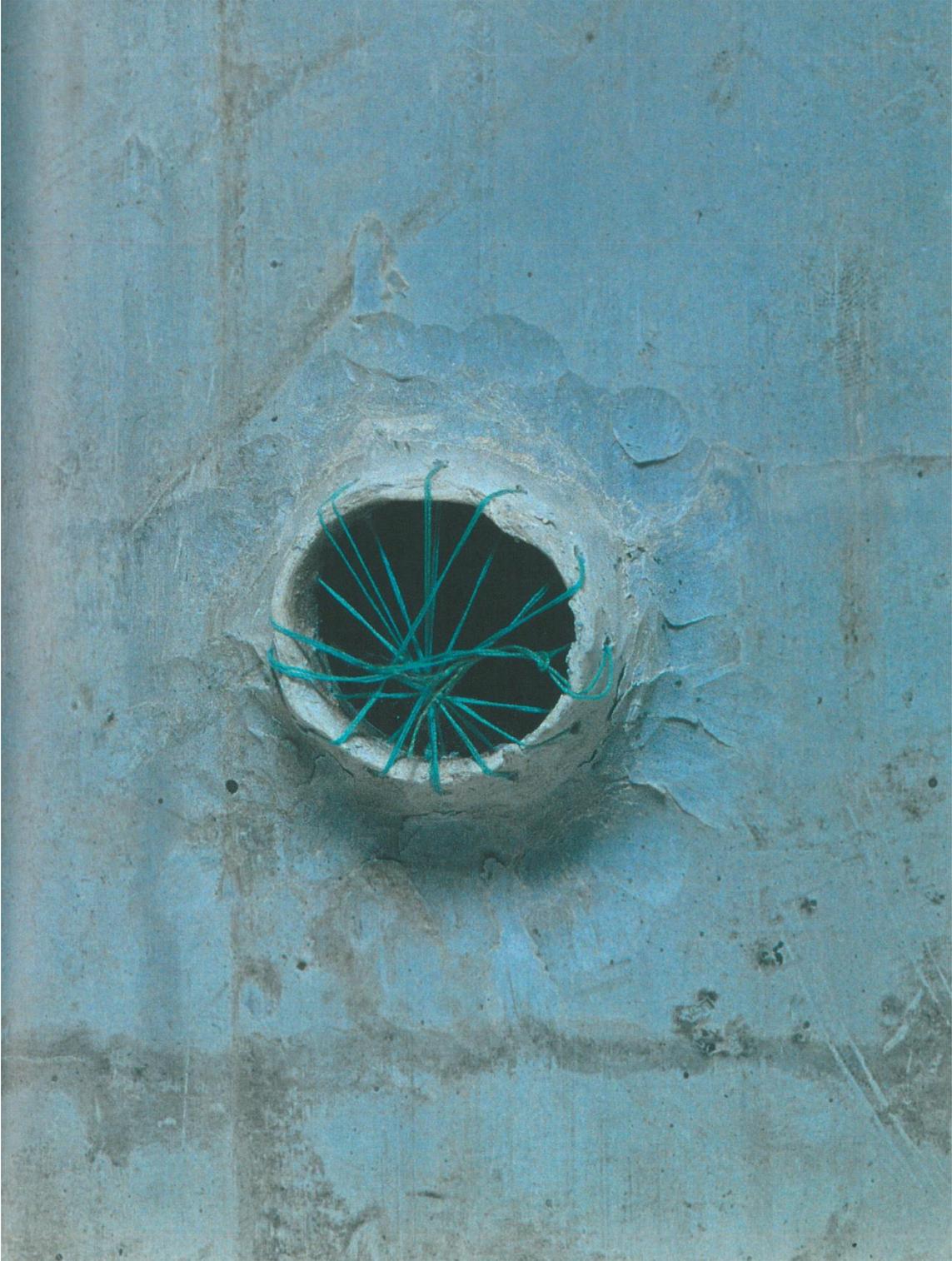
O que estava em jogo na pergunta da revista *Zum* era saber que noção de partilha, de comum – a saber, de espaço comum – estava em jogo, uma vez que instituições essencialmente modernas como museu e arte passavam a adotar o termo contemporâneo. Para Ruffel, “a primeira reflexão teórica sobre o conceito de contemporâneo” é uma “reação à institucionalização da Arte (com maiúscula) contemporânea”. (Ibidem, p. 41) A ideia de centro como pólo aglutinador, aqui, é fulcral, à medida que Ruffel mostra, com outros exemplos (sendo o principal deles o do Centre Georges Pompidou, em Paris), que todo um pensamento artístico e arquitetural pós-68 se dispôs a pensar os espaços públicos de partilha do sensível, para usar o termo de Jacques Rancière, de maneira menos restrita, mais abrangente e periférica: em vez de um museu, de “um lugar sacralizado, dedicado à contemplação (...) um novo espaço multifuncional, voltado para a experiência, o centro de arte.” (Ibidem, p. 36) Sua principal característica seria a de abrigar, num mesmo espaço, biblioteca, cinema, instituto de pesquisa, espaço para apresentações ao vivo e... obras de arte. Estas são concebidas, portanto, como elementos fundamentais na promoção de uma esfera pública e comum de criação, mas não como os únicos. A arte é *um também* que agora se encontra em espaços mais abertos, menos encerrados em si mesmos – menos autônomos.

Essa expansão do espaço público – e, por consequência, essa expansão do espaço da arte – encontraria eco na própria noção de contemporâneo em que gostaria de me basear. Por isso, pergunto: que escrita teórica pode ser essa, do contemporâneo, a partir de uma noção ampliada ou expandida do comum e do artístico em suas dimensões espaciais? Em outras palavras: o que cabe nela? E em que medida os casos aqui estudados ajudam a promover a expansão não só daquilo sobre o que a teoria se debruça, mas também sobre si mesma?

De maneira a trabalhar com as linhas de força de uma escrita teórica e de um ou mais procedimentos artísticos ligados a essa escrita, fiz escolhas que apontam para um fora tanto da teoria quanto do procedimento com o qual ela entra em contato. Tais casos, a meu ver, adiantaram, mesmo que indiretamente, algumas discussões que hoje aparecem sob o nome de campo ampliado ou campo expandido. Parto de três casos principais – Walter Benjamin e o dispositivo da colagem no trabalho das *Passagens*, Roland Barthes e o dispositivo cênico em *A preparação do romance*, Gilles Deleuze e Félix Guattari, com o dispositivo performático em *Mil platôs* –, contando atravessá-los pelo que gostaria de chamar aqui de casos-coringa, como o são Roberto Corrêa dos Santos e o primeiro módulo do curso *Doença/saúde*, oferecido no Instituto de Artes da Uerj ao lado de Ricardo Basbaum; Aby Warburg e sua montagem-exposição no *Atlas Mnemosyne*; Paul B. Preciado, então Beatriz Preciado, com o *Manifesto contrassexual* e Flora Sussekind com o texto-coral *Objetos verbais não-identificados*. Nos casos principais, destacam-se as estranhas maneiras com que o médium livro se apresenta, algo que se deve aos “modos de fazer” vinculáveis a cada trabalho. Quanto aos casos ditos coringas, vale dizer que são assim chamados por sua alta capacidade de interferência, ou seja, pela importância estratégica com que atuam no andamento de cada caso principal, desierarquizando a organização da tese: todo coringa tem o poder de definir uma jogada e, até mesmo, de resolver uma partida. Lidarei também, de maneira tangencial, com experimentos propriamente artísticos, como são os casos do escritor de teatro Valère Novarina e seu *Lumières du corps*, de Dominique Gonzalez-Foertser e sua performance-encenação a partir das aulas de Vera Nabokov na Universidade de Cornell, das colagens nada ortodoxas do coletivo Opavivará e das performances e intervenções de Paulo Nazareth.

Se eu tivesse que traduzir meu gesto de pesquisa em um dispositivo artístico, eu mostraria uma imagem criada por Louise Bourgeois. Mais precisamente, mostraria um detalhe dessa imagem. Trata-se de um trabalho de 1999, *Repairs in the Sky*, em que, numa chapa de cobre, verdadeiras crateras são costuradas com linhas de tecido azul. Algumas crateras são mais preenchidas que outras. Gosto especialmente de uma, cerzida de forma a não ter aquilo que a constitui – sua protuberância, seu vazio – de fato tapado. Na verdade, o que a costura faz nessa cratera é evidenciar-lhe o buraco, ou seja, aquilo que impede que a superfície-céu

possa ser idealizada ou inteiramente restaurada, se é que ela um dia já foi inteira de fato. No encontro entre escrita teórica e dispositivos artísticos, quero costurar em um buraco com linhas esparsas, sem fechá-lo inteiramente, permitindo-lhe ser o que é – signo que nos impede de pensar numa união plena, sem ruídos, entre teoria e arte e que, ao mesmo tempo, jamais fará da pureza um projeto possível. A imagem de Bourgeois será então um método. Ou um truque.



2. Encenar um desejo, ensinar

Escrevo em signos que são mais um gesto que voz.
Clarice Lispector, *Água viva*

I.

A primeira coisa a dizer sobre o curso *A preparação do romance* em sua forma-livro é que há muitas primeiras coisas a dizer: a relação mais ou menos direta entre o luto de Barthes pela morte da mãe, em 1977, e o *Querer-Escrever (Vouloir-Écrire)* gerado a partir dessa dor; o fato de ele ter declarado não ver sentido em publicar quaisquer aulas dadas no Collège de France, dizendo que era preciso pensá-las enquanto algo efêmero e, ao mesmo tempo, como um monumento recusado (*monument refusé*); a escrita, entre a primeira e a segunda parte do curso, de *A câmara clara*, definida por alguns comentadores como uma espécie de ficção;⁹ a irônica e trágica fala em 23 de fevereiro de 1980, última de Barthes em sala de aula, três dias antes de ser atropelado: “Uma última palavra, ainda me restam alguns instantes (uma última palavra, mas não uma palavra derradeira, espero eu.”¹⁰ (Barthes, 2015, p.554); a garantia, na mesma fala, alguns minutos depois, de que não havia, naquele momento, um real projeto de novo livro, mas sim “um livro em desejo”, o que depois seria nuançado pela vinda a público de apontamentos reunidos sob o título de *Vita Nova*; a reedição do curso pela Seuil (2015), em que se faz, ao contrário do que ocorre na primeira, de 2003, uma transcrição literal das aulas, indo ao encontro de seu aspecto oral, e a meu ver, de traços de corporalidade pela voz.¹¹

⁹ Para a pesquisadora Magali Nachtergaeel, em *A câmara clara*, “Barthes vê a si mesmo como um verdadeiro diretor de teatro que torna cenográficas as aparições, as reviravoltas e a dramaturgia de seu pensamento”. / No original: Barthes s’entend lui-même comme un véritable metteur-en-scène qui scénographie les apparitions, les retournements de situation et la dramaturgie de sa pensée”. (Nachtergaeel, 2015, p. 62) Já Bernard Comment diz que *A câmara clara* é “provavelmente o romance de Barthes, um romance inaudito, totalmente inovador (...)”. / No original: “probablement le roman de Barthes, un roman inouï, totalement novateur (...)”. (Comment, 2015, p. 9)

¹⁰ No original: “Un dernier mot, il me reste encore quelques instants (un dernier mot mais pas un mot ultime, je espère en tout cas)...”

¹¹ As citações de *A preparação do romance* feitas aqui partem da edição francesa de 2015, ainda não vertida para o português. Busquei sempre, antes de traduzi-las eu mesma, consultar a tradução de Leyla Perrone Moisés feita a partir da primeira edição francesa. No entanto, houve passagens que precisei traduzir sem nenhum “apoio”, já que a edição em português, de 2005, se baseia na versão anotada do curso. Para os outros livros de Barthes, priorizei as traduções já existentes em português, à exceção de um volume com seus escritos sobre teatro (2002) e de duas entrevistas presentes na edição francesa de suas *Oeuvres complètes* (2002a).

Todos esses elementos são importantes para perguntar de que maneira o dispositivo da encenação, ou do cênico, é repensável a partir de um curso de literatura, sendo o de Barthes aquele cujo objetivo é realizar uma preparação de e para um romance em função do desejo de fazê-lo.

Citar esses “fatos”, ou índices, parece interessante pois eles trazem consigo algumas questões recorrentes em *A preparação do romance* – vida, Querer-Escrever, luto, inadequação do objeto-livro –, colocando em jogo a própria ideia de romanescos, mostrando que o desejo de escrita e a preparação que daí advém são questões vitais, quer dizer, capazes de atravessar e refazer subjetividades pela via da ficção, ou, dito de outro modo, do que é pôr-se-em-cena com a ficção. Longe de enxergar Barthes como um personagem de romance, o que se quer é justamente pensar fora do espaço autônomo de tal gênero de escrita.¹² Uma vez reconhecida a peculiaridade das aulas que pretendia dar, também estariam afastadas, dessa vez pelo próprio Barthes, as noções de performance e espetáculo, quando ele diz que “um curso, mesmo se ele não corresponde à definição canônica de curso, não é uma performance, e não se deve, na medida do possível, vir a ele como a um espetáculo que encanta ou que decepciona, ou mesmo – pois existem os perversos – que encanta porque decepciona”¹³. (Barthes, 2015, p. 31)

Embora não se possa seguir inteiramente a rejeição de Barthes à performance, pois hoje, mais de trinta anos depois desse seu curso, o estatuto da prática performática encontra-se redistribuído (no teatro, nas artes em geral e até em diferentes espaços de atuação social),¹⁴ tomo como certa a negação do

¹² Já não se trata “apenas” de dizer, como em *Roland Barthes por Roland Barthes*: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”, pois no caso do curso, o livro e o narrador *estão ausentes*, dando lugar à presença do professor que deseja escrever. O personagem a ser ficcionalizado, por assim dizer, passa a ser o romance que ainda não existe. Além disso, mesmo levando em conta a frase de abertura da autobiografia, é preciso entendê-la como um índice de romanescos, característica essa, por sua vez, que não garante a existência do romance, chegando até mesmo a ameaçá-lo enquanto gênero.

¹³ No original: “un cours, même s’il ne reponde pas à la défintion canonique du cours, n’est pas une performance, et il ne faut pas, autant que possible, y venir comme à un spectacle qui enchante ou qui déçoit, ou même – parce qu’il y a au fond des pervers! – qui enchante parce qu’il déçoit”.

¹⁴ Com relação ao teatro, seguindo o que diz Patrice Pavis, na França o conceito de “mise-en-scène” passa por várias mudanças ao longo do século XX, ora se unindo, ora se atritando, ora se afastando do termo em língua inglesa “performance”. O que importaria remarcar, nesta nota de rodapé, é que, como diz Pavis, “desde o último decênio do século XX, confirmou-se a tendência de aproximação entre a mise-en-scène e a performance”. (Pavis, 2010, p. 52) (No original: “depuis la dernière décennie du XXème siècle, la tendance au rapprochement de la mise-en-scène et de la performance s’est confirmée.”). Isso imporia uma discussão teórica e prática em torno da importância, em cena, tanto do corpo quanto do texto, sendo as emoções e as motivações postas em destaque, ou seja, no mesmo nível que o movimento, a energia e o ritmo. Encontrando-se esses elementos tanto na palavra quanto no corpo do ator, “começa a ser difícil separar os impulsos corporais da energia verbal”.

espetáculo, pois o que está em jogo, nesta última recusa, é o afastamento de uma postura burguesa de acomodação que transforma o público em espectador passivo ou, na esfera política, o cidadão em consumidor.¹⁵

A que definição responde, então, um curso, esse curso?

Mesmo que não formalize uma saída para o que entende por crise da literatura – *A preparação do romance* é um curso impulsionado pelo desejo não de se atingir uma forma escrita final, pronta, mas para apresentar o desejo de escrita como algo processual –, Barthes afirma que essa mesma literatura conta cada vez menos, e que aqueles que por ela se interessam diminuem em número, ano após ano. A partir do desejo de escrever um romance, e mesmo de *apenas escrever*, tomando como base a busca de uma “nova prática de escrita”¹⁶ (Idem, p. 20), ele parece intuir que o experimento desse novo (isto é, do que ainda não tem forma) é decisivo para que a vida literária permaneça *viva*. Seria necessário começar a forjá-lo em sala de aula, no Collège de France.

Nesse sentido, a fim de começar a pensar possíveis efeitos de intensidade em *A preparação do romance* a partir do dispositivo cênico, gostaria de levar em conta as definições que Barthes dá à ideia mesma de curso porque vejo nelas o início de um forjar no informe, além da urgência de responder à crise da literatura no seu tempo. Isso ocorre de forma mais geral, em 2 de dezembro de 1978: “(...) um curso, em meu espírito, é uma produção específica, nem totalmente escrita, nem totalmente fala, marcada por uma interlocução implícita.”¹⁷ (Ibidem, p. 25) Ou, mais peculiarmente, em 1 de dezembro de 1979, numa definição com senso de humor incontornável: “Quanto ao plano, quer dizer, o plano desse Filme, desse Livro, que será o próprio Curso, sua estrutura se parecerá bastante com a de uma peça de teatro – ou de um Rito (...) e talvez até de uma pequena Tragédia (doméstica), ou mesmo de uma tragicomédia (...)”¹⁸ (Ibidem, p. 239)

(Ibidem, p. 237) (No original: “il devient difficile de séparer les impulsions corporelles et l’énergie verbale”.)

¹⁵ Quanto à palavra “performance”, acredito que a recusa de Barthes se deva mais a uma associação entre performance e a ideia de espetáculo, incluindo aí a de espectador passivo, algo que tiraria do professor e de seus alunos a chance de atuar criticamente, criativamente.

¹⁶ No original: “nouvelle pratique d’écriture.”

¹⁷ No original: “(...) un cours, c’est, dans mon esprit, une production spécifique, ni tout à fait écrite, ni tout à fait parole, qui est marquée par une interlocution implicite.”

¹⁸ No original: “Quant au plan, c’est-à-dire le plan de ce Film, de ce Livre, que va être le cours lui-même, sa structure sera assez semblable je crois à celle d’une pièce de théâtre – ou d’un Rite (...) et peut-être d’une petite Tragédie (domestique), ou même d’une tragicomédie (...)”.

Suas intervenções *ao vivo, in loco*, não são, o próprio Barthes é quem diz, nem escrita (*mot*) nem fala (*parole*), nem performance nem espetáculo, mas um tipo de livro, filme ou peça de teatro – algo difícil de definir, aparentemente menos autônomo do que um romance tradicional ou um curso de literatura clássico. Por isso, retomando a fala de Josefina Ludmer no começo desta tese, acredito que também há potência de fabricação de um presente a partir de Barthes, sobretudo do último Barthes, que começa com *O prazer do texto*, chega aos cursos no Collège de France e passa por *Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*. Embora mesmo nesses casos a noção barthesiana de literatura, de maneira geral, se atenha ao texto e a seu potencial significante, há neles uma dobra, uma espécie de força que os empurra para o seu fora, que entendo como uma práxis vital à qual Barthes dá o nome de *écriture*. Na conferência “*Durante muito tempo, fui dormir cedo*”, ele diz:

Coloco-me realmente na posição de quem *faz* alguma coisa, e não mais de quem *fala* sobre alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; elimino o discurso sobre o discurso; o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escritura, quer dizer, de uma prática: passo para outro tipo de saber (o do Amador) e é nisso que sou metódico. (Barthes, 1988, pp.293 e 294)

A escrita de Barthes: uma ação na vida, a possibilidade cênica e romanesca de fabricar e viver uma Vida Nova, seja ela de fato ficcional ou não. Como bem define Éric Marty, escrita é algo que “é a decisão, a responsabilidade incessantemente reativada de escolher uma posição que seja também um ato, é passar de uma posição face ao mundo para um ato no mundo”.¹⁹ (Marty, 2006, p. 10)

Durante sua *Aula inaugural*, quando assumiu oficialmente a cadeira de semiologia literária no Collège de France, em 1977, Barthes entendia por literatura “não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (Barthes, 2007, p. 16). Ele visava, sobretudo, o texto, isto é, “o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela

¹⁹ No original: “c’est la décision, c’est la responsabilité sans cesse reactivée de choisir une position qui soit aussi un acte, c’est passer d’une position face au monde à un acte dans le monde.”

é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro.” (Idem) Graças a essa espécie de noção cênica, ele pôde colocar, no mesmo plano, “literatura, escritura ou texto”, o que à sua maneira expandia a possibilidade de se dizer aquilo que era propriamente literário. (Idem)

Se existem, da parte de Barthes, tentativas de liberar a teoria do dogmatismo a partir de uma práxis que deseja ser lida como texto (“a escrita é uma só: o descontínuo que a constitui faz de tudo o que escrevemos, pintamos e traçamos um mesmo texto”,²⁰ Barthes *apud* Nachtergaele, 2015, p. 112), seria interessante, em primeiro lugar, levando em conta o desejo de *fazer* e sua consideração sobre o potencial cênico da língua, precisar que texto é esse; em segundo, discutir se, a partir dele, mas também para além de sua produção, já seria possível avançar e pensar em manifestações teóricas/escriturais/cênicas capazes de escapar um pouco mais à ideia de texto significativa.

Ele nos coloca diante daquilo que vai catalisar, no mesmo corpo de professor-escritor, teoria e arte: sua própria produção desejante. Trata-se de um método, e disso ele fala em diferentes aulas, ora aludindo diretamente a recursos teatrais clássicos, tais como a parábase, ora evocando a ideia de simulação. No primeiro caso, Barthes afirma que a parábase terá um papel a cumprir no curso, definindo-a a partir de sua função no teatro grego. Enquanto “parte intercalada na qual o ator, representando o autor, vinha à frente da cena e se dirigia aos espectadores como se fosse o próprio autor (...)”²¹, a parábase servia para interromper a peça. (Ibidem, p.240) Era nesse momento que o autor, “sob o efeito do ator principal, vinha diante da cena a fim de explicar o que havia querido fazer (...)”²² (Idem) Na prática, Barthes, pretendia falar “enquanto autor do curso e não mais enquanto autor hipotético de uma Obra a fazer”²³; e certamente também a partir de um certo corpo de ator. (Idem)

(O curso já era a obra? Obra sem
forma definida, sustentada a cada
encontro com os alunos? –

²⁰ No original: “l’écriture est une: le discontinu qui la fonde partout fait de tout ce que nous écrivons, peignons, traçons, un seul texte.”

²¹ No original: “partie intercalaire où l’acteur, qui à ce moment-là représentait l’auteur, venait sur le devant de la scène et s’adressait aux spectateurs en tant que l’auteur lui-même (...)”

²² No original: “sous l’effet de l’acteur principal bien entendu, venai sur le devant de la scène pour expliquer ce qu’il avait voulu faire (...)”.

²³ No original: “en tant qu’auteur du cours et non plus en tant qu’auteur hypothétique d’une Oeuvre à faire.”

justamente o devir-revolucionário
da palavra obra.)

No método da simulação, Barthes entende as próprias aulas como “se colocar em posição (porque, se colocando em situação, em todo caso, a obra só poderia ser produzida na clandestinidade do meu escritório, não em uma sala com um auditório)”.²⁴ (Ibidem, p. 318) Só assim seria possível engajar a si – “Eu não poderia me conectar ao curso se não simulasse, se não me colocasse na posição de fabricar uma obra no curso” – e, tão importante quanto, aos que frequentam as aulas: “E se com essa tomada de posição eu tento me ligar ao curso, é evidentemente porque essa é a minha única esperança de que vocês se ligarão também a ele.”²⁵ (Idem)

Colocar o desejo de escrever a postos, expô-lo num ato-aula, é isso uma maneira de encená-lo? E qual o valor dessa ação? O quão importa, nesse caso, o espaço em que os corpos convivem, aparecem e se organizam? Barthes encontra duas vezes em Dante o seu *lugar de fala*, a maneira como vai *se posicionar* já nos primeiros encontros de *A preparação do romance*: com a expressão *Vita Nuova*, título da compilação de prosa e poesia que o poeta florentino escreve após a morte de Beatriz e que Barthes transforma em operador conceitual, tem-se a chance de dar início a um novo “programa de vida”, o que para ele, que escreve, é uma “nova prática de escrita”. Essa dinâmica estaria diretamente ligada a outro trabalho de Dante, especificamente ao primeiro verso de *A divina comédia*: “No meio do caminho de nossa vida.” O narrador-personagem se encontra em uma *floresta escura*, uma região nova, de iniciação, em que é difícil distinguir entre as formas, na qual só se entra após uma mudança de vida, na vida – passando a ser, ela mesma, material para a constituição espacial do curso:

em certo momento da vida – momento que chamei, miticamente, de “meio do caminho” –, sob o efeito de certas circunstâncias, de certas devastações, o Querer-Escrever (para o qual há uma palavra latina excepcional, *scripturire*) podia se

²⁴ No original: “une *mise en position* (car dans une *mise en situation*, en tout état de cause, l’oeuvre ne pourrait être produite que dans la clandestinité de mon bureau, pas dans une salle avec une auditoire).”

²⁵ No original: “Je ne pourrais pas m’attacher au cours si je ne simulais pas, si je ne me mettais pas en position de fabriquer une oeuvre dans le cours.” / “Et si j’essaie donc d’être concerné par le cours, par cette mise en position, c’est évidemment parce que c’est mon seul espoir qu’il vous concerne aussi.”

impor como o Recurso, como a Prática cuja força fantasmática permitia partir mais uma vez em direção a uma *Vita Nuova*.²⁶ (Ibidem, p. 31)

Como afirma Magali Nachtergaele, “sempre à margem, longe das normas”, em suas aulas no Collège de France Barthes propôs modos mais livres de ensinar e pensar, “fundados sobre uma vida íntima assumida porém frágil, a proteger sem cessar”, e em que a criação “é esse fluido desejante que mistura o mundo, suas imagens, criando laços entre os fluxos individuais”.²⁷ (Nachtergaele, 2015, p. 176) No meio desse caminho havia, no entanto, um suposto desconforto da parte de Barthes – o peso de ocupar uma cadeira numa instituição tradicional como o Collège de France. Nathalie Léger, editora da primeira edição do livro-curso, diz que vários “comentadores salientaram (...) o embaraço do professor diante da multidão compacta e anônima”, algo bem diferente de sua experiência anterior, em que reuniam-se “alguns discípulos em torno de uma mesa na École Pratique des Hautes Études”. Nessa experiência anterior haveria o que ele mesmo considerava um espaço mais propenso à circulação de desejos. (Léger, 2005, pp. xx e xxi)

Porém é no Collège de France, “a partir do constrangimento que ele impõe e da ambição que ele encarna, que Roland Barthes enuncia, desde a aula inaugural de janeiro de 1977, o desejo daquela ‘Vita Nova’”. (Ibidem, p. xxi) Visível já no início do curso, esse desejo foi “pela primeira vez formulado no limiar do Collège e como que escorado neste. É pois antes de tudo a consignação de seu desejo *naquele* lugar, assombrado por ilustres figuras do pensamento (...) que lhe permite esboçar os contornos de uma vida recomeçada”. (Idem)

Nesse sentido, os dispositivos cênicos apontam para um estado desejante que envolve pensamento, produção de subjetividade e vida em sala de aula e na instituição, mas também vazando delas, porque a vida, tantos já sabemos, é cheia de fendas. No curso sobre o desejo de escrita de um romance, esse mesmo desejo de escrever é *apresentado*, então, como produtor de um espaço discursivo vital

²⁶ No original: “à un certain moment d’une vie – moment que j’ai appelé mythiquement “le milieu du chemin” –, sous l’effet de certaines circonstances, de certaines dévastations, le Vouloir-Écrire (pour lequel nous avons ce mot latin unique, *scripturire*) pouvait s’imposer comme le Recours, comme la Pratique dont la force fantasmatique permettait peut-être de repartir à neuf vers une *Vita Nuova*. ”

²⁷ No original: “toujours à la marge, loin des normes” / “fondées sur un vie intime assumée et pourtant fragile, à protéger sans cesse” / “est ce fluide désirant qui brasse le monde, ses images, et fait des liens entre les flux individuels.”

(estando a noção de corpo já trabalhada em *Roland Barthes por Roland Barthes* aí incluída).

II.

A dimensão espacial de uma aula é então o primeiro fio que escolho cerzir para me aproximar da noção de cênico, ou do encenar. Sinto uma necessidade de defini-lo, esse espaço, como se aí desaguassem e nascessem questões como desejo, ficção e processo – fatores diretamente relacionados à tal busca. Nesse sentido, uma solução descritiva não convenceria ninguém – nem mesmo antes da primeira tentativa. Talvez porque descrever a sala de aula seja torná-la a rubrica de um cenário imutável (cujos elementos básicos – carteiras, mesas, quadros negros, caixas de giz, retroprojektor etc. – se repetem em universidades, escolas, cursinhos de idiomas, salas de catequese). É preciso ensaiar então outro caminho, um nome de teatro cuja escrita às vezes soa estranha à dicção teatral e para quem o tema da espacialidade vale muito: Valère Novarina. Dele me aproximei com atraso, no inverno parisiense de 2016, durante a temporada da bolsa-sanduíche na França, graças às indicações de C. S., um amigo doutorando em teoria do teatro.

C. S. dava passos largos demais para um homem de estatura média – me custava acompanhá-lo pelas calçadas, precisávamos fazer um esforço, nós dois, a fim de que eu não o seguisse: ele desacelerando discretamente, eu pisando mais leve, e mais depressa, no calçamento duro. Era uma questão de bem saber gastar e economizar o tempo, os corpos, as palavras – quantas? – e as esquinas, de desenhar e apagar uma trajetória juntos, com a cadência dos pés e das vozes, ora esvaziando, ora ocupando alguns quarteirões do sexto *arrondissement*.

Em uma loja da rede Gibert Joseph, escolhi então um livro editado em 2006, *Lumières du corps* (já no Brasil, li também duas traduções para o português, feitas

por Angela Leite Lopes: *Diante da palavra e O animal do tempo*). Folheando-o, uma atmosfera em suspenso, aparentemente vazia, que nada tinha a ver com o ambiente hiperestimulante da livraria, tomou conta. Abrir o volume de Novarina era já instalar um lugar outro, não-dado, no ato de leitura, e falo de um ponto de vista não-metafórico, mas também inverificável.

Se fosse preciso encurtar o tempo e a distância entre as páginas, saltando do início ao fim do livro para dele fazer uma síntese, melhor seria, desde já, dizer que ali Novarina propõe um teatro em que o público assista ao sacrifício da linguagem a partir do trabalho de ator (2006, p.83). Embora sejam muitas as direções que se ofereçam e múltiplos os intervalos criados entre os fragmentos de *Lumières du corps*, no geral aspira-se a uma operação dupla: a primeira é a queima da palavra escrita, “le brûlement des mots” (Novarina, 2006, p. 83), com a duração que esse gesto sacrificial dá a ver; a segunda é a colocação da palavra falada no espaço, ou seja, a espacialização da linguagem – gesto sem o qual a queima não poderia acontecer.

(...) o ator sacrificante faz vazar, força, abre o compacto da matéria: ele levanta a pedra que nos asfixiava; ele nos tira do torpor, e de repente mostra como a fala opera no espaço, como ela um dia pariu dimensões do mundo à nossa frente: como ela nomeou isso que aparece.²⁸ (Novarina, 2006, p.137)

O rito como definição do curso
desejado por Barthes está aí
acima, mas sem a pitada de humor.
E estava talvez em potência e
quase aos tropeços nas esquinas
percorridas com C. S.

O espaço não está previamente dado, portanto. É a palavra e sua duração, em Novarina, que nos ajuda configurá-lo, operá-lo, percebê-lo. Eu o tateio no que me interessa: talvez *Lumières du corps* esteja entre uma não-declarada teoria do teatro e um estranho texto encenável (como são também os outros trabalhos do autor, vários já montados no Brasil, sobretudo por Ana Kfourri). Talvez nem se trate

²⁸ No original: (...) l'acteur sacrificant ajoure, force, ouvre le compact de la matière: il soulève la pierre qui nous asphyxiait ; il nous tire d'hébétude, montre soudain comme la parole opère l'espace, comme elle a accouché un jour des dimensions du monde en face de nous: comme elle a appelé ce qui apparaît.”

de prosa. Mas sua matéria é sua, existe e o constitui. A curiosidade que ela aqui desperta é sua propensão a experimentar com uma potência cênica do teórico. Dito de outra forma, à sugestão teórico-cênica feita por Novarina ao corpo de quem atua: esse corpo instaura, em um determinado intervalo temporal, uma nova maneira de ocupar, uma nova espacialidade, à medida que sua ação e/ou sua fala (seu pensamento) se confundem e se configuram em um fenômeno de linguagem, de matéria-linguagem. “O sentido passa por uma abertura e por uma decomposição do espaço. O sentido não é nada senão isso: o espaço que se abre.”²⁹ (Ibidem, p.44).

Há então um novo espaço porque nascido de uma abertura e de uma decomposição gerada pela passagem do sentido. Novarina fala de um ponto de vista teatral, obviamente, e quero trazer sua perspectiva para debatê-la a partir de Barthes. O espaço-aula ao qual estamos acostumados só existe porque uma rede de leituras, sentidos, corpos, gestos e audições o constitui. E ainda que esses elementos pareçam todos previsíveis porque não esteticamente trabalhados, ainda assim eles oferecem um risco, um vão por onde se pode tomar posição e dar lugar. Por isso, desde já gostaria de ver o espaço-aula como não centralizado e não autônomo, mesmo que a porta se fechando atrás do último membro da plateia ou do último aluno dê essa impressão. Antes, que o espaço possa ser dividido à medida que uma nova temporalidade é tecida pelas vozes e pelos corpos, já no limiar entre eles, indo para.

(São os corpos o
próprio espaço a que me
refiro?)

Penso em Barthes, no que resta de seu corpo na transcrição de *A preparação do romance*, curso vertido em livro – e me pergunto por esse mesmo corpo se apoiando em pesquisa e *Querer-Escriver* para, depois, convertê-los em extensas notas “usadas” nas aulas.

Nathalie Léger diz que as notas eram lidas no anfiteatro lotado da praça Marcelin-Berthelot com “notável fluidez”. (Léger, 2005, p. xx) Talvez por isso, entre aqueles que foram alunos de Barthes, poucos “se lembram de que ele lia um manuscrito” (Idem). Penso mais uma vez: agora em Barthes ensaiando suas falas antes das aulas, lendo e relendo os próprios escritos até quase assimilá-los.

²⁹ No original: “Le sens passe par une ouverture et une décomposition de l’espace. Le sens n’est même que ça: l’espace qui s’ouvre.”

“Como para cada um de seus cursos precedentes no Collège de France (...) o manuscrito de *A preparação do romance* é cuidadosamente redigido”, diz Léger. (Ibidem, p. xviii). Comparando a versão manuscrita e a versão pronunciada, ela não enxerga muitas diferenças: raras digressões no registro oral, “alguns arranjos de último minuto e, principalmente, cortes no texto escrito para adaptá-lo, em caso de necessidade, aos constrangimentos técnicos da sessão”. (Ibidem, p. xx) Barthes lia, “e muito escrupulosamente, o manuscrito”, o qual contém, portanto, “*sem restos*, os desafios do curso”. (Idem)

Agora você imagine: lia
sentado ou de pé?
Provavelmente sentado, em
noventa graus com a mesa e
com o chão, ângulos retos
para deixar um corpo
confortável e bem-parado,
quase imóvel, tendo diante
de si outras dezenas de
corpos na mesma situação.
Esta cena parece dura. Como
seria estar em aulas,
seminários e conferências e
mesmo assim escapar aos
ângulos retos?

Depois vou à internet, encontro os registros em áudio de todas as aulas.³⁰ Aperto o play com o mouse e ouço uma voz calma, pouco oscilante, com suas pausas estratégicas, sua gravidade e seu charme, todos esses elementos dotados de artificialidade calculada.

Aqui, já aqui, não posso mais vê-lo
sentado; ele está de pé, e fala e anda
e se move pelo grande auditório.
Provoca.

Em seguida, leio o prefácio da edição francesa lançada em 2015 pela Seuil, inteiramente baseada nesses registros em áudio, onde o escritor Bernard Comment acredita que se está “o mais perto de um pensamento que se desenrola ao fio da voz”, com as “inflexões, os detalhes e estreitamentos, as modalizações e

³⁰ Conferir <http://ubu.com/sound/barthes.html>.

precauções, os refinamentos, em suma, o mais perto da vida da palavra falada, da fala viva”.³¹ (Comment, 2015, p.8)

O fio da voz da escrita na leitura silenciosa – iniciada sistematicamente no país de Barthes e prolongada no Brasil, acontecendo ora no escritório do apartamento que aluguei na Zona Norte da cidade, cuja janela dá para uma bananeira de folhas incontroláveis, ora na biblioteca da PUC, com sua vista lateral para bambuzais e coqueiros: será mesmo possível captar esse fio de voz sem um vigoroso exercício de imaginação? Algo necessariamente estará perdido, nessa passagem de *parole* a *mot*, ou seja, da palavra falada à palavra escrita, mas também de *mot* a *parole*, se pensarmos nas notas que dão origem ao curso e à primeira edição em forma-livro nelas baseada.

A possibilidade de encontrar, em *A preparação do romance*, um espaço cênico para a sala de aula nasce justamente dessa clivagem. Ler o curso em sua forma-livro (deixando a própria forma livresca numa situação de desconforto – nem de pé, nem sentada), ou ouvi-lo em áudio, na web, seguindo a edição de 2015, é ler sua concepção e auscultar seus rastros. Comparando a primeira edição com a mais recente, baseada nos registros sonoros, noto que a proximidade entre o escrito e o falado produz, ao contrário do que à primeira vista poderia parecer, não um processo de continuidade que se decanta em um volume encadernado, mas um ruído. É como se a primeira edição, colada às notas manuscritas e compreendendo o curso enquanto texto (é essa a escolha na decisão dos editores envolvidos na primeira edição, Éric Marty e Nathalie Léger) pusesse em cheque a própria noção de bastidor, ou seja, daquilo que se encontra *fora da cena* (estar-se-ia diante, como disse Léger, de um *manuscrito sem restos*).

O ruído ocorreria justamente porque entre a escrita e a voz existe uma abertura, uma fenda, que tanto Léger quanto Comment parecem querer tapar: a primeira dizendo que as notas *alcançaram* as aulas; o segundo, ao afirmar que o fio da voz foi preservado na transcrição. Ambos obcecados com a questão da presença, o que talvez sequer precisasse acontecer no caso de um “monumento recusado”.

³¹ No original: “au plus près d’une pensée qui se déroule au fil de la voix”, com suas “inflexions, les hésitations, les précisions et resserrements, les modalisations et précautions, les précisions et affinements, bref, de la vie de la parole, la parole vivante.”

Sem poder optar entre ler e ouvir, escolho agora experimentar ambas as coisas ao mesmo tempo. Vou ao site com os áudios do curso e abro a edição lançada em 2015. Começo: Barthes fala mais devagar do que minha leitura silenciosa. Às vezes parece que de fato lê um material, mas em outras não. Há momentos em que se tem a certeza de que ele traz tudo decorado no corpo, e que se fala com lentidão o faz justamente para que cada palavra vibre. Ouço também o que não aparece como signo no papel de nenhuma edição: as risadas da turma após um comentário irônico por parte do professor, o ronco do motor de um veículo sobre rodas cujo ruído entra pela janela, tosses incontidas.

Me decidi por acompanhar assim algumas das aulas durante o processo de escrita deste capítulo porque não queria perder nem o corpo na voz, nem a escrita no papel; porque queria encontrar entre esses dois registros a cena viva, a coisa-em-se-fazendo. Nem que essa cena fosse pequenina, efêmera, mesmo assim eu a queria: inferir na voz às vezes assertiva, às vezes reticente, o gesto; percebê-lo na fala transcrita, sendo uma ação dependente da outra.

Tendo, no entanto, me dispensado de ir às fichas manuscritas do curso, disponíveis para pesquisadores na Bibliothèque Nationale de France, quis, com isso, abrir mão de buscar ali uma origem, ou, para ser mais precisa, um gesto original. Às vezes me digo, porém, que estava enganada.

Penso que não foi o gesto original, ou melhor, a ilusão desse gesto, que acabei evitando, mas a possibilidade de acessar uma prática de escrita em notas, que no caso de Barthes é a produção sistemática de objetos textuais à qual ele se dedicou durante toda a vida, o que inclui e ultrapassa o

curso *A preparação do romance*.
 Achei também que o fora-de-cena,
 ou seja, que o obsceno que as
 notas ofereciam separaria demais
 escrita e voz, ou, para ser mais
 teatral, escrita e ato-aula.

Dito de outro modo, acreditei que
 não haveria um fora-de-cena que
 pudesse interessar ao gesto
 tornado público. Mesmo assim,
 cheguei a passar os olhos em
 alguns manuscritos de Barthes, por
 ocasião de uma exposição exibida
 na mesma BNF durante o verão de
 2015 e organizada por Éric Marty.
 Chamava-se “Les écritures de
 Roland Barthes” e reunia partes de
 anotações para os cursos no
 Collège de France, dos ficheiros
 de Barthes, de manuscritos de
 livros, de aquarelas, entre outros
 itens.

Só agora me dei conta de que não
 era preciso buscar ou fugir do
 gesto inaugural que aquela escrita
 obscena guardava porque era ela
 mesma o gesto contínuo de toda uma
 vida. E se o advérbio de tempo
agora, por mim utilizado na frase
 anterior, se você acaba de lê-lo é
 porque eu o escrevi em meu caderno
 (sim, escrevo antes de tudo à mão)
 meses antes dessa sua leitura
 acontecer. A partir de um texto
 impresso, o que você lê, portanto,
 não é o meu gesto manuscrito de
 fixar com a tinta da caneta as
 letras a-g-o-r-a, mas um outro: o
 da espera pela sua leitura, no seu
 agora, pois sei que aí o *meu* agora
 vai se atualizar.

Isso que não se deixa apreender nem em uma edição, nem na outra – que
 das notas não chegou a existir enquanto fala e que da voz já não se ouve (sua
 inarticulação) – parece ser uma versão da linguagem que não se conforma a uma
 definição de texto ou mesmo de signo; que vaza do virtual do texto, vira escrita e
 escapa pelo corpo, para os corpos; que sai de um *manuscrito sem restos* para se
 tornar matéria residual.

Encontro em Novarina, dessa vez em *Diante da palavra*, uma maneira bem acabada de redizer essa linguagem, uma forma de tornar o espaço-aula uma coisa *a mais*:

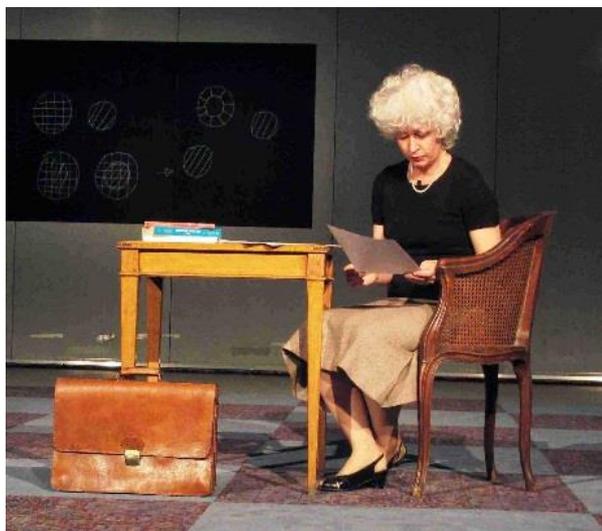
A fala avança no escuro. O espaço não se estende mas se escuta. Pela fala, a matéria está aberta, crivada de palavras; o real ali se desdobra. O espaço não é o lugar dos corpos; ele não nos serve de apoio. A linguagem o carrega agora diante de nós e em nós, visível e oferecido, tenso, apresentado, aberto pelo drama do tempo no qual estamos com ele suspensos. O que há de mais bonito na linguagem é que passamos com ela. Tudo isso não é dito pelas ciências comunicativas mas nós sabemos muito bem disso com nossas mãos na noite: que a linguagem é o lugar do aparecimento do espaço (Novarina, 2009, p.16).

A mais: espaço-aula-corpo.

Entrei poucas vezes em sala de aula como professora. Ainda assim, posso escrever algo sobre isso mais tarde, do mesmo modo que tenho condições de falar do lugar em que tantas vezes estive: no de uma aluna. Mas antes. Vale sobretudo dizer, antes de tentar diferenciar esses dois papéis, que entrar em sala, ou seja, que avançar com a linguagem para então fazer acontecer o aparecimento do espaço-aula-corpo, é como experimentar uma espécie de cesura. Acredito ser isso que Angela Leite Lopes, tradutora de Novarina no Brasil, afirme ao dizer que o "ator que entra em cena dá um salto, passando para outra dimensão. Uma dimensão que não poderia, entretanto, ser definida apenas como reverso do dito espaço cotidiano". [Lopes, 2011, 36]

Acredito porque já o vi acontecer, esse salto, embora seja difícil, tão difícil, descrevê-lo enquanto fenômeno, com sua data precisa, seu número de sala, seus cheiros. Tudo o que posso atestar é que se há outra dimensão que se autofabrica em sala de aula, ela também não é o reverso do "espaço cotidiano", mas sua dobra.

A noção de cênico que busco em Barthes, e também a partir dele, foi também alimentada por uma vídeo-performance-encenação da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, no qual ela refaz o corpo de Vera Nabokov. Apresentada aos alunos de seu marido, Vladimir Nabokov, como sua professora-assistente durante os anos 1950 na Universidade de Cornell, Vera comparecia a todas às aulas e o substituía quando ele ficava doente. (Lowery, 2006, s/p) É justamente uma dessas substituições que Gonzalez-Foerster encena em *M.2062*, “ópera fragmentária” onde diferentes pessoas-personagens – como Edgar Allan Poe, Fitzcarraldo e Lola Montez – têm os contornos e o gestual reencenados no corpo da artista.



Acima e no alto: Dominique Gonzalez-Foerster/Vera Nabokov na performance *M.2062*

Entrei em contato com esse trabalho durante a exposição (retrospectiva e propositiva) *1887-2058*, realizada no Centre Georges Pompidou, no final de 2015.

No mesmo ano, sob a curadoria de Pablo León de La Barra, o Museu de Arte Moderna do Rio receberia também uma mostra dedicada a Foerster, *Temporama*. A definição ampla que La Barra encontra para situar o trabalho da artista me agrada porque dá conta das linhas de força que pude identificar no Pompidou. “Operando entre arte, cinema, arquitetura e literatura, a maior parte da obra de Gonzalez-Foerster nas últimas três décadas tem se ocupado com a possibilidade de uma viagem física e mental através do espaço e do tempo, sendo isso uma estratégia a fim de revelar um entendimento emocional do que seja espaço, memória, realidade e ficção”.³² (La Barra, 2015, s/p)

Não sei como foi organizada a exposição aqui no Brasil, mas em 1887-2058 tentou-se desenvolver um labirinto composto por ambiências e cômodos (que não foi bem-sucedido de todo à medida que, do ponto de vista estrutural, a própria arquitetura do Pompidou impediu a realização efetiva da proposta). A intenção era a de, juntando-os, formar um edifício ficcional que se erguesse ao mesmo tempo sobre uma certa abstração imaginativa e objetos materiais ali expostos e que fosse percorrido de maneira errante. É assim que dispositivos cinematográficos, literários e científicos se conjugaram – felizmente não sem atritos – e criaram um mundo heterogêneo, dentro do qual as noções de presença e ausência, assim como de realidade e ficção, foram postas em questão. O momento presente ficava saturado de passado e futuro, oferecendo uma experiência hipersensível, espécie de máquina do tempo que insistia em não sair do lugar.

Quanto ao trabalho que aqui interessa abordar, a encenação/performance de Vera Nabokov, é curioso como, à primeira vista, eu a achei frívola. Os meses se passaram e, no entanto, não pude esquecê-la. Aquela Vera lendo as anotações ditadas pelo marido, mas provavelmente por ela datilografadas e retocadas, suas roupas de senhora dos anos 1950, seus cabelos brancos, uma certa indiferença à comunicabilidade de sua fala (o que se poderia traduzir, talvez injustamente, por *aquele seu tom conferencista*): tudo tão ficcional e, ao mesmo tempo, referido, até (ou principalmente) quando os óculos escuros em formato-coração, aqueles de

³² No original: “Operating in the space between art, cinema, architecture and literature, most of Gonzalez-Foerster work in the past three decades has been concerned with the possibility of physical and mental travel through space and time as strategy for revealing an emotional understanding of space, memory, reality and fiction.”

Lolita, estão no rosto da Vera encenada. Da mesma maneira com que ocupou cômodos, momentos e lugares, Gonzalez-Foerster faz o mesmo com Vera Nabokov.

Não se trata, no entanto, de “encarnar” uma personagem, mas já de outra coisa: refazer seus contornos, entendendo-o em seu aspecto afetivo-espacial: desenhá-lo. Demonstrar um entendimento emocional do espaço e performar-encenar Vera Nabokov são, então, ações que se confundem: as instalações romanescas passam a ser também os corpos, e estes redimensionam a noção espacial com a qual a artista, há anos, trabalha. Por sua vez, a própria Vera não encenava, mas performava, sem ambições artísticas, uma aula que não era (mas era) sua. Na leitura em voz alta dos textos escritos por um outro e para uma plateia de alunos que Gonzalez-Foerster reencena, é justamente a noção de “aula” enquanto presença de quem fala por possuir um saber que sai enfraquecida, algo que Barthes, à sua maneira, faz em *A preparação do romance*. No trabalho de Gonzalez-Foerster, porém, não se trata de desnaturalizar a ideia de saber a partir da encenação do desejo, mas de dramatizar as performances de leitura feitas por Vera, pessoa-chave para a ficção de Nabokov, coadjuvante sempre presente e encenada na “realidade”, agora re-apresentada como personagem ficcional.

III.

Há um gesto teatral em Roland Barthes e isso atravessa toda a sua produção, passando pelo marxismo crítico dos anos 1950, pela semiologia dos anos 1960 e pela busca de uma escrita nova, na segunda metade da década de 1970. É o que sustenta o pesquisador Christophe Bident em livro de 2012 chamado *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Ao longo do trabalho, a noção de gesto aparece, a meu ver, tanto como uma característica da escrita de Barthes quanto como uma ideia capaz de atravessar concepções importantes de suas reflexões mais teóricas, tais como as de *signo* e *neutro*, por exemplo – escrita e pensamento conceitual tornando-se uma coisa só.

Bident também deseja mostrar que, em Barthes, e desde o início de sua produção, a noção de teatralidade, fundamental para se pensar uma política da escrita barthesiana, sempre se fez presente, porém nunca esteve diretamente associada ao palco, deixando de ser, assim, algo inerente a esse espaço. “A

teatralidade, em Barthes, virá sempre em segundo lugar: ela coloca em questão sua própria artificialidade imaginária e reflete sobre os signos que produz.”³³ (Bident, 2012, pp. 13 e 14) É bem verdade que Barthes parte, em grande escala, de Brecht, da teoria do teatro do dramaturgo e encenador alemão, para estruturar uma concepção própria de teatralidade. Nesse sentido, a citação de Bident que acabo de fazer se refere a Barthes, mas aponta também para a maquinaria conceitual a partir da qual ele compreendia o teatro brechtiano, em que a artificialidade é o recurso escolhido para afetar o público em sua alienação dentro do sistema representativo e dos mitos por este produzidos. Barthes verá no signo o instrumento que torna visível essa artificialidade: “Brecht é a garantia de um pensamento da exposição, da explicação e do distanciamento dos signos.”³⁴ (Ibidem, p. 28) Nesse procedimento, o crítico teria encontrado uma solução cênica que correspondia à maneira com que desejava trabalhar em suas análises, estando a noção de *gestus* incluída nessa operação. Ela seria, para Barthes, “uma das mais inteligentes e mais claras que a reflexão dramaturgica já produziu!”³⁵. (Barthes, 2002, p. 336) Como bem define o próprio Brecht:

Chamamos esfera do *gestus* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social (...) O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações; e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais. (Brecht, 2005, pp. 61e 62)

Com o *gestus*, e com as relações sociais que se dão a ver a partir dele, Brecht não pretende mostrar o mundo tal como ele é, numa estética realista simples. Em oposição à cena dramática e aristotélica, busca investigar tanto as conexões inter-humanas individuais como também, e principalmente, aquilo que determina essas mesmas conexões, despertando no ator e no espectador a reação crítica, o estranhamento (*Verfremdungseffekt* ou efeito V, como ficou conhecida a técnica) de tudo aquilo que possa parecer familiar e conhecido no âmbito social.

³³ No original: “La théâtralité chez Barthes sera toujours seconde: ele met en cause sa propre artificialité imaginaire et réfléchit sur les signes qu’elle produit.”

³⁴ No original: “Brecht est le garant d’une pensée de l’exposition, de l’explication et de la distanciation des signes.”

³⁵ No original: “l’une des plus intelligentes et des plus claires que la réflexion dramaturgique ait jamais produites!”

Predominantemente físico, o *gestus* é, assim, um procedimento que se baseia no trabalho do intérprete, dando a este, a seus colegas e à plateia a chance de perceber atitudes e nuances de expressões faciais e corporais, de palavras e entonações, de ritmos e variações. Isso ocorre a partir de quebras nas falas e nos movimentos, produzindo-se assim uma suspensão. Por si só, o *gestus* se constrói dentro de um plano de indecidibilidade, pois não cessa de se mover entre o particular e o coletivo, ou seja, entre aquilo que um corpo exterioriza e, a partir daí, de que maneira se agencia com os demais. E ao contrário do trabalho de interpretação tradicional, que funde o ator à personagem numa mesma figura em cena, o *gestus* se estabelece como elemento diferencial, provocando uma fissura entre ambos, afastando-os progressivamente.

Se em Brecht o *gestus* é a suspensão do sentido, é o distanciamento que leva o público a estranhar de forma crítica. Em Barthes isso afastaria a crítica de um papel hermenêutico e a colocaria diante de um teatro da linguagem e da teatralidade da escrita (Bident, 2012, p. 22). As noções de causalidade, interrupção, intervalo, separação, descontinuidade, confrontação e dialética, todas presentes na concepção de teatralidade de Brecht, teriam formado uma espécie de sistema que Barthes aproveitou para forjar seu próprio modo de pensar. (Ibidem, 16) E ainda que o modelo estruturalista e o teatro japonês também tenham ocupado um lugar importante no desdobrar das reflexões barthesianas sobre a teatralidade, Brecht nunca deixará de retornar.

Como meu objetivo não é discorrer sobras todas as idas e vindas do pensamento de Barthes sobre o assunto ao longo de vinte anos, mas sim investigar, em seu último curso e alguns trabalhos que o cercam, de que forma essa teatralidade aparece e em que medida pode ajudar a pensar uma definição de cênico nisso que foi nomeado anteriormente de espaço-aula-corpo, coloco em semi-suspensão as considerações sobre Brecht. Agora salto para a segunda metade da década de 1970, mais precisamente para o ano de 1977, quando Barthes, escrevendo sobre um livro recente de Bernard-Henri Lévy declarava que encenar e argumentar, na sua opinião, eram a mesma coisa. (Barthes, 2002a, p. 34) No mesmo ano, em entrevista

concedida a Lévy, publicada no *Le Nouvel Observateur*, percebe-se uma postura dúbia e, ao mesmo tempo, assertiva sobre o assunto:

Tenho ligações complicadas com o teatro. Como energia metafórica, ele conserva, até hoje, uma extrema importância para mim. Vejo o teatro por todo lugar, na escrita, nas imagens etc. Mas quanto a ir ao teatro, isso não me interessa muito, eu quase não vou mais. Digamos que ainda sou sensível à teatralização, e que esta é uma operação. (...).³⁶ (Ibidem, p. 381)

A fala aponta para uma resistência, uma falta e uma idiosincrasia. Resistência: aqui pouco velada, ao teatro que lhe era contemporâneo. Falta: efeito do resistir, de abertura a um teatro que pouco a pouco começaria a se encontrar com a arte da performance. Idiosincrasia (interessantíssima): de que, nos últimos anos de vida, se revele uma ideia concreta de teatralidade que passa necessariamente pela produção de um sensível apto a contribuir com os cursos no Collège de France, e com a escrita de *A câmara clara*. Essa dinâmica estaria ligada à valorização do detalhe, o que aparece como *punctum* no livro sobre a fotografia, como neutro no curso homônimo e como *notatio* em *A preparação do romance*, como se verá mais adiante.

Não são raras as alusões teatrais em *Roland Barthes por Roland Barthes*, e isso acontece, muitas vezes, a partir de um flerte com o estatuto da ficção. A célebre sentença que abre o livro, “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”, é repetida, muitas páginas depois, acompanhada de um complemento, geralmente pouco citado: “(...) – ou melhor, por várias.” (Barthes, 2003, p. 136) Apontando para a possibilidade do múltiplo na encenação de um eu, a frase é, logo em seguida, desdobrada com uma metáfora teatral. É dessa maneira que o livro se forja como espaço para uma autocrítica romanesca:

Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravai aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica

³⁶ No original: J’ai des rapports compliqués avec le théâtre. Comme énergie métaphorique, il conserve encore aujourd’hui une extrême importance pour moi. Je vois le théâtre partout, dans l’écriture, dans les images etc. Mais quant à aller au théâtre, ça ne m’intéresse plus guère, je n’y vais presque plus. Disons que je reste sensible à la théâtralisation, et que celle-ci est une opération (...).”

(de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. (Ibidem, pp. 136e 137)

Embora seja romanesca a *substância*, ela não deixa de ser também teórica. Roland Barthes revisa, nesse livro, sua própria produção acadêmica, fazendo uma espécie de memorial em que detalhes autobiográficos não comparecem apenas para esclarecer momentos de sua produção intelectual, mas também para confundir-nos quanto a esta, assim como em relação à sua própria intimidade. Trata-se de um jogo de máscaras, ele mesmo o disse, em que autorreferir-se na terceira pessoa do singular é uma estratégia: “Nele, uma outra dialética se esboça, procura enunciar-se: a contradição dos termos cede a seus olhos pela descoberta de um terceiro termo, que não é de síntese mas de deportação: tudo retorna, mas retorna como ficção, isto é, numa outra volta da espiral.” (Barthes, 2003, p.82) Ecos nietzschianos.

Por ficção, Barthes entende “uma nova arte intelectual”, já que com as coisas intelectuais são feitos “ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer”. (Ibidem, p. 105) Nesse sentido, seu programa é submeter “os objetos de saber e de dissertação – como em qualquer arte – não mais a uma instância de verdade, mas a um pensamento dos efeitos”. (Idem) O que “gostaria de produzir”, o efeito que ambicionava provocar certamente não era “uma comédia do Intelecto, mas seu romanesco”. (Idem) Barthes quer nos fazer acreditar, como num romance, que o Eu está em cena. Afinal, se as máscaras vão se escalonando em profundidade, escapando sempre, assim o fazem para evidenciá-la, a tal primeira pessoa, travestida de terceira. Mas é difícil acreditar nesse Eu – nunca conseguimos de fato agarrá-lo, tanto mais quando ele surge de repente: “Embora feito, aparentemente, de uma sequência de ‘ideias’, este livro não é o livro de suas ideias; é o livro do Eu, o livro de minhas resistências a minhas próprias ideias; é um livro recessivo (que recua, mas também, talvez, que toma distância).” (Ibidem, p. 136)

É recuando que, a partir desse livro, a produção de Barthes, ainda que sem realizar inteiramente seus objetivos, tentará se lançar para um tipo de pensamento já desembaraçado do marxismo e do estruturalismo e atento à produção de subjetividade no processo da escrita? Se os livros anteriores já eram espaços tensionados de um ponto de vista analítico, a partir de *Roland Barthes por Roland Barthes* o ato de tomar distância e ao mesmo tempo *se mostrar* passa a ser um gesto estratégico em dois sentidos: ele é encenado, ou seja, demonstrado, assim como

ensaiado, o que significa dizer romanescamente engendrado. Penso em *Fragments de um discurso amoroso* e em *A câmara clara* como expressões bem acabadas dessa ambição.

A partir da segunda metade dos anos 1970, Barthes também tenta se afastar da ciência semiológica, que a seu ver “muitas vezes (...) não era mais do que um murmúrio de trabalhos indiferentes, que indiferenciavam o objeto, o texto, o corpo”.³⁷ (Ibidem, p. 179) O desejo de tomar outra direção, de criar uma “ciência dramatizada” (Ibidem, p. 177), ou melhor, “dramática e sutil” (Ibidem, p. 179), seria a ousadia de um pensamento que, “pelo menos num relâmpago”, só produzisse “ciência na diferença”. (Idem) O parâmetro aqui, e dessa vez declaradamente, é nietzschiano: “Somos científicos por falta de sutileza.” (Idem)

Já é a escrita uma máscara?
Na performance-encenação que
Dominique Gonzalez-Foerster
faz de Vera Nabokov, a
escrita daquele que está
ausente funciona como que
tipo de operador?

Barthes dramatiza as fotos que abrem *Roland Barthes por Roland Barthes*, apostando numa espécie de combinação entre semblantes – máscaras – e gestos, adiantando, sem avisar a si mesmo, e a seus leitores, o trabalho que faria em *A câmara clara*. Me interessam especificamente as fotografias em que seu corpo é encenado no teatro e no trabalho como professor. Há uma sequência particularmente interessante, em que os temas do desamparo e do tédio experimentados na infância (apresentada com uma imagem de plano aberto, desoladora) reaparecem durante mesas-redondas e conferências acadêmicas. Em plano fechado, as outras fotos da série mostram um Barthes adulto, desamparado e entediado em meio a um ambiente profissional. Chama a atenção um rosto impassível porém não exatamente indiferente, cujo olhar e os lábios em muito se parecem com os do menino.

³⁷ A reflexão continua, e preferi citá-la aqui, nesta nota de rodapé: “O *corpus*: que bela ideia! Sob condição que se leia no *corpus* o *corpo*: que se procure, no conjunto dos textos retidos para o estudo (e que forma o *corpus*), não mais somente a estrutura, as figuras de enunciação: quer se tenha com esse conjunto alguma relação amorosa (na falta do que o *corpus* não é mais do que um *imaginário* científico).” (Ibidem, p.179)

Em criança, eu me entediava frequentemente, e muito. Isso começou visivelmente muito cedo, e continuou durante toda a minha vida, por lufadas (cada vez mais raras, é verdade, graças ao trabalho e aos amigos), e sempre foi visível. É um tédio de pânico, chegando mesmo ao desamparo: como aqueles que experimento em colóquios, conferências, noitadas estrangeiras, divertimentos de grupo: por toda a parte onde o tédio *pode ser visto*. Seria pois o tédio minha histeria? (Ibidem, pp. 36 e 37)

Que máscara aprender a usar para dissimular o tédio? Seria ela desejável? Quando se pensa no desconforto de Barthes no Collège de France de que fala Nathalie Léger, levando também em conta a sensação oposta, de intimidade, vivida na EPHE, percebe-se que em *Roland Barthes por Roland Barthes* há uma espécie de treinamento. O Barthes que a partir de 1978 falará sobre Querer-Escrever um romance diante de um auditório apinhado de gente é aquele que diz, três anos antes: “falo de mim como o ator brechtiano que deve distanciar sua personagem: ‘mostrá-lo’, não encarná-lo, dar à sua dicção uma espécie de piparote, cujo efeito é descolar o pronome de seu nome, a imagem de seu suporte, o imaginário de seu espelho (...).” (Ibidem, p.186)

Muito antes de assistir às montagens da companhia alemã Berliner Ensemble, que trouxe o teatro de Brecht a Paris, e de se tornar crítico de teatro em revistas como *Lettres Nouvelles*, *France-Observateur* e *Théâtre Populaire*, na década de 1950, Barthes iria, ele mesmo, para o palco, usando uma máscara de Dario em montagem de *Os persas*, de Ésquilo. Na foto escolhida para *comprovar* sua experiência como ator em *Roland Barthes por Roland Barthes*, uma imagem em três planos: no primeiro, vemos o público, de costas, negando-nos seus rostos; no segundo, já no palco, um grupo de cerca de dez atores parece constituir um coro trágico; no terceiro, por fim, no ponto mais alto da escadaria e mais diminuto com relação à perspectiva do nosso olhar, vemos Barthes, ou melhor, Dario, túnica aparentemente clara, máscara comprida, imperscrutável. No comentário à foto, um descompasso (rememorado? inventado? certamente proposital) entre o eu que declama uma fala e o corpo que não se conforma àquela posição:

Dario, que eu representava sempre com o maior medo, tinha duas grandes falas nas quais eu corria sempre o risco de me embrulhar: ficava fascinado pela tentação de pensar em outra coisa. Pelos buraquinhos da máscara, e não podia ver nada, a não ser muito longe, muito alto; enquanto recitava as profecias do rei morto, meu olhar pousava sobre objetos inertes e livres, uma janela, uma saliência na parede, um canto de céu: eles, pelo menos, não tinham medo. Eu tinha raiva de mim mesmo

por me ter deixado agarrar naquela armadilha desconfortável – enquanto minha voz continuava sua recitação igual, rebelde às expressões que eu lhe devia dar. (Ibidem, p. 45)

O comentário à foto seria inteiramente outro se *Roland Barthes por Roland Barthes* não se tratasse de um livro programaticamente romanesco – era preciso começar a *fingir*, em 1975, flagrando a si mesmo, décadas antes, fingindo mal –, mas também caso a máscara estivesse ausente. Se Barthes, que foi membro do Grupo de Teatro Antigo em seus tempos de graduando na Sorbonne, época da montagem de *Os persas*, deixara-se agarrar no que definiu como “armadilha desconfortável”, certamente não era a máscara a constrangê-lo. Pelo contrário: graças a ela era possível estar em cena e, ao mesmo tempo, distante.

Romanceio: desta vez, o salto mencionado a partir de Angela Leite Lopes e Novarina, o risco. Quando olho as fotos de Barthes na EPHH e no Collège de France, sinto por ele uma espécie de empatia estranha porque experimento o seu conforto no pequeno e seu suposto estranhamento no grande. Também penso em Vera Nabokov, em sua não-comunicabilidade imanente. Lembro-me da primeira aula que dei, durante o mestrado na PUC-Rio, sobre Benjamin e a Escola de Frankfurt. Era uma obrigação do estágio em docência. Pois eu estava tão nervosa, e com tanto medo de errar, que não foram poucas as vezes em que simplesmente não consegui encarar a turma, em que divaguei quase chegando à afasia. Havia mais de trinta pessoas presentes, cada uma me olhando com semblante indefinível – o que eu, naquele momento, desconhecadora de máscaras que era, interpretei como má vontade aquilo que poderia ser qualquer outra coisa. [Felizmente nunca soube ao certo.] O mais marcante, no entanto, foi a relação, material e acachapante, com o quadro-negro, a maneira com que quase me fundi a ele. Naquele dia, desejei ter sido tragada por seu verde-escuro salpicado de giz a fim de depois dar por mim já em outra dimensão. No fim da aula, se é que aquilo foi mesmo uma aula, saí da sala muito frustrada.

Também em *Roland Barthes e Roland Barthes*, o autor diz ter vários corpos: um “digestivo”, um “nauseante” e ainda mais: “sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo emotivo (...)” (Ibidem, p. 74) Esse corpo, que é vários, só existe para ele, no entanto, “sob duas formas correntes: a da enxaqueca e a da sensualidade”. (Idem) Não são esses os elementos para a composição de um corpo heroico. As eventuais dores de cabeça e o “prazer sensual são apenas cinestésias, encarregadas de individualizar meu próprio corpo, sem que ele possa glorificar-se com nenhum perigo: meu corpo é debilmente teatral para si mesmo”. (Idem)

A dicotomia freudiana entre dor e prazer parece ser o pêndulo no qual as qualidades de um sujeito são expressadas, e o corpo, embora não-heróico, tem contornos definidos e particulares demais. Mas para além disso há algo que, felizmente, escapa. Esse corpo teatral não precisa tomar forma somente para si mesmo. Pois à medida que o corpo “emotivo” é aquele que “fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça” (Idem), um verdadeiro “fascínio pelo corpo socializado, o corpo mitológico, o corpo artificial (o dos travestis japoneses) e o corpo prostituído (o do ator)” indica outro aspecto: entre emoção e fascinação há uma máscara que se volta para fora da esfera privada por não ser constituída por ela – os buraquinhos da máscara de Dario têm um papel a cumprir. Nesse caso, dor e prazer podem deixar de ser os motores de um teatro de si para si, passando a atuar também em âmbito público, em que os corpos e as máscaras abrem-se às existências uns dos outros. Há, é claro, uma economia coletiva dos desejos aqui, tanto mais quanto, algumas páginas depois, vemos Barthes dizer que a “função erótica do teatro não é acessória, porque só o teatro, dentre todas as artes figurativas (cinema, pintura), dá os corpos e não sua representação”. (Ibidem, p. 97)

A isso que gostaria de chamar de produção desejante na esfera pública é quase irresistível não comentar uma fotografia, provavelmente tirada no jardim da EPHE, em que Barthes aparece em meio a quatorze alunos, em sua maioria jovens, metade dos quais sentados no mesmo banco que ele. Parece satisfeito, mas não sorri a ponto de mostrar os dentes, e o gesto de cruzar as mãos sobre as pernas se repete, em diferença, nas sete pessoas que o ladeiam, sendo que algumas têm os pés encobertos por folhas secas. Os outros sete alunos, que estão de pé, desses não

vemos nem mãos, nem pés, e, estranhamente, todos parecem menos dispostos a encarar a lente da câmera que lhes capta a imagem – sobretudo uma mulher morena que, bem no centro da foto, literalmente se esquiva, colocando o corpo em diagonal e dando um passo atrás. Sobre essa espécie de *tableau vivant*, Barthes comenta o seguinte:

O espaço do seminário é falanstérico, isto é, em certo sentido, romanesco. É somente o espaço de circulação de desejos sutis, dos desejos móveis; é, no artifício de uma socialidade, cuja consistência se extenua miraculosamente, segundo uma expressão de Nietzsche: “o intrincamento das relações amorosas.” (Ibidem, p. 187)

O seminário é certamente público, possuindo o artifício de certa sociabilidade, e nesse sentido já teatral. Ao se mostrar também enquanto *espaço* de circulação de desejos sutis e/ou móveis, ele revela, para Barthes, o que tem de romanesco, e eu acrescentaria: o que tem de cênico, só que de um jeito um pouco menos comportado, certamente menos controlável: como em Novarina, são os corpos que carregam o tal espaço, sem que este lhes sirva de apoio “A linguagem o carrega agora diante de nós e em nós, visível e oferecido”. (Novarina, 2009, p. 16)

Graças a esse fator a consistência do social se extenua e é, em certa medida, levada a se refazer, a se refundar no comum – não sem antes arriscar-se a passar pelo caos que o intrincamento das relações amorosas impõe. Estaria a mulher no centro da foto tentando se livrar exatamente desse risco?

Então um dia, em um outro estágio
em docência, de repente você
percebe a imensa distância que há
entre aquilo que é dito e aquilo
que é pensado durante uma aula.
Quer dizer, você percebe que,
quando isso acontece, tudo vai
muito mal porque ainda está
separando cabeça de corpo, desejo
e saber. Das poucas aulas que já
dei, a maioria foi ruim pois, como
Barthes interpretando Dario, me
deixei dominar pelo medo, isto é,
por insistir em me dividir,
colocando-me nas posições de
atriz-palestrante e
autoespectadora, experimentado a
ferida narcísica desconcertante
que é se ver e se ouvir atuando.
Duvido, porém, de uma fala que não
se escute, não acredito em sua
eficácia porque não vejo corpo

nisso. Quanto a um “caminho do meio” entre os dois estados, não parece grande coisa, mas felizmente há ainda um outro. Também com o corpo, não o mesmo de antes, certamente mais permeável e menos meu, noto que a fala flui, ainda que com descontinuidades, que os olhos encaram outros olhos e que estes dirigem uns aos outros um interesse. Então escuto as colocações e consigo de fato ir até elas porque *estou ali*, numa escuta fora de mim, porque falo – anos depois, cinco anos!, sobre o mesmo Benjamin, mas já um outro, com mais frescor – e me escuto sem precisar assistir ao meu próprio falar. Isso acontece porque a máscara não é mais a de Dario [escapei dela pelos tais buraquinhos], e sim uma distinta, inteiramente feita com leituras decantadas, invenções, colagens, necessidade política e fendas.

IV.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* há um sujeito instável que não se deixa capturar – seja pelos leitores, seja por aquele mesmo que (se) escreve. O personagem Barthes encontra-se impelido a escrever porque, ao tentar simplesmente ouvir “sua própria surdez”, que aqui traduzo por *o inacessível de sua linguagem*, acaba produzindo “apenas, nesse esforço, um outro palco sonoro, uma outra ficção”. (Barthes, 2003, p. 189) Escrevendo, no entanto, ele pode renunciar “a produzir a última réplica” (Idem). Essa talvez seja de fato uma maneira de sair da autosurdez, mas não se estaria abrindo mão de uma escuta, dos estranhamentos que ela causa? Difícil especular. Se Barthes tenta se ouvir a fim de descobrir aquilo que de si não acessa, só o faz porque, antes, “o que ele não podia deixar de escutar, onde quer que estivesse, era a surdez dos outros à sua própria linguagem: ele os ouvia não se ouvirem”. (Idem) Não parece, mesmo assim, que ele repudie por inteiro a forma dialógica, nem que eu faça aqui uma apologia a esta. É que, entre a ilusão da comunicação e o caos da não-comunicação, a escrita se faz possibilidade de escuta repetida, reencenável, cuja temporalidade é dilatada pelo tempo da leitura-

escuta. Assim ficaríamos menos surdas e surdos? Talvez, mas não sem a dose de ficção da qual Barthes se queixa – se isso for mesmo uma queixa:

Na encruzilhada de todos os seus livros, talvez o Teatro (...) O teatro se liga a todos os temas aparentemente especiais, que passam e voltam naquilo que ele escreve: a conotação, a histeria, a ficção, o imaginário, a cena, a estatutária, o quadro, o Oriente, a violência, a ideologia (...).” (Ibidem, p. 195)

Para além dos temas, a recorrência do teatral teria a ver com a própria incapacidade de exprimir, fisicamente, “uma admiração, uma indignação, um amor, por medo de significar mal”. (Idem) Declarando-se não-apto a tornar-se convincente de um ponto de vista corporal, Barthes diz que é a “convicção do outro”, seja lá quem esse outro for, que faz dele, aos próprios olhos, “um ser de teatro”, fenômeno que “o fascina”. (Idem) Isso assim acontece porque, em seu desejo de ver “um corpo convicto” (provavelmente nunca o seu), é no espaço comum da teatralidade que tal desejo pode ser realizado. Não necessariamente, porém, em um palco, ou em uma sala fechada, A “melhor cena de teatro” por ele já vista, por exemplo, aconteceu

[n]um vagão-restaurant belga, [em que] empregados (alfândega, polícia) puseram-se à mesa num canto; comeram com tanto apetite, conforto e cuidado (escolhendo os temperos, os pedaços, os talheres apropriados, preferindo, com olhar certo, o filé ao frango velho insosso), com maneiras tão bem aplicadas à comida (limpando cuidadosamente seu peixe do molho duvidoso, dando tapinhas no iogurte para levantar sua tampa, raspando o queijo em vez de o descascar, usando a faca como um escalpo) que todo o serviço Cook ficou subvertido: eles comeram o mesmo que nós, mas não era o mesmo menu. Tudo tinha mudado, de uma ponta a outra do vagão, pelo simples efeito de uma *convicção* (relação do corpo, não com uma paixão ou com a alma, mas com o gozo). (Ibidem, pp. 196 e 197)

Se Dario foi o único papel que Barthes encenou formalmente, e o fez mal, sem conseguir empregar à própria voz as “expressões” que deveria lhe dar, ainda assim sua máscara, ou melhor, a máscara como recurso, não foi deixada de lado. Ela não serviu para trazer a convicção corporal desejada também fora do palco, mas certamente tornou-se um operador pelo qual enxergar, no espaço social, os gestos alheios, e os próprios gestos de escrita, como sinais de uma teatralidade.

Quanto a esse conceito, cuja definição formal aparece, uma única vez, em um pequeno ensaio de 1954 chamado “O teatro de Baudelaire”, ele será usado mesmo depois de Barthes abandonar as salas de teatro. O que se verifica é que, uma vez entrando nos anos 1960, deixa-se de lado a crítica de teatro – e, por consequência, de se assistir a montagens então contemporâneas – porque a noção

mesma de teatro vai se tornando inútil para ele. Sigo aqui a hipótese do dramaturgo, diretor e pesquisador Jean-Pierre Sarrazac, que em “Le retour au théâtre” tenta explicar porque, em Barthes, a noção de teatralidade não tinha mais necessidade do teatro real. (Sarrazac, 1996, pp. 11-22) Ela surgiria na década de 1950, a partir do estudo das montagens a que Barthes assistiu enquanto atuou como crítico em revistas como a *Théâtre Populaire*, especialmente aquelas a partir de Brecht, adquirindo então seus próprios valor e força operatória. Já em outro artigo, “A invenção da teatralidade”, traduzido pela revista *Sala Preta*, Sarrazac vê na teatralidade barthesiana um desejo de livrar o teatro da literatura em seu aspecto beletrista.

Para Barthes (...), a teatralidade é aquilo que permite pensar o teatro não sem o texto mas, de modo recorrente, a partir de sua realização ou seu devir cênico. Vontade de voltar ao *hic et nunc* da representação e de reinstalar o teatro em sua dimensão propriamente cênica, depois de muitos séculos de subserviência à literatura (...) Mas, sobretudo, vontade de libertar o teatro de sua identidade literária, abstrata e atemporal, para recuperar sua abertura para o mundo, para o real. Nesse sentido, a teatralidade reinstitui a arte do teatro enquanto *ato*. (Sarrazac, 2013, s/p)

Sarrazac acredita que a emergência progressiva de um sujeito autobiográfico em Barthes representa um transporte do épico – e, portanto, do teatral – para o romanesco. Seu trabalho terá então duas “sombras”: a de Brecht e, depois, a de Proust – sua principal referência em *A preparação do romance*.

Nessa passagem ao ato, por assim
dizer, haveria um caminho para se
pensar um romanesco menos literário?

Para o abandono do teatro há também a hipótese de Bernard Dort, companheiro de Barthes na edição da revista *Théâtre Populaire*. Dort afirma que Barthes sentia uma desconfortável distância entre um teatro desejado, utópico – que tinha Brecht como paradigma –, e um teatro real, cujas diferenças com o modelo brechtiano eram “de natureza e quase histórica[s]”. (Barthes, 2002, p. 20) Outra hipótese levantada por Dort é a de que o corpo do ator, no palco, carregava consigo uma dimensão insuportavelmente Real. “Talvez o maior sonho de Barthes fosse o de expulsar o ator do teatro: seu corpo exposto o fascina demais para não incomodá-

lo e não fazê-lo experimentar um misto de tontura e náusea.”³⁸ (Dort, 1995, p. 143) A atuação no papel de Dario seria, então, para Dort, uma espécie de *cena primitiva*, em que sensações ambivalentes tornam difícil de distinguir, com nitidez, que experiência do corpo era tão atraente e tão abjeta. (Levando em conta a imagem do corpo convicto, proposta por Barthes em sua autobiografia, resta saber se ele quer expulsar o ator para ficar com o teatro, ou se deseja resgatar daí o ator.

Gosto das hipóteses de Dort, tanto mais que da de Sarrazac. No fundo, acho que elas se complementam: a teatralidade, e, depois, o romanesco, podem ter sido os dispositivos encontrados para lidar com o cênico e com os corpos, de procurar sua convicção artificial, distanciada, como em Brecht, sem que para isso fosse preciso esperar por um novo Brecht, ou “submeter-se” às montagens experimentais. Também, e talvez sobretudo, passar à teatralidade foi uma maneira de pensar o gesto não apenas na própria escrita como nos temas sobre os quais ela se debruçava.

Quero dizer, com isso, voltando à proposição sobre ser o detalhe um artifício singular de todo elemento cênico, incluídos aí o gesto e o corpo, que se há uma passagem da teatralidade ao romanesco, ela não ocorre sem vazamentos mútuos, e *Roland Barthes por Roland Barthes* dá a medida disso. O detalhe enquanto valor é o que enlaça, ou melhor, torna aparente a tal passagem, e esta, por sua vez, expõe o que há de um estatuto a outro. Isso se sustenta não apenas na autobiografia, como também, cerca de vinte anos antes, no texto sobre o teatro de Baudelaire.

Escolher um poeta cuja produção teatral não teve muito lastro é algo sugestivo. Logo de início, Barthes justifica seu interesse pelo teatro baudelairiano a partir das forças que fazem este último fracassar: sua não-aptidão para o palco e para a dramaturgia por um lado; sua teatralidade, por outro. (Barthes, 2002, p. 122)

Ela pode ser resumida como

o teatro menos o texto é um espessante de signos e de sensações que se ergue sobre a cena a partir do argumento escrito, é esse tipo de percepção eucumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar

³⁸ No original: “Peut-être le rêve ultime de Barthes était-il d’expulser l’acteur du théâtre: son corps exposé le fascine trop pour ne pas le gêner et ne pas lui faire éprouver un mixte d’éblouissement et de nausée.”

presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, e ela é um dado de criação, não de realização.³⁹ (Ibidem, p. 123)

Sarrazac chama atenção para o fato de que a definição de Barthes, tão citada, pode levar ao “uso unívoco e abusivo da noção” de que teatralidade é apenas “teatro menos texto” (Sarrazac, 2013, s/p), mas, ao mesmo tempo, credita ao próprio Barthes um caminho para escapar dessa fórmula: quando diz que a teatralidade é também um dado de criação, e não de realização, vendo, logo a seguir, tanto em Ésquilo e Shakespeare quanto em Brecht o texto escrito ser tomado pelo que lhe é exterior – “o texto escrito previamente arrancado pela exterioridade de corpos, objetos, situações: a palavra falada deflagra imediatamente em substâncias”⁴⁰ (Barthes, 2002, p. 123) –, Barthes pode até soar ambíguo, porém o que interessa é o fato de ser preservada uma relação de tensão entre o texto e os demais componentes da representação teatral. (Acrescente-se que, nessa ambiguidade, já haveria uma questão que a arte da performance iria intensificar.)

Essa tensão passaria justamente pelo corpo de quem atua. *La Fin de don Juan*, *L'Ivrogne* e *Le Marquis du premier houzards*, todas de Baudelaire, embora fracas de um ponto de vista dramaturgico, trazem indicações para a constituição das cenas que incidem sobre o corpo do ator (segundo Barthes, uma *superficie de tormentos*). É o corpo que carrega a teatralidade, ele é aquilo que pode apresentar e dar a ver uma espessura de signos e sensações, aparecendo mais concretamente ao longo da obra poética, e sobretudo da prosa de Baudelaire, do que em seu teatro. Um exemplo importante seria aquele em que os efeitos do ópio, do haxixe e do vinho são os motores da escrita ensaística. (Barthes, 2002, pp. 124 e 125) “A teatralidade de Baudelaire é movida pela mesma força de fuga: ela deflagra por onde menos se espera: primeiro, e sobretudo, nos *Paraisos artificiais*: Baudelaire ali descreve uma transmutação sensorial que é da mesma natureza que a percepção teatral.”⁴¹ (Ibidem, p. 125)

³⁹ No original: “le théâtre moins le texte, c’est une épaisseur de signes et de sensations qui s’édifie sur la scène à partir de l’argument écrit, c’est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d’une oeuvre, et elle est une donnée de création, non de réalisation.”

⁴⁰ No original: “le text écrit est d’avance emporté par l’exteriorité des corps, des objets, des situations: la parole fuse aussitôt en substances.”

⁴¹ No original: “La théâtralité de Baudelaire est animée de la même force de fuite: elle fuse partout où on ne l’attend pas: d’abord et surtout dans *Les Paradis artificiels*: Baudelaire y décrit une transmutation sensorielle qui est de même nature que la perception théâtrale (...).”

Se a teatralidade em Baudelaire escapa do teatro e vai em direção a seus outros trabalhos, por um processo inverso, diz Barthes, há elementos extradramáticos que invadem as peças do autor de *Flores do mal*, “como se esse teatro se obstinasse a se destruir por um duplo movimento de fuga e de envenenamento”.⁴² (Idem) Mal concebidas, as cenas baudelairianas são penetradas por categorias romanescas. (Idem)

V.

Para Magali Nachtergaele, ao analisar as fotografias que Roger Pic fez de uma montagem de *Mãe Coragem*, Barthes, em 1960, daria um giro contemporâneo: entenderia que os elementos visuais, no teatro de Brecht, se ofereciam não como ilustração de uma dramaturgia, mas como signos por esta emitidos. (Nachtergaele, 2015, p. 47) É a partir desse ponto que eu gostaria de pensar as relações entre teatro e imagem no Barthes de *A câmara clara* e *Fragmentos de um discurso amoroso* para só depois voltar ao curso *A preparação do romance*.

Se Barthes partiu também das fotografias de Pic para forjar sua concepção de imagem, para Nachtergaele elas surgem como uma “dobra da própria cena, mas na suspensão”.⁴³ (Idem) Nesse mesmo sentido, chamaria atenção a presença da visualidade na escrita barthesiana, causa dos conceitos que se comportariam como “objetos vivos e falantes em representação perpétua”.⁴⁴ (Ibidem, p. 49)

Mencione-se também o potencial que a escrita de Barthes tem de gerar escutas e o quão cênico esse aspecto auricular pode ser. Não por coincidência, em 1978 Pierre Leenhardt adaptou, para os palcos, *Fragmentos de um discurso amoroso*, cuja montagem aconteceu no mesmo ano, no teatro Marie Stuart, sob a direção de Philippe Ripoll. Na abertura do livro, Barthes tentava estabelecer um pacto de escrita consigo mesmo: de que aquilo em que trabalhava se tratava, em certa medida, de um texto teatral. Escolher essa linguagem seria a estratégia necessária para não reduzir o amante a um “simples sujeito sintomal, mas antes fazer *ouvir* o que há em sua voz de inatural [grifos meus]”. (Barthes, 2003, p.17) Aí

⁴² No original: “comme si ce théâtre s’acharnait à se détruire par un double mouvement de fuite et d’empoisonnement.”

⁴³ No original: “redoublement de la scène elle même, mais dans la suspension.”

⁴⁴ No original: “objets vivants et parlants en perpétuelle représentation.”

residiria o porquê da escolha de “um método ‘dramático’” cuja função seria renunciar aos exemplos, às ilustrações, e repousar “na ação única da linguagem primeira (sem metalinguagem)”. (Idem) Barthes queria escrever um livro que não falasse *sobre* o discurso amoroso, mas que o deixasse falar, “de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise”. (Idem)

É verdade que *Fragments de um discurso amoroso* foi o trabalho que elevou Barthes à condição de celebridade midiática, mas ainda assim trata-se de um texto teórico. E obviamente de algo não escrito *para* o teatro. Olhando-o com cuidado, vemos que há ali um potencial cênico, com Werther e outros personagens aparecendo enquanto rubricas-falantes – pouco depois da escrita de *Roland Barthes por Roland Barthes*, o pensamento volta como processo encenado na escrita, dessa vez a partir de um certo nuançar de vozes, as quais Barthes toma de empréstimo.

Christophe Bident verá em *Fragments de um discurso amoroso* o último gesto teatral de Roland Barthes, o equilíbrio entre uma força lúdica e um imaginário propriamente melancólico, “a dramatização vibrante de um pensamento testado por uma e muitas ofensas secretas”.⁴⁵ (Bident, 2012, pp. 136, 137) Barthes, prossegue Bident, fará com que se escute o inescutível, encenando uma enunciação, descrevendo o extremo de uma cena, montando citações e recortando-as como quadros. (Idem) Além disso, mais uma vez, o sujeito aparecerá como uma criação dramática, agora a partir de uma escrita que aponta para estados sutis, informações aparentemente desimportantes, mas também com pulsões e variações “grandiosas”. (Idem)

No entanto, depois de *Fragments de um discurso amoroso* e a partir dos cursos no Collège de France, o que era uma espécie de rascunho de subjetividade se tornou algo um tanto diferente: “o rascunho se esquiva”⁴⁶ (Ibidem, p.138), resume Bident, e é a própria dimensão do Neutro que começa a ressoar aqui. Barthes passa a ser então alguém que escapa parcialmente, ou seja, que escapa ao mostrar-se. O que para Bident se mostra como um “sair de cena” é, para mim, ainda cênico:

⁴⁵ No original: “la dramatisation vibrante d’une pensée éprouvée par une et plusieurs blessures secrets.”

⁴⁶ No original: “l’esquisse devient esquive.”

o gesto de uma interrupção e de uma transmissão. Sobretudo, é o gesto não simplesmente de se afastar, mas de produzir um espaço-outro.

Levando em conta que a clivagem entre teatro e fotografia encontra ressonância no *gestus* de Brecht e seu efeito de suspensão, aparecendo também no interesse de Barthes pelos *tableaux vivants*, volto-me agora para *A câmara clara*, o “romance”, como afirma Bernard Comment, escrito entre as duas fases do curso *A preparação do romance*, e vejo, em francês mesmo, um “metteur-en-scène”. Barthes é o cenógrafo e o diretor das aparições, das idas e vindas da dramaturgia de seu próprio pensamento à medida que os atores das fotos de André Kerstész e Robert Mapplethorpe, entre outros, compõem um panorama e retomam a dinâmica dos *tableaux*. É assim que o livro se torna, ele mesmo, um objeto teatral, sendo a galeria dos retratos ali inscrita um discurso a ser levado não só ao pé da letra, mas ao pé da imagem produtora de teatralidade. Ou de um cênico.

Nesse sentido, dizer que Barthes encena o próprio pensamento em *A câmara clara* significa afirmar que também sua produção de subjetividade se encontra em plano discursivo legível, porém não de todo, ou seja, na superfície de sua própria escrita repleta de máscaras – um escritor toma lugar e se mostra atravessado por desejos, contradições. É, mais uma vez, alguém sem unidade. Decidido a “se desembaraçar dos trapos da teoria, o sujeito Barthes revela então [com *A câmara clara*] seu verdadeiro sistema de análise dos signos, um sistema subjetivo e afetivo que assume o prazer da ficção”.⁴⁷ (Nachtergaele, p. 141) Como não ver nesse livro – e no último curso – um gesto político que esbarrava sutilmente na institucionalidade do Collège de France e no *status quo* da teoria? Dito de outro modo, em sua autonomia não-ficcional?

Se Barthes acredita no estatuto referencial da fotografia, parece também querer escapar dele. Chega a lamentar, no início de *A câmara clara*, o quão estão, fotografia e referente, colados um ao outro, “membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios”. (Barthes, 1984, p.15) A maneira não-declarada que encontra para escapar a essa condenação é abstendo-se

⁴⁷ No original: “se débarrasser des oripeaux de la théorie, le sujet Barthes révèle alors son véritable système d’analyse des signes, un système subjectif et affectif qui assume le plaisir de la fiction”.

de mostrar a seus leitores a imagem mais importante e mais comentada ao longo de todo o ensaio: *La Photographie du Jardin d’Hiver* (A Foto do Jardim de Inverno, que aqui traduzo, mas opto, nas próximas páginas, por manter em francês), a única, entre tantas de sua mãe, então falecida, que realmente é capaz de afetá-lo – a ele, que diz não conseguir entrar no luto e continua experimentando a dor da perda.

A tal imagem mostra a mãe quando criança, ou seja, uma parte dela à qual nem o filho teria acesso se não fosse pela fotografia antiga. Quanto a nós, precisamos nos esforçar para imaginá-la a partir dos comentários de Barthes, que se recusa abertamente a compartilhá-la de uma perspectiva estritamente visual. Está aí, nesse duplo escape, a brecha para o romanesco. Pois a imagem mais importante do livro não aparece para os leitores: jamais chegamos a vê-la, e ela também de Barthes se desvencilha: o escritor não está diante da mãe que conheceu, mas da menina que ela um dia foi. Barthes trata, então, e essas são as passagens mais bonitas de *A câmara clara*, de *escrever a imagem*, carregando-nos com a escrita e a sugestão:

(...) sentia-se que o fotógrafo lhe havia dito: “Um pouco para frente, para que a gente possa te ver.”; ela unira as mãos, uma segurando a outra por um dedo, como com frequência fazem as crianças, num gesto desajeitado. O irmão e a irmã, unidos entre si, eu o sabia, pela desunião dos pais, que se divorciariam pouco tempo depois, tinham posado lado a lado, sozinhos, no espaço aberto entre as folhagens e palmas da estufa (...) (Ibidem, p.102)

La Photographie du Jardin d’Hiver: sempre grafada com as iniciais em maiúscula, ares de nome próprio. Curioso é que muito antes de mencioná-la, pela primeira vez, Barthes declara, no início do livro, que uma foto é sempre invisível. Mesmo quando vista, não é ela que se dá a ver, mas os signos que, “como leite”, *coalham*. (Ibidem, p. 16) Esse seria o motivo pelo qual o referente conseguiria aderir à imagem em quaisquer condições, sendo os estudos sobre a fotografia sempre voltados para um viés sociológico, histórico ou estruturados a partir de um tecnicismo exacerbado – justamente por isso. Nenhum desses caminhos, Barthes diz, o atraem: “Eu constatava com desgosto que nenhum me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção.” (Ibidem, p.17) Ele desejava imagens que o afetassem, portanto. Sua escolha recai, então, sobre as fotos que importavam subjetivamente. Muito distante de um *corpus*, ele prefere se ater a alguns corpos (Ibidem, p.19), como se, anos depois de *Roland Barthes por Roland*

Barthes, já não fosse preciso partir de uma ideia dialética entre os dois termos: só os corpos já começavam a bastar.

Nesse sentido, parece mais importante definir o que esses corpos, idiossincriticamente escolhidos, têm em comum. A resposta de Barthes é o fúnebre. Nas sociedades modernas, aquelas em que nasce a fotografia, a função da imagem fotográfica é a de ocupar o lugar da morte. A Morte com m maiúsculo, explica Barthes, precisa ser encontrável em alguma parte do tecido social: “se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida.” (Barthes, 1984, p.138)

A cada clique, o paradigma Vida e Morte flutuaria entre a pose inicial e o papel final – a imagem revelada. (Ibidem, p.139) É como se a fotografia fosse o dispositivo pelo qual vemos nossos mortos, nossas mortes – seja no sentido literal (observo, por exemplo, a imagem de meu avô materno, morto há trinta anos) seja no sentido, digamos, provisório (vejo a imagem de uma amiga de infância que hoje se afastou de mim, ainda que estando ela bem viva, vivíssima). E é precisamente essa característica funcional que a aproxima, diz Barthes, do teatro: em sua versão primitiva, este teria uma ligação atávica com o culto aos Mortos:

(...) os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. (Ibidem, p. 53)

Fotografia: a face em que vemos os mortos, *rosto* imóvel e maquiado da Morte disfarçada de Vida, distância aproximada.

Presente em algumas partes do livro, a palavra *cena* é outro indício de uma teatralidade, ou de um cênico, nas reflexões de *A câmara clara*. Aparece de uma maneira muito peculiar porque gestual. Seja para começar a explicar o conceito de *punctum* – um elemento que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (Ibidem, p.46) –, seja para se referir a uma foto de André Kerstész ou a imagens da guerra civil na Nicarágua, é central a ideia de que se está diante de uma *cena imóvel*, que não pode ser “desenvolvida” ou transformada (Idem), porém que é certamente repetível. Isso, diz Barthes, a aproximaria do haikai japonês, não

por acaso a técnica de escrita sobre a qual ele havia se debruçado pouco antes, no primeiro módulo de *A preparação do romance*, “Da vida à obra”. No curso, a notação que dá origem ao haikai – ou seja, sua prática – também produz uma matéria poética e visualmente impossível de ser desenvolvida para além dos três versos. É assim que as considerações sobre esse gênero de poesia feitas no âmbito do Collège de France resvalam no livro sobre a fotografia: “tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica.”⁴⁸ (Ibidem, p.78) Em ambos os casos, estamos diante do que Barthes chama de imobilidade viva: a partir de um detalhe capaz de detonar toda uma produção de sentido, “uma explosão produz uma estrelinha no vidro do texto ou da foto: nem o Haiku nem a fotografia fazem ‘sonhar’.”⁴⁹ (Idem)

Além disso, em comum com a fotografia o haikai teria também a constatação do “ça a été”, do “isto foi” ou “isto aconteceu”. Em *A preparação do romance*, Barthes tem a impressão de que aquilo que o haikai enuncia certamente terá acontecido, e alguns dos exemplos utilizados em aula apontariam para uma contingência, uma ação no presente e uma individuação do momento – um presente tão forte a ponto de garantir uma ação que, no passado, ainda acontecia, como nos seguintes versos de Bashô:

Brisa primaveril
O barqueiro
Mastiga seu cachimbinho
 (Bashô, Yamata)

Não é possível saber, no entanto, quais as características físicas do barqueiro, tampouco de características de seu barco ou da quantidade de fumaça que seu cachimbinho emana. O haikai, ao contrário da fotografia, não se presta à saturação de detalhes. Estes são inevitáveis na imagem fotográfica, onde seria possível ver o tamanho do barco, alguns traços do barqueiro... seria possível até mesmo ver com que intensidade a brisa primaveril agitava o mar naquele instante preciso e precioso. E ainda assim, haikai e fotografia guardariam uma afinidade incontornável, a de que tudo acontece de repente. (Barthes, 2015, p.162)

⁴⁸ No original: “tout est donné, sans provoquer l’envie ou même la possibilité d’une expansion rhétorique.”

⁴⁹ No original: “une explosion fait une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo: ni le Haïku ni la Photo ne font ‘rêver’.”

Há um abismo tão grande, ou uma pequena fenda, incomensurável, entre mim e Barthes - um Oceano Atlântico. Ainda assim, mais uma vez a empatia. Noto em *A câmara clara* o que ele já havia percebido antes, pelo menos desde a autobiografia - sua própria sensibilidade parecendo tão sem lugar, deslocada do mundo e da cultura de então: um "estetismo solitário", ele mesmo define. Como foi que no final dos anos 1970 Barthes já se dava conta, na França, do encolhimento do espaço para a cultura letrada, ou para o debate crítico, e, com isso, do declínio de uma certa maneira de se experimentar esteticamente as coisas? Não sei o que é essa sensação, mas no entanto sei. Do meu jeito eu sei. Nasci na década dessa perda, e ainda por cima no Brasil, certamente com outros ganhos e ares: um sertão inteiro de ancestrais antes de mim e, por isso mesmo, presente em meus ovários na versão de invisíveis fragmentos pouco fecundáveis. Aqui de onde vim já se nasce perdendo a cultura letrada, primeiro porque ela nos é programaticamente negada, segundo porque é preciso vomitá-la numa economia refinada de fluxos a fim de conservar em si algo de sertão; vomitá-la como o Abaporu: quando me dou conta, são os antropófagos da Paulista me ensinando, mas será isso mesmo? Agora não, agora é um pouco diferente, você lê um cadinho de nada e não precisa de Oceano algum para criar abismos. Um tropeço em Ana C. já te separa de você mesma, quanto mais de quem só lê o que não escapa às listas de mais vendidos. Então eis que me sinto perto de Barthes - os mares, as leituras e o sertão se misturando a ponto de me levarem ao mesmo Collège de France, só que em 13 novembro de 2015, ano do centenário do autor, para um colóquio em sua homenagem com título sugestivo e acolhedor,

“Avec Roland Barthes”. Ali se preparou e abrigou previamente, sem que se soubesse, do que ocorreria naquela mesma noite: os ataques do Estado Islâmico em alguns pontos de Paris. Gosto de imaginar não ter sido a única pessoa presente ao colóquio que, por haver lá estado, se sentiu indiretamente abrigada do horror das horas subsequentes.

Quase no fim do primeiro módulo do curso *A preparação do romance*, em março de 1979, Barthes tentará achar a brecha que vai lhe permitir, meses depois, no segundo módulo, correlacionar o haikai, que aqui equivale e demonstra o conceito de *notatio* ou *notação*, ao discurso longo da narrativa proustiana. “Entre o haikai e a narrativa”, ele diz, “sem dúvida existe uma forma intermediária possível, que podemos chamar de a cena ou de a pequena cena.”⁵⁰ (Ibidem, p.193)

Mobilizando novamente o conceito de *gestus* para explicar o que entende por pequena cena, Barthes propõe que esta seja o dispositivo a partir do qual é possível reconhecer o que chama de “pulsção anedótica” do haikai: porém, se no *gestus* de Brecht um corpo pode exprimir certa condição social, no haikai ele se tornou gesto e já está, digamos, extraído de um contexto propriamente brechtiano. Mesmo assim, o gesto continua sendo o instante congelado, dessa vez pelos versos, apontando, justamente aí, para um duplo movimento de se encolher e se alargar, ou seja, de contração e expansão. “Por um lado, um haikai muito elíptico pode ser o objeto de uma espécie de diástole, ele pode, poderia se descontrair e se tornar um discurso.”⁵¹ (Ibidem, p. 194)

É que certos haikais, ainda que apenas em tese (Ibidem), funcionariam como argumentos para um capítulo de romance. Mesmo *Em busca do tempo perdido*, cujo início nos apresenta Marcel, no quarto, à espera do beijo de boa noite da mãe, mesmo nessa cena, marco inicial de uma grande narrativa que se caracterizou enquanto escrita do fluxo, poderia haver um devir-haikai:

⁵⁰ No original : “Entre le haïku e le récit”, ele diz, “il y a sans doute une forme intermédiaire possible que l’on pourrait appeler la scène ou la petite scène.”

⁵¹ No original: “D’une part, un haïku très elliptique peut être l’objet d’une sorte de diástole, il peut, il pourrait se décontracter jusque dans tout un récit.”

*Sua mãe então chega
Lhe diz boa noite/
Felicidade*⁵²

Barthes faz da prosa proustiana um poema em três versos. A proximidade inevitável, pelo movimento sístole-diástole do próprio haikai, entre ele e a narrativa seria, também, um paradoxo: fazer de um haikai uma história, isto é, *continuá-lo* só é possível abstratamente, jamais de um ponto de vista empírico: “é como se entre o haikai e a história (o conto) houvesse uma barreira invisível e intransponível – ou mesmo como se as águas da forma breve do haikai e as águas do romance não pudessem verdadeiramente se misturar.”⁵³ (Ibidem, p. 195)

Não se misturam, mas se tangenciam, às vezes até vazando umas gotinhas de uma para a outra: *La Photographie du Jardin d’Hiver*, em *A câmara clara*, funciona não exatamente como o exemplo disso, mas como a oferta de uma escrita-entre, situada no limite daquilo que ainda não é e do que já foi. Sem que possamos vê-la, LPJH é o romanescos posto em prática: a um só tempo a necessidade de rompimento com o referente e a impossibilidade de se separar dele por completo. A maneira como é nomeada, ou seja, com que chegamos a saber dela, é dupla. No mesmo sintagma cabem *o lugar* onde a mãe, então uma criança de cinco anos ao lado do irmão mais velho, este com sete, esteve de fato, e *o personagem*, com as iniciais em maiúscula – ao mesmo tempo a dimensão plana de um espaço e aquilo que ele se torna quando aceito como imagem (não necessariamente condicionado pela ausência do objeto mas sim pelos signos que este objeto emite e com os quais nos atinge): um lugar-personagem, portanto, que já existe e ainda assim precisa ser inventado.

La Photographie du Jardin d’Hiver vem e vai, “aparece” e desaparece ao longo de *A câmara clara*, e o faz cenicamente, isto é, como um personagem cuja dimensão espacial é incontornável justamente por trazer, já em seu título, um espaço. Uma vez que surge, impõe-se como ambiente sem, contudo, deixar de ser uma fotografia – mas essa condição só Barthes experimenta de todo. A nós, o que chega são os ecos de uma imagem desdobrados em discurso. Tudo isso é muito

⁵² No original: “Sa mère vient tout de même/ Lui dire bonsoir/ Bonheur”

⁵³ No original: “c’est comme s’il y avait entre le haïku et l’histoire (le conte) un mur invisible et infranchissable – ou encore comme si les eaux du haïku, de la forme brève et les eaux du roman ne pouvaient pas vraiment se mêler.”

estranho, porque Barthes faz questão de que saibamos o óbvio: ele sofre diante daquela foto, ele se dá conta de que nem mesmo ela poderá fazer de sua dor um luto, no sentido psicanalítico do termo, pois que até essa imagem é “indialética”, ou seja, incapaz de converter a negação da morte em potência de trabalho. Daí conclui: a fotografia em geral, e até *La Photographie du Jardin d’Hiver*, seria “um teatro desnaturado onde a morte não pode ‘contemplar-se’, refletir-se e interiorizar-se; ou ainda: o teatro morto da Morte, a rejeição do Trágico; ela exclui qualquer purificação, qualquer *catharsis*”. (Barthes, 1984, p.135)

Sem purificação, portanto. Sem catarse também. Mas sem trabalho? Como de fato acreditar nisso se sabemos do *Jornal do Luto* e se é graças ao fato de não contemplarmos a imagem chamada *La Photo du Jardin d’Hiver* que Barthes pode escrever *o que quiser* sobre ela, ou até a partir dela? Ele mesmo afirma, algumas páginas depois, que um texto, seja ficcional ou poético, que não se pode jamais acreditar em um texto inteiramente. (Ibidem, p.144) *A câmara clara* vai assim sendo construída como um jogo de afirmações e negações, de saltos ou de abalos dramáticos que, quando recombinações pelo leitor, ou melhor, quando lidos como aquilo que são – uma dinâmica de mostrar e esconder – apontam para a pequena cena, a brecha entre a forma breve e a narrativa que Barthes trabalhou a partir do haikai.

É então a potência cênica de *La Photo du Jardin d’Hiver*, é o fato de ser ela mesma a cena-personagem por nós não acessada com o olhar o que permite a Barthes dizer ser a linguagem, “por natureza, ficcional” (Ibidem, p. 128). À fotografia, por sua vez, restaria a ela ser um dispositivo de autenticação da presença (Ibidem, p. 129). Tarefa bem mais monótona.

O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (Ibidem, p. 115)

Mas em que lugar indecível, ainda que não o faça propositalmente, nos coloca essa pequena cena chamada *La Photo du Jardin d’Hiver*! Trata-se, afinal, de uma fotografia ou de uma narrativa? Digo narrativa porque nas muitas vezes em que a menciona, Barthes tanto descreve os elementos que a compõem quanto se permite produzir um discurso pelo qual parece desejar exprimir o *punctum* que essa imagem de sua mãe – especificamente essa – provoca nele. E é justamente por

experimentar o *punctum*, por ser ferido por La Photo du Jardin d’Hiver, que ele decide não mostrá-la a nós, que provavelmente dela só teríamos o *studium*: “época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida.” (Ibidem, p.110)

Essa foto nos separa. De um lado, então, está Barthes, que vive a dor da perda e é atingido pelo *punctum* da imagem – condição a partir da qual, para ele, nada está codificado, ou seja, culturalmente dado. (Ibidem, p. 80) Do outro, seus leitores e, por que não, seus alunos, que diante da foto invisível da mãe-infanta somos pré-julgados e condenados a não fazer mais do que dirigir a ela um olhar de historiadores ou de sociólogos. Barthes nos faz cair, então, na clássica – e dualista – distinção entre o *punctum* e o *studium*.

Em “Vida e morte da imagem”, Schøllhammer parte sobretudo de um ensaio de Jacques Rancière chamado “A imagem pensiva” a fim de propor que é o jogo indecível entre *punctum* e *studium* – e não, como sugerem muitos leitores de Barthes, a dicotomia entre eles – o que proporciona um debate profícuo para o contemporâneo: partindo de sua teoria sobre os regimes ético, representativo e estético, Rancière verá no *punctum* não “uma estética negativa da vanguarda”, explica Schøllhammer, como o fazia Barthes, mas a aparição do regime ético das imagens: aquilo que fere na fotografia, o *punctum*, é a relação profunda e instantânea que esta estabelece com a presença da morte, funcionando a um só tempo como “efígie e máscara mortuária”. (Schøllhammer, 2014, p. 122) Por sua vez, o *studium* ainda se remeteria ao regime representativo das imagens. “Numa leitura perspicaz, [Rancière] mostra como Barthes em nenhum momento de sua leitura dos detalhes do *punctum* abre mão do conhecimento e da leitura interpretativa em nome de um afeto puro.” (Ibidem, p. 121) A leitura do próprio Barthes, por isso, erraria o alvo ao falar “de uma suspensão da capacidade hermenêutica como sua condição de possibilidade”. (Ibidem, p. 122)

Mais interessante seria se debruçar sobre o trânsito, o “entrelaçamento” entre os regimes ético e representativo, entre o *punctum* e o *studium*, a fim de propor um novo tipo de figura: pensiva, conforme o próprio Barthes define a capacidade que uma imagem tem de induzir, “vagamente, a pensar”. (Barthes, 1984, p. 62) Pensiva: que interrompe “a relação hierarquizada entre narrativa e descrição” (Schøllhammer, 2014, p. 124), estabelecendo uma tensão outra entre a “pintura e a

literatura”, ou seja, e aqui acrescento, que permite a Barthes *trabalhar* La Photographie du Jardin d’Hiver, fazer dela algo entre a fotografia e a ficção (melhor dizendo: ambas). “Perdido no fundo do Jardim de Inverno, o rosto de minha mãe é delicado, empalidecido. Em um primeiro movimento, exclamei: ‘É ela! É exatamente ela! É enfim ela!’.” (Barthes, 1984, p.147)

Nessa cena dentro da cena (ou, para me aproximar da abordagem pictural de Schøllhammer e Rancière sem, contudo, abandonar a minha, teatral:), nesses *tableaux vivants*, não parece fácil distinguir o que se trata de descrição e o que se trata de invenção. Não só – como havia dito antes – porque a imagem de nós está de fato ausente, mas também porque, se presente estivesse, faria uma provocação: ela não seria o complemento dos textos de Barthes, mas seu tensionamento. “É nessa tensão no seio da relação entre narrativa e descrição que a figura abre para um trabalho investigativo da relação entre diferentes artes e entre diferentes mídias.” (Schøllhammer, 2014, p.124) Nesse sentido, continua, “Rancière aponta para uma característica atualíssima na literatura e nas artes contemporâneas (...)”: ela estaria “ligada ao campo estendido, em que as imagens produzidas em uma arte sobrevivem e se atualizam em outra(s) arte(s) com uma potência, uma vitalidade, que permanece o cerne da questão (...)” (Ibidem, pp.124, 125)

Por outro caminho, Christophe Bident chega também a um lugar de fértil indecidibilidade, não exatamente preocupando-se com a questão interpretativa, ou mesmo com a do campo expandido. Mas ao buscar escapar à dicotomia *punctum/studium* ele se volta para o investimento fantasmático operado durante, digamos assim, o *momento-punctum*. A partir justamente de La Photo du Jardin d’Hiver, Bident inverterá a lógica barthesiana e dirá que o *punctum* “é um detalhe e, nesse sentido, ‘um objeto parcial’ que diz menos da foto do que do sujeito”.⁵⁴ (Bident, 2012, p.134) Certamente o *punctum* fere, atinge à revelia de quem é por ele cortado, produzindo alegria ou dor a serem, talvez, registradas – o que ocorre, pelo menos em relação à LPJH, a partir de uma via ficcional. Nas palavras de Bident, trata-se de um investimento fantasmático da parte de Barthes: este reconhece, finalmente, o verdadeiro *eidos* de sua mãe (É ela! É enfim ela!) na foto mais inesperada de todas, aquela de uma infância que lhe é completamente anterior.

⁵⁴ No original: “est un détail et c’est a ce titre ‘un objet partiel’, qui en dit moins sur la photo que sur le sujet.”

Ferido pelo *isto foi* que a imagem traz, só pode falar do afeto que experimenta porque *está ele mesmo lá*, diante do que *já não é*, tornando possível aquilo que uma vez ocorreu – acrescento: re-encenando, no presente, o que não mais está, tornando-se essa ausência pela escrita.

Tem início então, diz Bident, “a subjetivização de uma fantasia: de um filho que engendra a mãe (...)”.⁵⁵ (Idem) Esta desliza, aparece comprometedoramente como sugestão em outra imagem, a de uma mulher idosa do século XIX que bem pode ser a mãe ou a mulher do fotógrafo Nadar: “uma das mais belas fotos do mundo.” (Barthes, 1984, p.104) Na confusão entre realidade e verdade, *punctum* e *studium* engendrariam “o bloco do afeto e do signo, compreendendo-se sob esse afeto a realidade do desejo e sob esse signo a verdade da fantasia”.⁵⁶ (Bident, 2012, p.134) Essa fórmula é mesmo um achado: a “realidade do desejo” está sob o afeto e a “verdade da fantasia” encontra-se sob o signo porque constituem dinâmicas nas quais vê-se a passagem do *notatio* ao discurso, do haikai, ou da fotografia, ao romance. No bloco afeto-signo está “o romance sonhado, desejado, esperado, incubado, incessantemente preparado”.⁵⁷ (Ibidem, p. 135)

VI.

“ (. .) *ah, si au moins la Photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps que ne signifie rien!*”

Uso como epígrafe desta seção esse pequeno desejo extraído da edição não traduzida de *A câmara clara* e mordo a isca, deixada na seção anterior, sobre ser a escrita sonhada e desejada do romance – a escrita fantasiada – uma possível escrita do Neutro. Tudo isso para tentar me ater, agora, a algumas questões em *A preparação do romance*. Porém, entrar nele dessa forma é de alguma maneira entrar com um pé só, impelida que me sinto a colocar o outro no Neutro: ao mesmo tempo um curso, o penúltimo, e um conceito que atravessou vários momentos da produção de Barthes, trata-se de uma noção complexa, sutil, que aponta para diferentes

⁵⁵ No original: “la subjectivation d’un fantasme: celui d’un fils qui engendre sa mère (...)”

⁵⁶ No original: “le bloc de l’affect et du signe, d’entendre ainsi sous cet affect la réalité du désir et sous ce signe la vérité du fantasme.”

⁵⁷ No original: “le roman rêvé, désiré, attendu, couvé, incessamment préparé. Une écriture du Neutre, peut-être.”

direções: uma atividade que ele define como ardente, incendiária e, ao mesmo tempo, dotada de extrema concentração de energia (Barthes, 2003b, pp. 32, 104, 116, 122); uma categoria ética capaz de suspender a marca intolerável do sentido ostensivo, do sentido opressivo (Ibidem, p. 141); o movimento não-doutrinário e não-explicito que “ruma na direção de um certo pensamento da morte como algo banal, porque na morte o que é exorbitante é sua característica banal.”⁵⁸ (Ibidem, p. 119)

Se esses exemplos de definição do Neutro não aparecem explicitamente durante o último curso no Collège de France, isso não significa que de lá estejam ausentes. Pelo contrário. Vejo na atividade ardente e contida, assim como na suspensão do sentido ostensivo e no movimento não-doutrinário que se encaminha para um pensamento da morte verdadeiras linhas de força do Neutro em *A preparação do romance*: como não associá-los ao gesto de expor um forte desejo de escrita e abster-se de possuir o objeto desse desejo (Barthes, 2015, pp.243, 296, 322), à flutuação temática e não arrogante que torna extensivo, e evasivo, o sentido (Ibidem, pp. 149,178 e 179), à tomada de um lugar de fala que parte da consciência de que é preciso saber utilizar o tempo que resta antes de a Morte chegar? (Ibidem, pp.16-9)

Embora em menor grau, o Neutro também está presente de forma declarada em *A preparação do romance*, e é ele que ajuda a dar o tom à fantasia de escrita que Barthes vai alimentar durante todo o curso. Na segunda aula, de 9 de dezembro de 1978, seu emprego ajudará a tatear o tipo de romance pretendido por Barthes: um discurso sem arrogância, que não o intimida do ponto de vista da linguagem; sobretudo, um discurso que não faça pressão sobre ele, Barthes, o que, por consequência, não provocará nele próprio vontade de fazer pressão sobre outrem. (Ibidem, p.43) “Talvez o romance seja a escrita do Neutro? Por que não?”⁵⁹ (Idem)

A cena de escrita imaginada se quer sutil como o Neutro, mas a fantasia é algo grosseiro, o próprio Barthes é quem assim a caracteriza. Valendo-se da definição psicanalítica de Laplanche e Pontalis para a fantasia, ele a identifica com “um cenário mental curto e emoldurado onde eu coloco a mim enquanto sujeito,

⁵⁸ No original: “va vers une certaine pensée de la mort comme banale, car dans la mort, ce qui est exorbitant, c’est son caractère banal.”

⁵⁹ No original: “Le roman est peut-être l’écriture du Neutre? Pourquoi pas?”

num estado de desejo e de prazer projetado, o que significa dizer que na fantasia o ‘eu’ está sempre presente”.⁶⁰ (Ibidem, p. 129) A ausência de refinamento estaria no fato de que, em tal cena, o objeto de desejo é exageradamente definido: sua forma se encontra presa a uma imagem fixa.

No caso de *A preparação do romance*, Barthes diz que sua fantasia é aquela em que vê a si mesmo – e a seus alunos – produzindo um objeto literário. O problema é que esse objeto deveria fatalmente submeter-se a um gênero, não podendo sua fantasia de escrita existir se não como transitiva: Barthes quer escrever *alguma coisa* e é preciso dizê-la, defini-la. Nesse sentido, a escolha do romance traz em si um desconforto: a cena da escrita não é sutil (leia-se neutra) o suficiente. Ainda assim, é inevitável partir dela: é daí que o desejo de escrever um romance pode se tornar, para ele, a *escrita de um romance*. Começar com uma fantasia seria então assumir que, desde o início, há a vontade de se livrar dela, o que, em se realizando, pode ter duas consequências: com o fim do desejo, nada será escrito, ou, no melhor dos casos, “o real da escrita e do que será escrito não serão o Romance fantasiado (e provavelmente nem será um romance)”.⁶¹ (Ibidem, p.36)

Na aula de 10 de março de 1979 há um trecho suprimido por Barthes em sala de aula, mas que no entanto os organizadores da edição de 2015 acharam por bem incluir no formato-livro. Trata-se de uma classificação dos tipos de frase capazes de produzir uma fantasia literária. Isolada, uma frase de romance suscitaria um desejo no leitor, chegando a levá-lo até mesmo a uma alucinação, como ocorre com Emma Bovary. A frase literária é capaz de produzir uma fantasia no leitor por funcionar como um chamariz (*leurre*), uma espécie de artifício irresistível, sendo também agente de uma iniciação: “ela conduz, ensina, primeiro o Desejo (o Desejo se aprende: sem livro não há Desejo), e depois a Nuance.”⁶² (Ibidem, p. 214)

Não dá pra saber por que Barthes
suprimiu o trecho em que aparece esse
pensamento sobre o aprendizado do
desejo, mas lê-lo foi fatal, numa
dessas convergências romanescas que a
teoria é capaz de produzir: quando

⁶⁰ No original: “un scénario mental bref et encadré où je mets, moi sujet, en état de désir et de plaisir projeté, c’est-à-dire que dans le fantasme le ‘je’ est toujours présent.”

⁶¹ No original: “le réel d’écriture et ce qui s’écrira ne sera pas le Roman fantasmé (et probablement ne sera ce même pas un roman).”

⁶² No original: “elle conduit, elle enseigne, d’abord le Désir (le Désir, ça s’apprend: sans livre, pas de Désir) et puis la Nuance.”

escolhi o título deste capítulo,
Encenar um desejo, ensinar, era
 exatamente essa potência iniciática
 que estava intuindo, mesmo antes de
 topar com a afirmação aqui citada.

Em outras palavras, o desejo se aprende, assim como a nuance, e aqui estamos nós, alunos e leitores, enredados mas também constrangidos no desejo de Barthes, ou melhor, em sua cena: a de escrever um romance. Como não desejá-la e/ou rejeitá-la? E, mais que isso, como não nos vermos implicados nela? Em uma outra definição de fantasia, Barthes afirma que não podemos esquecer sua dimensão cênica: “na fantasia há cenas num sentido teatral”, cenas essas “que passamos, repassamos, acariciamos”.⁶³ (Ibidem, p.386) Os princípios ficcional e cênico são aqui fundamentais para se entender de que maneira Barthes nos ensina a desejar o seu desejo: a realidade deste dirige o afeto, que por sua vez aparece em bloco com o signo, o qual é sustentado, como apontava Bident, pela “verdade da fantasia”.

O que aprendemos, mais do que desejar ou repudiar o desejo de Barthes, ou mesmo desejar/rejeitar escrever um romance, é, a meu ver, considerar a ficcionalização do desejo como uma coisa: algo de fato pungente pode estar bem próximo. Mas há também outra coisa a ser ensinada: se o romance fantasiado tem algo de Neutro à medida que se constitui como prática não-opressiva, é preciso atentar para essa característica, ou seja, entender que ficcionalizar o desejo deveria não significar torná-lo fixo. Nesse sentido, não seria apenas um desejo que se encena no curso – o curso é que pode vir a ser uma usina de desejos, uma espécie de terapêutica.

Em agosto de 2016, durante uma conversa com a amiga Joana Rabelo, soube ter havido no Instituto de Artes da Uerj, cerca de um ano antes, um curso-experimento chamado *Doença/Saúde*. Ministrado por Ricardo Basbaum e Roberto Corrêa dos Santos, foi dividido em dois módulos, sendo o da *Doença*, o primeiro deles, a parte de Roberto Corrêa dos Santos. Oferecido como disciplina aos alunos de mestrado e doutorado do instituto, o curso não seguiu, por assim dizer, um caminho

⁶³ No original: “dans le fantasme il y a de scènes au sens théâtral”, cenas essas “que l’on passe, que l’on repasse, que l’on carresse.”

convencional. Ao menos não durante seu primeiro módulo, ao qual esta seção é dedicada.

Embora Joana não tivesse cursado a disciplina, uma amiga sua, Patricia Chiavazolli, havia relatado a ela mais ou menos o seguinte: da *doença* não se falou sobre; a doença se produziu, foi produzida. Em sala de aula, propositalmente, pelo professor, sem aviso prévio aos alunos. De maneira geral, as respostas, para usar um vocabulário nietzschiano, foram reativas, ou seja, adoecidas.

Ao saber de tal experimento, percebi que poderia estar diante de um caso coringa, ou de um caso notável, no qual verificar “efeitos de intensidade” artísticos na escrita teórica. Pela descrição de Joana, tudo indicava que Roberto Corrêa dos Santos havia performado, ou encenado, em sala de aula, a doença que nomeava o curso. Foi assim que entrei em contato com Patricia, que dispôs de seu tempo e me concedeu uma entrevista presencial, não gravada, em janeiro de 2017. Semanas depois, expliquei a Roberto que escrevia uma tese sobre escrita de teoria e dispositivos artísticos, entendendo por escrita não apenas o grafo de letras sobre uma superfície, mas também um ato-aula. Perguntei a ele se teria interesse em falar sobre o curso, também em uma entrevista. As perguntas lhe foram enviadas por e-mail, e as respostas me chegaram em um relato generoso, instigante e consciente de sua própria potência (como não poderia deixar de ser, em se tratando de um dos mais interessantes escritores contemporâneos). Os parágrafos que se seguem, com as respectivas aspas de Patricia e Roberto, são uma tentativa de articular essas falas, o curso do qual elas partem e alguns resíduos de doença.

Ao contrário de Joana, nenhum dos dois entrevistados são meus amigos. No entanto, permito-me chamá-los por seus primeiros nomes. Não há intimidade empírica para tal, algo que o convívio em sala de aula poderia ter promovido. Tampouco existe uma distância grande o suficiente para que os chame pelos sobrenomes. Talvez essa sensação se deva à confiança que, suponho, Patricia e Roberto depositam em mim. Não porque possam acreditar que serei “fiel” a suas falas (a de Patricia, inclusive, tornou-se anotações em meu caderno), mas por aceitarem retomar, pelo fio da memória – fio que tantas vezes é melhor soltar – um acontecimento que moveu blocos de signos, afetos e afecções; que constituiu uma superfície e, com ela, uma certa ideia de comum, por mais doloroso que possa ter sido o processo.

Definindo a dupla doença/saúde como uma “mesma moeda-corpórea-existencial”, Roberto conta que, ao planejar a aula com Basbaum, este último havia manifestado sua preferência pela saúde. (Santos, 2017, s/p) Roberto, então, se viu diante do avesso de sua própria pesquisa, pois também ele se sentia mais apto a “cuidar de *saúde*”, uma vez que o tema, juntamente com a noção de clínica, vinha ocupando sua produção há anos, em escritos de diferentes naturezas. Pense-se nos dois volumes de *Clínica de artista* e, também, nos ensaios de *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*, de 1999. Este último, a conselho do próprio Roberto, me serviu de guia, juntamente com a conferência *Uma vida de artista* e com o depoimento de Patricia, para a elaboração das perguntas da entrevista com ele.

Na primeira pergunta, citei uma frase sua, presente no texto que dá título ao livro de ensaios: “O corpo não será escrito de dentro para fora; o corpo escreve-se sobre.” (Santos, 1999, p. 33) Achei que ela poderia dar conta de demonstrar que tanto doença quanto saúde se inscrevem sobre os corpos, entre os corpos, num emaranhado de efeitos. Em sua resposta, Roberto pareceu concordar com essa minha suposição à medida que tencionou sua própria frase-proposta: “joguei-lhes as aulas ‘sobre os corpos’, sim; quis eu um ataque verbo-corporal para que o *sentir* estivesse distante dos humanismos menores, um sentir demasiadamente prisioneiro do que vem apenas no ‘de dentro’, sentires codificados, clichês de adoecimentos miseráveis.” (Santos, 2017, s/p)

Essa teria sido uma segunda visita direta à doença: ainda na Pós de Letras da UFRJ, em meados dos anos 1990, Roberto conta que oferecera uma disciplina dedicada à *Depressão*, “essa parede químico-física”. (Idem) Diferente da melancolia, com seu teor romântico, a depressão é “sol negro, morte-provisória-em-vida, processo de fechamento a necessitar de mais e diferidas químicas”. (Idem) O que ele investigava, então, era como a escrita podia conter “o sinal desses entupimentos”. (Idem) O resultado do curso foi a percepção de que, onde havia depressão, não poderia haver escrita, isto é, que a escrita ou antecedia a depressão, prevenindo-a, ou acontecia enquanto “escrita pensada”, onde “algo está a mover-se e está-se fora do estado-depressão”. (Idem)

Embora não fique claro em que medida a investigação de cerca de vinte anos desembocou, ou resvalou, na de 2015, levando-se em conta alguns ensaios de

Modos de saber, modos de adoecer, tais como o ensaio-título, além de “A bela diacronia, dados para uma história das formas” e “O exterior”, percebe-se todo um investimento de produzir saúde ao se exteriorizar a doença, de escrevê-la sobre os corpos em vez de esperar que aflore *de dentro* deles. A espacialização dos afetos está aí dada, o que leva então a repetir a citação: “O corpo não será escrito de dentro para fora; o corpo escreve-se sobre.”

No curso de 2015, tratava-se, portanto, de experimentar como a superfície e a exterioridade poderiam agir sobre ele, professor, e sobre os estudantes. Na prática, isso significou, como conta Patricia, uma conduta no mínimo não-usual, certamente difícil de definir. Logo no terceiro encontro “começaram a acontecer incidentes”, afirma ela. “Toda aula era iniciada com reclamações. Ele dizia: ‘Não aguento mais, quero parar com essa aula.’” Mas não só. A cada encontro, Roberto “escolhia alguém para implicar, e isso gerava um mal-estar crescente. Pouco a pouco, as pessoas começaram a faltar às aulas.” Começava-se a produzir o adoecer. Nas palavras do professor: “grande esforço era o de conduzir o acontecimento-aula sob o comando e o impacto de uma crueldade artístico-performática: irmos juntos, essa seria a obra conjunta; mas o que significava ir junto, aos poucos, pude ver: era *hard* – mas seria imperdoável recuar: segui”, diz Roberto. (Idem)

O que se seguiu foram, aula após aula, falas autoritárias e egóicas, conta Patricia, e um grupo de alunos cada vez mais insatisfeito. Assumindo, com corpo e voz, uma “inflexão rígida e plural”, Roberto afirma que se propôs a agir com “violência artística”, testando seus próprios limites, assim como o dos alunos. Criava-se, enfim, sem aviso, “uma vida em *doença*: na sala; a sala em *doença*, um vetor de alegria trágica disparado: tudo então para fazermos coletivamente a *doença*: ela, e ela como contraveneno da *doença*, daí: a saúde, a grande festa: campo em que mal sabemos haver festa”. (Idem)

Patricia conta de seu próprio adoecer. Fala que muitas vezes era difícil sentir vontade de frequentar as aulas, mas que algo a *impelia a*, algo que ela não sabia nomear. Foi então que, certo dia, sentindo-se mal, já sem forças para continuar no curso, percebeu que co-criava a doença junto com Roberto e os demais colegas. “Na aula seguinte a essa percepção que tive”, diz ela, “houve um estopim”: o grupo de alunos que se sentia insatisfeito confrontou Roberto – o método de sua aula, seu conteúdo, sua atuação como professor. Patricia e outra colega então entrevistaram, ambas dizendo que haviam identificado naquilo uma performance. Tudo vinha à

superfície de maneira conflituosa: Roberto nem assentiu, nem negou a hipótese das duas alunas; os outros, por sua vez, não recuaram. Se era mesmo uma performance, disseram, deveriam ter sido consultados previamente, avisados. “Depois, por e-mail”, conta Patricia, “Roberto começou a dar dicas de que tudo aquilo se tratava de uma proposição teórica. Deu até mesmo indicações de que poderia ser mesmo uma performance.” Sobre o estopim, ele diz:

Jamais imaginara fosse aquele o responder da quase totalidade dos estudantes, mas bem verdade que imaginar o que fosse teria sido impossível, era um experimento; estávamos diante, eu pensava, de um viver-aula-performance de longa duração; de um labor/atório vivo de pensamento e entrega; impunha-me viver o “pior”, conduzir o “pior”, lamber o “pior” no ato de arte e saber, como se comêssemos ou nos tornássemos por algum instante o inseto (Clarice/Kafka): sairíamos, arrebatados, leves, potentes, criadores – era o que em algum lugar em mim aguardava; eis que o temível medo humano desabou na sala; sinais de forças reativas desenhando-se dia a dia; pode-se sempre retornar, mas não, não seria justo (que palavra!); há horas em que retroceder significa saltar para o riso e ganhar a doçura da respiração; há horas em que significa tombar, adoecer *de fato* adoecer, padecer. Segui; seguimos; quase ninguém levantou a mão para dizer compreendemos: compreendemos esta máquina-pensar abrindo-se sem pudor ou piedade, fabricando o remédio de uma ciência do adoecimento quando vistos na vida, na arte, na literatura, na filosofia, caso fosse viável separar esses gestos epistêmico-vivenciais. (Idem)

O curso estava acabando. Na penúltima aula, Roberto “deu uma conferência maravilhosa”, diz Patricia. Falou de Clarice Lispector e Virginia Woolf, disse que para sair do lugar era preciso ser balanceado. Mas falou para poucos: além de Patricia, só havia mais três alunos a assisti-lo. Já à última aula, uma semana depois, a maioria das pessoas compareceu. Ela foi dedicada à apresentação dos trabalhos de fim de curso. Segundo Patricia, os trabalhos foram “incríveis”, sendo muitos deles, na sua opinião, uma reação às provocações feitas ao longo de dois e meses e meio do módulo *Doença*.

Já aí a saída da doença, isto é, a preparação para o início da saúde? A transformação de uma reação-reativa numa reação-ativa? “Por todo o tempo assim quis que fosse: a doença terapêutica”, diz Roberto. Tendo isso em vista, me pergunto agora, assim como perguntei a ele: “O que pode uma aula? O que pode um curso, aquele módulo de curso?” A resposta foi, ela mesma, uma espécie de saúde. Afinal, “uma aula pode! Uma aula tem poder; esse poder deve constituir-se com poder afirmativo (poder-poder), um poder que consista no bem usar o palco

simbólico ou sígnico da fala e dos materiais trazidos ou indicados; caminhar da carne à letra e vice-versa”. (Idem)

Diante dos embates com os alunos, em dado momento Roberto percebeu que esse bem usar do palco sígnico da fala caminharia para um metacurso, ou seja, para um falar sobre o curso: seu caminho, seu método – daí as “explicações” dadas por e-mail, como contou Patricia. Seria impossível resumir aqui o que Roberto, em formato-lista, elenca na resposta como método explicitado aos alunos, indo da letra “a” até a letra “p”. Ainda assim, destaque-se sua concepção do que chama de “obra-aula” sendo “pensada como *site specific*”; fazer adoecer, nesse sentido, significou criar “uma obra (a aula) para exato espaço vindo de um verbo: adoecer”. Era preciso mostrar como uma aula pode ser produzida “com a mesma consistência de um feito artístico qualquer – artístico, não necessariamente estético”. Era preciso, e acrescento eu, desejável, “mostrar a força de uma aula que se dê como ‘não-aula’ – como fábrica pública de pensamento”. (Idem)

Haveria, nesse fabrico, um dispositivo. Ou, em outras palavras, a aposta em uma “máscara-exterior” que “ativa ou desmonta o poder”, e aqui a alusão a Brecht é direta: “daí teatralizar tudo.” Máscara – com ela, dar-se-ia a ver o adoecer que “convoca o corpo – no adoecer, a fabulosa sensação do: isto há; do: estou aqui; tudo na doença reverbera”. Máscara – mais uma vez brechtiana, dispositivo para mostrar como “toda aula” é “mais política do que epistemológica ou histórica – logo, mais arte do que cultura”. (Idem)

Isso posto, seria mesmo performance do que se tratava? Dito de outro modo: haveria um fator romanesco, ficcional, narrativo o mínimo possível, fiozinho besta, operando na máscara? Patricia aposta num “ainda sem nome”, quando eu lhe faço essa pergunta. O curso, diz, foi “uma criação conjunta. Se todos tivessem se dado conta dele como performance, se ele, desde o início, tivesse sido nomeado como performance, aquilo não produziria doença, se diluiria”, conclui ela.

É como se, para Patricia, os termos performance, cênico e ficção não dessem conta do que acontecera ali. Já Roberto, nas respostas que me enviou, chamou seu experimento de viver-aula-performance de longa duração, mas não só. “*Adoecer, o curso de*: penso-o igualmente como um romance-ensaio, e a vir; pensei e penso em livro narrando impactos daquilo que para mim, talvez não para os estudantes, fiz/construí por intento de arte – a arte da aula ou aula como arte ou ação-aula ou: *aulação*.” (Idem) – Eu havia mencionado Barthes e *A preparação do romance*, e

com ele a questão mesma do romanesco, ou melhor, o lugar impossível, e ao mesmo tempo desejável, desejante, do romanesco numa aula.

Talvez de fato não haja um nome exato para o experimento de 2015. Talvez isso não seja ruim, mas até melhor. Permito-me aceitar a imagem-epígrafe com que Roberto abre as respostas: a pantera na jaula kafkiana no final de *O artista da fome*, animal cuja mandíbula esconde a liberdade e de cuja garganta brotam a violência e a alegria de viver. Tratou-se, diz Roberto, de um “chamado ardoroso, pulsante, e movente da coisa, da língua, da carne, do pensamento”. (Idem) Trata-se, então, de dizer com ele: trata-se de um curso.

VII.

Não são poucos os exemplos de escritas fantasiadas na história da literatura a aparecer em *A preparação do romance*. Retomo aqui o caso do *Livro*, conhecido projeto de Mallarmé. O que fascina Barthes é o fato de o *Livro* não ter passado de um projeto cuja ritualística havia sido detalhadamente concebida: “o *Livro Total* de Mallarmé, vocês sabem, devia ser lido em sessões públicas, com permutações de versos a cada encontro (...).”⁶⁴ (Ibidem, p. 332) Mesmo sem escrever realmente o livro – o manuscrito de duzentas folhas não é propriamente a sua escrita, mas uma escrita sobre a escrita, ou seja, um metatexto –, Mallarmé havia pensado sua leitura de maneira pública, coletiva – chegou a planejar sua espacialidade, prevendo até os deslocamentos da plateia. Esses são indícios, para Barthes, de que as referências de Mallarmé já não partiam apenas dos livros fixos, mas do livro tornado rito e, sim, tornado teatro: “é um livro de ritual pois sua leitura devia acontecer em sessões cuja entrada era cobrada (e Mallarmé imaginou todo um plano financeiro, assim como de edição) (...).”⁶⁵ (Ibidem, p. 337)

Agora na companhia de Mallarmé, estamos, é certo, no território do Querer-Escriver, e Barthes sabe que é preciso tentar dele sair, forçar a passagem para a escrita de fato. É então no segundo módulo do curso, “A obra como vontade”, cujo início é dezembro de 1979, que ele vai propor um processo iniciático em três fases

⁶⁴ No original: “le *Livre Total* de Mallarmé, vous les savez, devait être lu en séances publiques, avec de permutations de vers à chaque séance (...).”

⁶⁵ No original: “c’est un livre de rituel puisque la lecture devait s’en faire en cours de séances payantes (et il y a, imagine par Mallarmé, tout un plan financier de théâtre et d’édition) (...).”

para que a escrita aconteça. Elas funcionam como “três atos, como uma peça de teatro, *Turandot*, por exemplo”.⁶⁶ (Ibidem, p. 321) Na *commedia dell’arte* do veneziano Carlo Gozzi, uma princesa apresenta três enigmas a cada um de seus pretendentes, e pune com a decapitação aquele que fracassa em desvendá-los. Em Barthes, a princípio sem o risco de se ficar sem a cabeça, as provas pelas quais um aspirante à escrita precisa passar são: 1) o que escrever, ou seja, o que escolher como objeto (exatamente o momento da cena fantasiada); 2) o próprio escrever, que significa todo um processo de método, de organização, para que o trabalho de escrita possa ser sustentado; 3) o acordo entre a obra e o social, qual seja, a aceitação de que ela terá uma ligação com a sociedade em que se insere o escritor. A essas três provas, ou a esses três atos, Barthes nomeará como a Dúvida, a Paciência e a Separação. (Ibidem, p. 322)

Nas aulas seguintes, começam a surgir casos de história da literatura em que esses atos vão se desenrolar. Uma sucessão de atores aparece então: Zola, Proust, Chateaubriand, Mallarmé, como já mencionado, Flaubert, Nietzsche, Dante, Kafka. O mais curioso não é apenas a transformação desses escritores em personagens e atores, incluídas aí as anedotas contadas sobre eles, mas o pensamento teatral e livresco que permite a Barthes apresentá-los assim. Comentando a estrutura do segundo módulo de seu curso, vemos ele se assumir entre uma concepção de Livro e outra, de Teatro, como já apontei em uma citação no início deste capítulo. Para as próximas onze aulas daquela segunda parte, o curso-peça-livro estava organizado da seguinte maneira: um prólogo, “que poderemos chamar de *O desejo de escrever*, como ponto de partida para a Obra a criar”; três capítulos, “se se tratasse de um livro”, três atos, “se se tratasse de uma tragédia ou de uma comédia”, ou mesmo três provas, “se se tratasse de um rito de iniciação”, sendo capazes de, como já visto, desfazer o nó do Querer-Escriver; e, por fim, uma conclusão ou um epílogo – palavras inadequadas, segundo o próprio Barthes, para definir o que seria o desfecho do curso. Este seria “mais um tipo de *Suspensão*, um Suspense final cujo desfecho eu mesmo desconheço (...)”⁶⁷ (Ibidem, pp.239 e 240)

⁶⁶ No original: “trois actes, comme une pièce de théâtre, *Turandout*, par exemple.”

⁶⁷ No original. “qu’on pourrait intituler *Le Désir d’écrire*, como départ de l’Oeuvre à faire” / “s’il s’agissait d’un livre” / “s’il s’agissait d’une tragédie ou d’une comédie” / “s’il s’agissait d’un rite d’initiation” / “plutôt une sorte de *Suspension*, un Suspense final dont je ne connais pas moi-même la résolution (...)”

A mistura de prólogo e narração está diretamente ligada ao método de exposição da segunda parte do curso. Fazer dele uma espécie de peça de teatro, defende Barthes, não precisa, contudo, ser considerado uma aberração. E se a figura da parábase – em que o ator parava de interpretar seu personagem a fim de falar, em nome do autor, ou seja, de a-presentar suas palavras – serviu de justificativa a Barthes para explicar sua própria atuação, é porque autoria, atuação, curso, teatro, rito e livro são signos passíveis de serem reunidos em uma mesma cena. (Ibidem, p. 240)

Falar de Vida Nova é estabelecer uma ruptura com a maneira de viver praticada até então. É também uma condição vital para a velhice. Ainda em “Da vida à obra”, primeiro módulo do curso, Barthes diz que havia pensado em se aposentar, em deixar o Collège de France, após assumir para si mesmo que queria se dedicar inteiramente à escrita: ensinar e escrever seriam ações incompatíveis entre si. No entanto, durante as férias, mudaria de ideia e decidir-se-ia a acumular as duas atividades. (Ibidem, p. 27) Não à toa, esse é um curso *escrito*, mas também *performado*, que às vezes se assemelha a um livro, às vezes a uma peça de teatro ou a um rito. Vida Nova, ou Vita Nuova, como escrevia Dante, tratava-se de um momento (a velhice) e de um lugar (o meio do caminho) para a descoberta de uma nova prática de escrita, que ao fim e ao cabo Barthes não consegue separar da prática de ensino. Mais que isso: faz desta última um laboratório para a primeira. Isso se deve ao ponto de partida, digamos, metodológico, de onde nasce uma Vida Nova:

a nova prática de escrita rompe com as práticas intelectuais antecedentes e se destaca da gestão do movimento passado: o sujeito que escreve sofre uma pressão social incessante (sou testemunha disso) para levá-lo, para reduzi-lo, se é que posso dizê-lo, a se autogerir.⁶⁸ (Ibidem, p. 21)

Então com mais de 60 anos, Barthes já não quer apenas gerenciar a própria obra. Como poderia fazê-lo estando no meio do caminho de sua vida, ou seja, num

⁶⁸ No original: “la nouvelle pratique d’écriture rompt avec les pratiques intellectuelles antécédentes et se détache de la gestion du mouvement passé: le sujet écrivant subit une pression sociale incessante (je peux vraiment en témoigner) pour l’amener et pour le réduire, si je puis dire, à se gérer lui-même.”

ponto crítico, que não é uma média biográfica, mas o ápice ou o ponto abissal de uma biografia?

Extraí a citação que acabo de fazer do primeiro dia do curso, dia 2 de dezembro de 1978. Mais de vinte e três aulas depois, em 23 de fevereiro de 1980, a última, vejo que a nova prática de escrita, embora incontáveis vezes abordada (e desdobrada) a partir dos problemas em torno do desejo, da notação e do haikai, da fantasia e das três provas, vejo, enfim, que Barthes não a alcançou enquanto resultado, enquanto obra. Ele mesmo o diz, ao perguntar aos alunos: “essa obra que defino aqui, por que eu não a faço – por que não a faço agora mesmo, por que ainda não a fiz?”⁶⁹ (Ibidem, p. 554)

Acredito na
sinceridade da pergunta porque é a
partir da exterioridade da máscara que
ela é proferida.

A resposta é autocondescendente, mas também um tanto humilhante, pois que Barthes diz ainda se considerar preso na primeira das três provas, ou dos três atos, pelos quais é preciso passar no processo de feitura de um romance, do *seu romance*. Portanto, quase dois anos depois, sequer um objeto de escrita fora de fato escolhido. Mesmo que no início do curso tenha sido apoiada pelo Neutro, a palavra *romance* parece então já não bastar, não definir ou não abranger o suficiente. “E tudo o que pude acrescentar foi uma certa ideia de espera (...)”⁷⁰ (Idem)

Barthes espera. Essa imagem é, a meu ver, sustentada pelo *desejo*, mais do que nunca presente, exposto, teorizado; então mais forte do que o *prazer*, que ocupara até então papel tão importante em sua escrita. “Tenho um livro em desejo”, ele diz, sem o qual não teria sido possível fazer um curso durante tantas semanas.⁷¹ (Idem) Que desejo, afinal, é esse? Parece ser essa a pergunta-chave nos minutos finais do curso, ou melhor, a verdadeira resposta para a questão que Barthes compartilha com a turma: “uma forma de desejo ou (...) um estado um pouco arcaizante do desejo.” (Ibidem, p. 555) Esse desejo incidiria sempre sobre exemplos, num sentido lato, românticos: “Flaubert, Mallarmé, Kafka, Proust,

⁶⁹ No original; “cette oeuvre que je définis, pourquoi je ne la fais pas – pourquoi est-ce que je ne la fais pas tout de suite, pourquoi je ne la fais pas encore?”

⁷⁰ No original: “Et tout ce que je puis ajouter, c’est une certaine idée que j’ai de l’attente (...)”

⁷¹ No original: “J’ai un livre en désir.”

Chateaubriand, aí estão os autores que eu citei, ou seja, que eu finalmente desejei (...).” (Idem) Disso resultaria nenhuma, ou quase nenhuma, atenção aos trabalhos “da modernidade contemporânea”, ou, dito de outro modo, “uma espécie de cegueira sobre o contemporâneo”, uma ausência de desejo direcionado a esses objetos.⁷² (Idem)

O Desejo, com D maiúsculo, expressaria um tipo de fixação, e mesmo de regressão, Barthes reflete, que vai em direção ao passado – “e isso (...) talvez me impeça de escrever o livro (...)”.⁷³ (Idem) Desejo teimoso, que remete o escritor a uma espécie de solidão e de pobreza que há nessa própria teimosia, e que ele não consegue transformar – o que não espanta, se admitirmos que o desejo enquanto carência, enquanto falta, parece vigorar aqui.

Ainda assim ele espera: talvez aguardar a ideia do livro seja, antes, aguardar um “clique”, uma “ocasião”, uma “mutação” que lhe permitiria escrever de fato e que seria como “*uma nova escuta das coisas*”.⁷⁴ (Idem) A expressão que eu grifei em sua fala, ele a pega de empréstimo a Nietzsche. Em *Ecce Homo*, o filósofo conta que o *insight* para escrever *Zarathustra*, se aconteceu em agosto de 1881, durante um passeio ao longo do lago de Silvaplana, precisou, antes, que um outro tipo de sensibilidade estética se desenvolvesse. Um “renascimento na arte de ouvir” (Nietzsche, 2008, p.74); uma mudança repentina e radical de seu gosto em música teria sido o elemento sensual, corporal, a abrir a possibilidade para a epifania que trouxe consigo o conceito de Eterno Retorno e a ideia de escrever um trabalho filosófico comprometido com a ficção e um certo tipo de dramaticidade. “E talvez eu espere então uma transformação da Escuta, uma transformação da minha escuta.”⁷⁵ (Barthes, 2015, pp.555 e 556)

É preciso ouvir, novamente, de uma outra maneira. No trabalho “A escrita fora de si”, Ana Kiffer mostra como Roland Barthes, em texto de 1973, tentava repensar a

⁷² No original: “une forme de désir ou (...) un état un peu archaïsant du désir.” / “Flaubert, Mallarmé, Kafka, Proust, Chateaubriand, voilà les auteurs que j’ai cités, c’est-à-dire que finalement j’ai désirés (...)” / “de la modernité contemporaine” / “une sorte de aveuglement sur le contemporain (...)”.

⁷³ No original: “et cela (...) m’empêche peut-être d’écrire le livre (...)”.

⁷⁴ No original: “*une nouvelle écoute des choses.*”

⁷⁵ No original: “Et peut-être que j’attends donc une transformation de l’Écoute, une transformation de mon écoute.”

noção de escrita que atravessou sua trajetória: “a potencialidade de uma escrita que já não mais se oponha à oralidade”, ela diz, “é o que a escrita enquanto gesto pode liberar para nós”. (Kiffer, 2014, p. 49) Kiffer nos lembra que Barthes já tentava romper com o dualismo entre *escrita e fala*, que daria origem ao que ele chama de sintagmas lineares, para ir em direção aos sintagmas radiantes ou rizomáticos, estes últimos presentes em figurações murais, na pintura e nas HQs. Essas manifestações são o começo de uma “proliferação escriturária que vai fazer da própria atividade da escrita uma passagem incessante entre regimes heterogêneos”. Isso valeria tanto para as artes quanto para as “distintas camadas de campos discursivos”. (Ibidem, p.50)

Por sua vez, as “metamorfoses dos corpos através das escritas” seriam outro aspecto fundamental para se pensar numa escrita que ela chama de *fora de si* – o que pode nos ajudar a encontrar essa nova escuta à qual Barthes se propõe em seu último curso. Fora de si: o mesmo sintagma nos aproxima de “uma exacerbação das intensidades afetivas e, por conseguinte, corpóreas”, não deixando de evocar “um certo deslocamento, (...) uma profunda dissociação entre um ‘eu mesmo’ e algo fora dele”. (Ibidem, p.52)

Mencionando o contundente exemplo de Antonin Artaud, mas sem ater-se a ele, Kiffer dirá que a experimentação desse estado-fora acontecerá numa escrita de caráter vibrátil, tátil, sonoro. “Novos corpos de sensibilidade exigem, certamente, uma alteração na organização dos sentidos (...)” (Ibidem, p.54) Voltando a Barthes em seu último curso, temo afirmar – mas o faço mesmo assim – que embora ele tenha se dado conta de que era preciso re-sensibilizar sua escuta a fim de escrever de fato, creio que ele não tinha, naquele momento, condições de fazê-lo. Por isso a espera ativa, e honestamente acho que ela é fundamental; que é algo que precisamos fazer junto com ele. Talvez assim o Desejo, com D maiúsculo, possa devir-menor (passando de desejo como falta para desejo como transbordamento e usina). Talvez assim o corpo, seu corpo, que ele nunca quis glorioso, tenha reais condições de se abrir como já havia feito pelo avesso – fora de si? – enquanto personagem de romance ou mesmo enquanto ator: convicto, gestualizado, mas também sensível, não encerrado na cena fixa da fantasia.

Quem sabe então uma nova escrita poderá de fato acontecer, mas para isso, antes, é necessário que o desejo perca sua fixidez, que certos afetos e gestos se tornem móveis e, por que não dizer, moventes. Embora em busca de uma nova sensibilidade, no caso de Barthes o corpo ainda é representado numa cena em que o desejo, encenado durante meses, se mostra isolado demais, privado demais para que daí possa nascer uma escrita outra. Isso não impediria que se verificasse um efeito de intensidade aqui: o movimento de compartilhar esse desejo com dezenas de pessoas, toda semana, é um caminho para alcançar sua dobra impessoal, para explodir sua unidade junto aos corpos. E se há a aposta da produção de um espaço Neutro a partir da notação, é aí que se devolve o gesto de escrita ao romance por se fazer (podendo ele mesmo, ao menos em tese, ter algo de Neutro): estou diante de uma imagem pensiva a agir, do corpo do escritor exposto, retraído e espacializado – estou diante da atividade imóvel.

Nesse sentido, o gesto teatral presente nos espaços-livros anteriores perde em teatralidade para ganhar em romanesco, porém sem nunca concretizar de todo essa mudança – Barthes jamais esgota a possibilidade do cênico e o torna uma ponte volta e meia utilizada para passar do teatro à ideia de romance, e vice-versa.

Nessa cena final de espera e escuta está, me parece, uma de suas contribuições para o contemporâneo: a urgência de uma Vida Nova e, como ele então não poderia saber, apenas pressentir, a proximidade da Morte, ambas trazendo a angústia em função de uma escrita que ainda não tem nome nem forma, e que por isso mesmo, assim como o próprio corpo, precisa não simplesmente ser nomeada enquanto tal, mas nascer outra vez.

3. A colagem se move quando a gente se distrai

E os valores imaginários que o passado então assumiu, todo o halo lírico que cercara, nessa época, a consciência da história, a viva curiosidade pelos documentos ou os vestígios que o tempo pôde deixar atrás de si – tudo isso manifesta, na superfície, o fato nu de que o homem achou-se vazio de história, mas que já se entregava à tarefa de reencontrar, no fundo de si mesmo e em meio a todas as coisas que pudessem lhe devolver sua imagem (as outras estando caladas e voltadas sobre si mesmas), uma historicidade que lhe estivesse ligada essencialmente.

Michel Foucault, *As palavras e as coisas*

“Um sistema avançado de escrita”

No inacabado *Das passagen-werk*, chama atenção que a palavra “livro” tanto figure no título de diferentes traduções (*Libro de los pasages*, em espanhol, e *Paris, capital du XIXème siècle – Le livre de passages*, em francês) quanto esteja ausente no original escrito em alemão e nas versões em inglês (*The Arcades Project*), italiano (*I passages di Parigi*) e português (*Passagens*). Gostaria de considerar esse detalhe como um índice, levando em conta o fato de que *Das passagen-werk* foi publicado postumamente, sem que Benjamin o tenha dado como terminado, e que o vocábulo *werk* pode significar tanto “usina” quanto “trabalho” ou “mecanismo”. Por esses motivos, mas principalmente em função da própria constituição material dessa escrita – uma montanha de notas e citações acumuladas entre 1927 e 1940 –, comentadores importantes consideram impossível dizer com exatidão que forma final assumiriam os recortes que o autor tinha em mãos. Michael Löwy é um deles:

Como se sabe, as *Passagens* têm um status que ainda é enigmático: trata-se de um conjunto de materiais classificados a fim de servir para a redação de uma obra? Ou de uma colagem de citações como novo método de exposição? Pode ser até mesmo uma mistura dos dois. Em todo caso, estamos diante de documentos de natureza muito heterogênea.⁷⁶ (Löwy, 2007, p.66)

Por sua vez, Rolf Tiedemann, organizador da edição alemã, sustenta, em diferentes momentos de seu prefácio, que Benjamin desejava sim erguer um edifício. Sua hipótese se baseia na aguda percepção de que a escrita tinha um papel não usual a cumprir: ao apresentar “o material e a teoria, as citações e as

⁷⁶ No original : "Comme l'on sait, le *Livre des Passages* a un statut qui reste encore énigmatique : s'agit-il d'un ensemble de matériaux classés en vue de la rédaction d'un ouvrage ? Ou d'un collage de citations comme nouvelle méthode d'exposition? À moins que ce ne soit un mélange des deux. En tout cas, on a affaire à des documents de nature très hétérogène".

interpretações em uma constelação nova, inédita, se comparada a qualquer forma de apresentação comum (...)”, a intenção de Benjamin, diz ele, “era de manter a teoria e a interpretação (...) em segundo plano.” (Tiedemann, 2007, pp. 14 e 15).

Não é possível saber qual seria, de fato, o destino do material que se tornou o trabalho das *Passagens* caso ele chegasse à sua forma final, mas no inacabamento, no estado de quase-forma com que nos foi legado, custo a acreditar que a partir da imensa quantidade de citações e notas reunidas se conseguiria erguer de fato um edifício, um monumento. Talvez porque heterodoxo demais, o “edifício” tombaria antes de ficar de pé não apenas pela ambição do projeto, mas pelas condições materiais e emocionais precárias que Benjamin experimentou a partir de 1933.⁷⁷

Em sua primeira fase, no final dos anos 1920, o projeto nascia a partir do convívio com a estética surrealista e já tinha uma ambição peculiar: “método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” (Benjamin, 2007, N 1a, 8) Extraída da seção *Teoria do conhecimento, Teoria do progresso*, a frase de Benjamin aponta para um método de pesquisa e um modo de escrita não-usuais para um trabalho de teoria. Em uma nota anterior, também escrita nos anos iniciais e pertencente à seção N, fala-se da importância que há em valorizar o espaço entre os textos apresentados e da necessidade de uma escrita espontânea, como que fundida no desdobrar daquilo que se está a pensar. Resultaria daí um procedimento de caráter intensivo:

Dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um *télos* em relação a esse trabalho. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos de reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora. (Benjamin, 2007, N 1, 3)

Como se fazia nas passagens parisienses, gostaria de sugerir, a partir dessa citação, que é possível percorrer as passagens benjaminianas – por não serem encaixes, suas montagens espaço-temporais se movem, vazam, espaçam-se.

⁷⁷ Conferir, na correspondência com Gershom Scholem, uma série de indícios de fortes estados depressivos sobretudo entre 1933 e 1935, causados por sua condição de exilado político, pelas dificuldades financeiras e pela solidão. Aqui vão apenas dois exemplos: em janeiro de 1934, Benjamin diz: “nunca estive tão isolado e solitário quanto aqui” e “minha própria iniciativa (...) mais ou menos depende de um milagre” (Benjamin; Scholem, 1993, pp. 139 e 144); Em outubro de 1935 se queixa de experimentar “parcos momentos de equilíbrio interior”. (Ibidem, p. 231)

Na edição de 2013 do *Cahier L'Herne*, Willi Bolle se questiona, já no título de seu artigo, como definir tal escrita em movimento: “As *Passagens*: livro, arquivos ou enciclopédia mágica?” (“*Les Passages* – livre, archives ou encyclopédie magique?”). Não se trata de uma pergunta retórica. Afinal, a enorme quantidade de notas (são, no total, mais de 4 mil) registradas, armazenadas, reorganizadas e transformadas com interrupções ao longo de treze anos aponta para um modo ágil e dinâmico no tratamento de informações históricas. “É como se o autor tivesse desejado incorporar a seu trabalho, em termos de forma e de método, o espírito da metrópole enquanto a cidade que se movimenta sem cessar.”⁷⁸ (Bolle, 2013, p. 251)

A Paris que está sempre em movimento se dá a ver, furtiva, na montagem que Benjamin produz: ela escapa da forma acabada, não chega a constituir-se em paisagem definitiva – a escrita da história deixa de ser uma narrativa estável e passa a ser um canteiro de obras (o substantivo *werk* mostra-se aqui incontornável). Nesse sentido, como não valorizar, na perspectiva do contemporâneo, o fato de que é quase impossível “isolar” partes dessa colagem de textos e dar a elas um estatuto autônomo? Ao mesmo tempo, e felizmente, por que não conseguir encontrar um sentido totalizante, definitivo, ao ler, num só fôlego, uma seção inteira como, por exemplo, *Passagens*, *Magasins de Nouveautés*, *Calicots*? Da mesma maneira que o todo se mostra inviável, já que passagens e magazines em proliferação não se deixam sintetizar, assim como a própria cidade, também não é plenamente eficaz a tentativa de isolar uma citação, de extrair uma parte.

Sabe-se que esse trabalho (iniciado entre 1927 e 1929 e retomado em 1934) partiu da colagem surrealista, fez dela uma metodologia e uma maneira de expor. Como bem aponta a crítica argentina Beatriz Sarlo no ensaio “O trabalho da escrita” (“El taller de la escritura”), com a colagem Benjamin aproximou, de forma nada ortodoxa, “objetos materiais e simbólicos” e confeccionou uma “espécie de caderno de recortes, (...) explorando a potencialidade que há na consideração de elementos díspares, tendo em vista que sua diferença ilumina as particularidades de cada um”.⁷⁹ (Sarlo, 2007, pp. 25 e 26)

⁷⁸ No original: “C’est comme si l’auteur avait voulu incorporer à son oeuvre, en termes de forme et de méthode, l’esprit de la métropole en tant que ‘la ville remue et qui se déplace sans cesse’.” (Idem)

⁷⁹ No original: “objetos materiales y simbólicos”; “especie de cuaderno de recortes, (...) explotando la potencialidad que encierra la consideración de elementos dispares con la idea de que su diferencia ilumina los rasgos de cada uno de ellos”.

Se a diferença ilumina, o que parece de fato acontecer, trata-se de uma luz intermitente, que dá a chance não de estabelecer sentidos definitivos para um ensaio ou uma imagem, mas de *produzir* encontros, combinações que se multiplicam enquanto escapam *na e da* usina (*werk*) – o que estaria diretamente ligado ao abandono do formato livro. Este teria sido “substituído por um sistema mais avançado de escrita, a saber, um arquivo (*Zettelkasten*) ou um sistema de cartoteca (*Kartothekssystem*)”.⁸⁰ (Bolle, 2013, p.250)

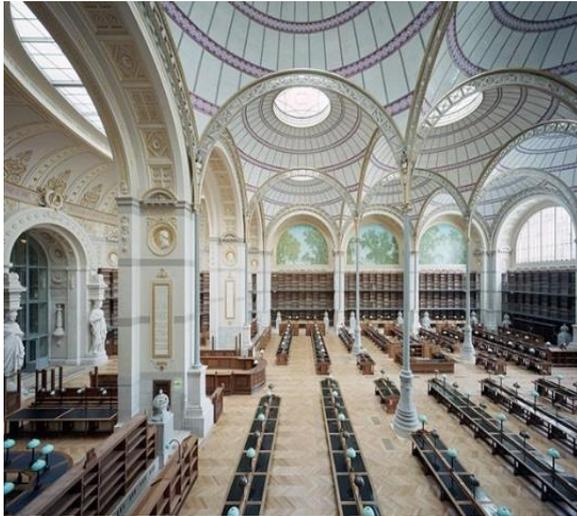
Vejamos então esse arquivo: Benjamin nos legou de tudo um pouco quando o assunto é a Paris do século XIX, uma heterogeneidade que se mostra logo de início em seu não-livro, na maneira com que foi organizada a massa de textos que ele confiou a George Bataille ao tentar fugir da França ocupada. Os fragmentos mais provocadores estão na seção “Notas e materiais”, com 36 entradas. Cito algumas: “Paris antiga, catacumbas, demolições, declínio de Paris”, “O tédio, o eterno retorno”, “Hausmannização, lutas de barricadas”, “Construção em ferro”, “O *intérieur*, o rastro”, “Espelhos”, “Ócio e ociosidade”, “Materialismo antropológico, história das seitas”, “Tipos de iluminação”.

Em cada uma há a mistura de apontamentos redigidos por ele com citações colhidas em jornais e revistas de época, mas também em textos literários e filosóficos (*ready-mades* textuais que misturam cultura de massa e cultura erudita). Boa parte dessas colagens faz surgir a capital – material e simbólica – do século XIX como um território abarrotado de imagens. Elas aparecem na arquitetura, na moda, até mesmo “no tempo atmosférico” (Benjamin, 2007, K 1, 5); são o rastro de uma coletividade.

Tendo isso em vista, a partir da descrição de Sarlo, assim como dos apontamentos de Löwy, Bolle e Tiedemann, note-se um índice comum que afirma o caráter processual das *Passagens*. Isso, por sua vez, é indissociável dos movimentos de um certo modo de pensar, o qual estava ligado às próprias condições materiais da pesquisa de Benjamin: a sala de leitura da Bibliothèque Nationale em que transcrevia seus fragmentos era, ela mesma, uma produção do século XIX, com

⁸⁰ No original: remplacé par un système plus avancé d’écriture, à savoir le fichier (*zettelkasten*) ou système de cartothèque (*Kartothekssystem*)”.

suas paredes pintadas com motivos celestes e suas abóbadas em ferro e vidro projetadas pelo arquiteto Henri Labrouste.⁸¹



No alto, a sala de leitura da antiga BNF, cuja reforma, terminada no início de 2017, mantém o projeto de Labrouste; acima, foto recente da Passage du Cerf

Localizada na *rue de Richelieu*, a biblioteca se avizinhava com as passagens que ainda restavam na cidade durante a primeira metade do século XX: Passage Verdeau, Galérie Vivienne, Passage du Cerf, Passage de Panoramas, Passage Choiseul, entre outras, o que faz, quero crer, do trabalho de campo pelas ruínas oitocentistas uma atividade de dupla feição: mergulhar nos dejetos da história empoeirados da Bibliothèque Nationale teria como contrapartida a experiência de

⁸¹ Ferro e vidro: os mesmos materiais utilizados nas passagens e em outras construções da época, como a Bibliothèque de Sainte Geneviève (outro projeto de Labrouste) e o Palais de l'Industrie, algo que Benjamin se dispôs a mostrar em sua pesquisa, particularmente na seção F, dedicada a discorrer sobre o emprego desses materiais na cidade. “As primeiras construções em ferro tiveram objetivos transitórios: mercados cobertos, estações de trem, exposições. O ferro associa-se, portanto, imediatamente a momentos funcionais da vida econômica. Todavia, o que naquela época era funcional e transitório, começa a parecer formal e estável, no ritmo transformado de hoje.” (Benjamin, 2007, F 2, 9)

transitar pelas passagens que haviam sobrevivido ao tempo. Embora Benjamin tenha mudado muitas vezes de endereço em Paris, morando em diferentes *arrondissements*, a maioria longe do centro da cidade por serem mais baratos, em sua troca de cartas com Scholem fica claro que ele de fato frequentava a biblioteca.⁸² Haveria aí uma espécie de abandono de si à materialidade dos objetos de estudo? Se levarmos em conta a concretude e a peculiaridade da escrita em *Infância em Berlim por volta de 1900* e *Rua de mão única*, sim.

Surrealismo decantado, marxismo repensado

Foi o método de colagem literária de Louis Aragon em *O camponês de Paris* (*Le paysan de Paris*) que levou Benjamin, em 1927, a começar sua pesquisa sobre as passagens. Aragon investia em uma nova mitologia da modernidade a partir de uma *rêverie* entre os escombros do século XIX, e as passagens ainda existentes na cidade eram capitais para tal. “Não quero mais me abster dos erros dos meus dedos, dos erros dos meus olhos (...) Mitos novos nascem a cada um de nossos passos (...) A cada dia modifica-se o sentimento moderno da existência. Uma mitologia se tece e se desenlaça.” (Aragon, 1996, p. 42)

Embora à primeira vista entusiasmado pela proposta do escritor surrealista, poucos anos depois Benjamin verá nela a aparição fulgurante do século XIX em uma experiência de expressão inventiva a partir da utilização da linguagem dos sonhos – também ela um dispositivo de colagem –, mas incapaz de cumprir seu potencial revolucionário. Há uma evidente diferença de propósitos aqui: enquanto Benjamin queria, com as *Passagens*, concentrar-se no momento-limítrofe do despertar, permitindo o trânsito do mito para uma história crítica (daí a importância, para ele, das noções de *limiar* e *despertar*, presentes em várias notas e citações nas *Passagens*), Aragon, na visão do próprio Benjamin, teria se contentado em criar novos mitos e a neles permanecer.

Há um certo consenso entre os comentadores de Benjamin com relação à sua postura crítica, a partir dos anos 1930, quanto ao *Camponês de Paris* e ao

⁸² Conferir a correspondência com Scholem, nas páginas 131, 225, 287-289. (Benjamin, Scholem, 1993)

movimento surrealista em geral. O que o incomodava era o fato de que a proposta surrealista se mostrava incapaz de promover o salto crítico que ele julgava fundamental e que teria buscado realizar com a dupla sonho-despertar. Na coletânea de ensaios *Walter Benjamin et Paris*, o filósofo italiano Gianni Carchia contextualiza esse processo:

Em sua função de limiar crítico, o despertar se constitui, por um lado, em metacrítica da mitologia surrealista (...) e, por outro, em sua essência rememotória, um desencanto do sonho mais profundo possível do século XIX, a saber, o sonho do progresso, que emigrou da ideologia burguesa para o próprio seio do marxismo vulgar. Para Benjamin, o sonho sem despertar dos surrealistas não é outra coisa que a outra face do despertar sem sonho, do despertar como fronteira, como hiato, que é consubstancial à filosofia do progresso acrítica.⁸³ (Carchia, 1983, p.177)

É então com uma peculiar leitura do marxismo, ela mesma crítica à tentação progressista no pensamento de Marx, que Benjamin, na segunda fase da escrita das *Passagens*, tentará buscar uma saída para o impasse na proposta surrealista.

Não parece fácil inferir o que ainda unia Benjamin aos procedimentos surrealistas na década de 1930, quer dizer, não creio ser possível saber se eles tinham se tornado “apenas” uma solução formal. Seria preciso levar em conta que as *Passagens* apontam para uma noção menos formalista de montagem ou colagem e não apresentam uma conciliação pacífica com o materialismo histórico de Marx. Mais justo é dizer que se tratava de uma escrita fincada na necessidade de dar uma contribuição estética efetiva – e em certa medida estranha – à teoria marxista. Nesse sentido, as marcas surrealistas na primeira fase das *Passagens*, presentes também em sua retomada, são mais que um arranjo metodológico ou que experimentos de um esteta. O laboratório de recortes seria um empreendimento tão importante quanto a tarefa de fazer uma filosofia material da história do século XIX. Trata-se daquilo que Benjamin, com o conceito de *Darstellung*, tentou tornar uma coisa só.

Na escrita benjaminiana, o termo pode ser traduzido como “apresentação” ou “exposição”. Utilizado por Walter Benjamin no prefácio da *Origem do drama*

⁸³ No original: "Dans sa fonction de seuil critique, l'éveil constitue d'une part une métacritique de la mythologie surréaliste, qui cherche à reconnaître dans le présent l'image la plus intime du passé et constitue, d'autre part, dans son essence remémotrice, un désenchantement du rêve le plus profond du XIXème siècle, ce rêve du progrès, qui a émigré de l'ideologie bourgeoise au sein même du marxism vulgaire. Pour Benjamin, le rêve sans éveil des surréalistes n'est que l'autre face de l'éveil sans rêve, de l'éveil comme grenze, comme hiatus, qui est consubstantiel à la philosophie du progrès acritique."

barroco alemão para caracterizar uma nova escrita filosófica, tal conceito desestabiliza a tradicional maneira de se fazer filosofia, em que “o conhecimento é um ter”, e o “caráter de posse (...) imanente”, condições sob as quais a forma da “exposição é secundária”. (Benjamin, 2011, pp. 51e 52). *Darstellung*, desse modo, não produz uma escrita filosófica em que um pensamento tenta conhecer/dominar um objeto, mas na qual se quer escapar da filosofia da representação, isto é, abrir mão da representação mental de objetos exteriores ao sujeito. Benjamin insiste em um pensamento que se expõe enquanto imagem, matéria criativa-criada.

Por isso mesmo, não se pode deixar de notar que, como afirma Jacques Leenhardt no artigo “A passagem como forma de experiência: Benjamin frente a Aragon” (“Le passage comme forme d’expérience: Benjamin face à Aragon”), a noção de montagem textual “dava conta da pertinência de uma estrutura trágica em um mundo onde o saber e as estruturas sociais tornaram ultrapassada a crença no sujeito cognitivo e racionalista”.⁸⁴ (Leenhardt, 1983, p. 170) Estaria em jogo, tanto em Benjamin quanto em Aragon, o esboço de uma epistemologia pós-racionalista, em que “a substância é substituída pela velocidade, e que do ponto de vista da figuração literária a cinética da montagem, ancorada sobre a velocidade, substitui a continuidade perspectiva garantida pela permanência das substâncias”.⁸⁵ (Idem)

Há aí a possibilidade de uma dupla perda ontológica: a substância da teoria e a substância da colagem vão se dissolvendo: a teoria se modifica a partir da colagem/montagem, e vice-versa. Talvez essa proposta permita investigar como o pensamento de Benjamin, mais especificamente sua filosofia da história, já propõe, nas *Passagens*, uma epistemologia plástico-arqueológica cuja espessura se percebe nas combinações dos recortes, e é forçoso admitir que o processo de edição em formato livro confere um caráter ainda mais espacializado às anotações: elas podem formar sequências distintas, dependendo de como a diagramação for configurada.

Com efeito, há uma dinâmica de velocidades e lentidões em que são combinados os seguintes itens: o papel dúbio dos desvios e espaçamentos (a saber, de ressaltar os intervalos entre os fragmentos e, paradoxalmente, assim o fazendo,

⁸⁴ No original: “rendrait compte de la prégnance d’une structure tragique dans un monde où le savoir et les structures sociales ont rendu caduque la croyance au sujet cognitif rationaliste.”

⁸⁵ No original: “la substance est remplacé par la vitesse, et que du point de vue de la figuration littéraire la cinétique du montage axée sur la vitesse remplace la continuité perspective gagée sur la permanence des substances.”

abrir as citações umas às outras no lugar de encerrá-las em si mesmas), a variação entre o tamanho das citações e das notas e do tempo que se gasta para lê-las e, sobretudo, os sucessivos momentos de aceleração e desaceleração produzidos pelo tom, pelo estilo de cada texto citado. Numa página da seção C, “Paris antiga, Catacumbas, Demolições, Declínio de Paris”, por exemplo, os escritores Franz Hessel, Balzac e Aragon habitam a mesma superfície, em comentários acerca das muitas ruínas de Paris, assim como Benjamin percebe uma estranha temporalidade em certas janelas durante o Natal e depois, numa frase seca, anota seu percurso preferido quando o assunto são os canais de esgoto da cidade.

Imagem dialética e imagem do pensamento

Todos esses elementos variantes, de maneira mais ou menos intensa, são linhas de força atravessadas pelo conceito central do trabalho sobre Paris: a imagem dialética. Ele é justamente o dispositivo capaz de alterar velocidades, já que se realiza em regime de suspensão e nos ajuda a perceber que o ato de pensar não se faz apenas do movimento de ideias, mas também de sua parada. O pensamento se fixa de repente, como um relâmpago, dando a ver uma saturação de tensões. A imagem dialética é também um dos termos benjaminianos que apontam para o limiar entre *imagem do pensamento*, expressão que lhe é cara, e *pensamento da imagem*. Falo da criação de conceitos que não nascem apenas da abstração, mas sobretudo a partir de contato direto com o sensível – no caso do trabalho das *Passagens*, com as ruínas arquiteturais e os *dejetos* em papel.

Sabe-se que sob o título de *Imagens do pensamento* foram reunidos, por Adorno e Scholem, vários ensaios-fragmentos escritos entre 1925 e 1934, textos às vezes próximos da crônica e que apresentam cidades como Napóles, Marselha e Moscou, relatos de sonhos, impressões sobre Paris, considerações sobre o romance policial. Aqui, assim como em outros trabalhos de Benjamin, trata-se de uma arte: a de produzir uma escrita imagética pela qual forças políticas e estéticas vêm à tona. O mundo que aparece nessa escrita, em sua “atualidade completa e multidimensional”, como Benjamin dirá em ensaio de 1929 sobre o movimento surrealista, é a expressão da vida quando esta se mostra em temas pouco nobres,

não necessariamente filosóficos, mas fundamentais para se propor um novo espaço de imagens (e que terá seu ápice nas *Passagens*):

Porque também na pilhéria, no insulto, no mal entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer “sala confortável”, o espaço, em uma palavra, no qual materialismo político e criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum de seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: o espaço do corpo. (Benjamin, 2010, pp. 34 e 35).

Opta-se pelos corpos, tornados imagens que experimentam imagens e, por que não dizer, as produzem; estaria aí, no cerne de um jogo de forças imagético-teórico, a exigência prática de Benjamin: quando aconselha o artista a interromper a própria “carreira”, a aproveitar sua nova condição e assim investir na boa “pilhéria” (Benjamin, 2010, p.34),⁸⁶ provoca a classe artística pois deseja que ela materialize sua ambição de enfraquecer as fronteiras que delimitam o campo próprio à arte.⁸⁷

Parece que em *Imagens do pensamento* Benjamin decide tomar para si a tarefa de formular o que teria reivindicado no ensaio sobre o surrealismo: criar um novo espaço de produção de imagens. “Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre.”⁸⁸ (Benjamin, 2004, p.184)

O que Benjamin tem diante dos olhos: uma paisagem metálica e desértica, sem imagens, justamente de onde é preciso arrancá-las, como no fragmento “Demasiado próximo”, em que narra um sonho cujo protagonista é ele mesmo, na margem esquerda do Sena. No sonho, Benjamin está bem perto da catedral de Notre-Dame, e admira-a. Porém, a Notre-Dame onírica em nada se parece com a

⁸⁶ O trecho do ensaio sobre o surrealismo há pouco citado continua assim: “Na verdade, trata-se muito menos de fazer do artista de origem burguesa um mestre em ‘arte proletária’ que de fazê-lo funcionar, mesmo ao preço de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens. Não seria a interrupção de sua ‘carreira artística’ uma parte essencial dessa função?” (Benjamin, 2010, p.34)

⁸⁷ Já haveria em potência, desde Benjamin e em sua leitura das vanguardas modernistas, um pensamento para alimentar o campo expandido?

⁸⁸ Volto a *Repairs in the sky*, de Bourgeois: é de uma chapa de cobre que a artista arranca imagens.

verdadeira, mas sim com “uma construção de tijolo que se elevava, apenas com os últimos níveis de sua massa, acima de uma alta cofragem de madeira”. (Benjamin, 2004, p.190) Benjamin se pergunta por que, no sonho, estava arrebatado por uma construção tão precária, cujo contorno mal podia ser apreendido, e que nada guardava da grande catedral, para concluir que o arrebatamento se devia à “nostalgia feliz que já atravessou o limiar da imagem e da posse e só conhece a força do nome de que a coisa amada vive, que se transforma, envelhece, rejuvenesce e, sem imagem, é refúgio de todas as imagens.” (Idem) Atravessar o limiar seria deixar para trás o ponto de vista distanciado que permite ao sujeito ver imagens separadas de si, de seu corpo. Perto demais do sonhador para que pudesse ser observada, a catedral de Notre-Dame deixara de ser o que é, tornando-se o desejado espaço de imagens.

Imagem dialética e uma origem-entre

Onde a origem da imagem, então? Nas *Passagens* ela está nas bordas, e nas dobras, das citações umas com as outras. Nesse sentido, as ideias de imagem dialética e seu teor artificial, de montagem, permitem ao escritor produzir uma quebra no *continuum* da história, suspendendo-o à medida que os fragmentos textuais proliferam. Falo, aqui, de uma origem não-cronológica, intempestiva.⁸⁹ Origem é durante, e imagem dialética é produzida no intermitente. Esse é, mais do que um procedimento, um salto. Já não se trata de um “simples” conceito, mas de uma produção de signos linguísticos que performam e engendram imagens não porque um sujeito (artista e/ou filósofo) distanciou-se de um objeto e, a partir de um ponto de vista privilegiado, apoderou-se dele, projetando seu reflexo, mas porque uma intensa troca de signos produziu velocidades alterando as percepções do tempo.

⁸⁹ Como diz Benjamin no prefácio da *Origem do drama barroco alemão*, origem não é gênese, mas um “turbilhão no rio do devir”: “A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver porém com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta consigo a matéria que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatural, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. (...) Em consequência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história.” (Benjamin, 2011, p.34)

Assim é que emerge Paris, capital do século XIX. Uma cidade onírica por excelência, sendo ela mesma a morada do onírico, uma realidade bem diferente daquela que Benjamin, enquanto refugiado sem dinheiro e deprimido, experimentou. Nesse sentido, o século XIX é o “espaço de tempo [Zeitraum] (um sonho de tempo [Zeit-traum]), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho (...) profundo” (Benjamin, 2007, K 1, 4). Por isso, durante o tempo em que manteve “sua forma onírica, inconsciente e indistinta”, esse processo é naturalizado, permanecendo “no ciclo da eterna repetição até que o coletivo se apodere” dele “na política”, transformando-o, então, “em história”. (Idem)

Trata-se de promover um despertar coletivo do sonho a partir da imagem dialética – condensação de presente e passado, crítica o suficiente a ponto de questionar nossa maneira de ver imagens, na medida em que, “ao nos olhar, (...) nos obriga a olhá-la verdadeiramente”. (Didi-Huberman, 2010, p.172) Certamente se trata de uma dialética que não investe no sentido progressivo do tempo, reificado pela modernidade e até pelo materialismo histórico de Marx, este último incapaz de romper, do ponto de vista filosófico, com a noção de tempo contínuo. O que interessa é uma “experiência compulsória, drástica, que desmente toda ‘progressividade do devir’ e comprova toda aparente ‘evolução’ como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta”. (Benjamin, 2007, K 1, 3)

Ora, não sendo o devir progressivo, é por ele que podemos ver a origem imanente da “reviravolta dialética” – *origem-entre*, turbilhão no rio. E se Benjamin enxergou essa dinâmica nos surrealistas, ou melhor, na radicalização de sua prática, foi porque estes, em vez de criticarem o gosto pelo maquínico, que tanto dominou o século XIX, tomaram-no para si, viraram-no do avesso e o transformaram em linguagem crítica.

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciadas, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também – se bem interpretadas – da maior importância prática, permitindo-nos conhecer o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos. É aqui, em suma, que precisa começar a crítica do século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e à sua mania de se mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica, que os surrealistas foram os primeiros a captar. Decifrar este sinal é a proposta da presente pesquisa. E a base revolucionária e materialista do Surrealismo é uma garantia suficiente para o fato de que, no sinal da verdadeira existência histórica, de que se trata aqui, o século XIX fez sua base econômica alcançar sua mais alta expressão. (Ibidem, K 1a, 6)

Ao associar história a estética, Benjamin faz mais do que aproximar linguagens. Seu investimento é político (à medida que confere às formas a possibilidade de serem lidas a contrapelo, em tempos históricos diferentes) e filosófico (uma vez que propor um novo olhar sobre a história a partir de formas é, nesse caso, apontar para uma concepção não-cronológica de tempo). Há aqui a chance, como percebe Peter-Pal Pélbart em “Ecologia do visível”, de extrapolar as iluminações profanas em seus âmbitos individual e artístico; de pensar arte, política e filosofia (por que não dizer?:) em campo expandido.

Sabemos que para ele [Benjamin] estas experiências [as iluminações profanas] representavam uma espécie de prefiguração solitária de uma revolucionária experiência histórica coletiva. Afinal, do que se trata quando falamos de um invisível que não é da ordem de um visível oculto, ou de uma imagem interna, ou de um imaginário coletivo, mas que tem a ver com o coletivo e o singular, que diz respeito ao subjetivo, que tem a ver com as palavras e as coisas e as máquinas sociais, que está entre elas, e que deveria ser desobstruído, arejado, por esgarçamento, rarefação, ou outros procedimentos? (Pélbart, 1993, p.56)

O invisível, nós o vemos pela aberração temporal, expressão que pego emprestada de Pelbart (Ibidem, p.60). Essa aberração é um cristal de tempo, como ele a associa sobretudo a Deleuze e Guattari, mas é também a imagem dialética, o despertar que ela promove.⁹⁰ Aí há descontinuidade, intervalo, espaço-entre para “romper com o naturalismo vulgar em história”, descobrindo “na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total” (Benjamin, 2007, N 2, 6). Tornar aparente a distância, mesmo que ínfima, entre dois tempos, desmistificando sua continuidade, é algo que só pode ser feito em paradoxo quando presente e passado são aproximados até o limite.

Do conhecimento espacializado

Parece que o próprio trabalho das *Passagens* é um cristal de tempo. Um duplo cristal. Certamente ali estão, em escrita imagética, as ruínas da Europa, sobretudo a Paris do século XIX, mas vemos também o século XX, seu devir. Na ultrapassagem filosófica do surrealismo, na releitura do marxismo e na errância da

⁹⁰ Em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011), Georges Didi-Huberman compreende o conceito benjaminiano de imagem dialética de maneira parecida: “Como não pensar (...) no caráter intermitente da imagem dialética, de acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de ‘imagem?’” (p.46)

escrita benjaminiana, está não um livro em sua forma atualizada, mas uma oscilação entre atual e virtual, uma relação entre dois séculos, entre o que estes poderiam ser e não foram, e entre o que são, embora ainda não inteiramente. Essa condição oscilatória é processual em sua contingência e está ligada ao caráter ainda informe do projeto. Como diz Sarlo, “[*ele*] fascina talvez por isso mesmo: se estivesse ali o livro terminado, em vez dos fragmentos, todos os livros hipotéticos estariam perdidos e só haveria esse, realmente existente”.⁹¹ (Sarlo, 2007, p.23).

Não há o livro definitivo das passagens, em que um sentido se impõe sobre outros. Em vez disso, uma massa de fragmentos revela ser, além de colagem, desdobramento de uma imagem na outra, século XIX no XX, o que se dá a ver por um “e”, um “entre”. Nessa dinâmica, Benjamin inclui também sua produção textual, repetindo o “próprio texto como citação oculta (...)”. (Ibidem, p.29)

Isso acontece de modo programático na seção N, “Reflexões teóricas sobre o conhecimento, Teoria do progresso”, talvez aquela dentre todas com mais apontamentos próprios. Se ali o dispositivo da montagem não se destaca de fato, inevitavelmente é onde pode ser uma hipótese metodológica. A seção se inicia com uma nota curta e direta. Nela fica claro que, para o trabalho a ser feito, só se concebe uma produção de conhecimento como algo fulgurante (*Darstellung*), a partir da seguinte metáfora: “Nos domínios do que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo.” (Benjamin, 2007, N 1, 1)

Acredito ver aí, na noção de lampejo, a possibilidade para refletir sobre a ideia de abertura na escrita teórica: Benjamin deseja revolver e refusionar a materialidade com a qual trabalha, e o interesse pelo acontecimento arquitetônico que foram as passagens é ele mesmo uma espécie de preparação para esse tratamento intensivo das fontes. Certamente ainda prevendo um dentro e um fora, um exterior e um interior, mas encontrando no limiar entre essas duas categorias a dobra que as desafia. A questão está precisamente na duração dessa dobra, e é assim que a ideia de abertura permite pensar, por um lado, no salto e, por outro, numa zona de vizinhança. Se na seção N Benjamin aponta que aquilo que está longe de nós, em termos históricos, pode se tornar muito próximo desde que pensado como

⁹¹ No original: “(...) fascina quizás por eso mismo: si estuviera allí el libro terminado, en lugar de los fragmentos, todos los libros hipotéticos se habrían perdido y sólo estaría esse, realmente existente.”

a irrupção espacial de um “agora” promovido pela imagem dialética, o tempo de permanência desse instante é extremamente curto.

Ainda assim, ou talvez por isso mesmo, há um efeito a ser gerado, sentidos a serem ativados – uma sensibilidade ativa e atenta, enfim. Por ela é que somos convidados a conhecer, o que, no caso de Benjamin, tem a ver com se perder. Se na nota “N 1, 2” a imagem de um navio que desvia sucessivas vezes de sua rota original quando atraído pelo pólo magnético Norte é assumida enquanto prática, é porque, além de fulgurante, o conhecimento almejado nas *Passagens* se faz à base de errâncias e interrupções, como foi todo o período de retomada do trabalho, de 1934 a 1940 (o que ocorreu tanto em função dos ensaios que o Instituto de Pesquisas Sociais encomendava a Benjamin quanto por sua condição financeira precária e seu estado emocional). Cabe lembrar que Benjamin quer preservar e caracterizar os intervalos de sua reflexão, e entende que isso é também parte do trabalho a fazer (N 1, 3). Parece que deseja expor a escrita – e a leitura – em seu desdobrar não progressivo, e é a própria existência da seção N que evidencia isso.

Nela se performa o fulgor do lampejo e a rota desviante do navio; ali são abordadas as estranhas condições materiais nas quais se produz – “o lugar envidraçado diante do meu assento na Staatsbibliothek; círculo mágico intocado, terra virgem a ser pisada por figuras que evoco” (N 1, 7); ali também estão a estratégia surrealista de vivenciar o século XIX pelo sonho (N 1, 9), a escrita como uma montagem de citações (N 1, 10), o elogio do método dialético por seu potencial agitador (N 7, 2 e N 10a, 3), a adesão indisciplinada à teoria marxista, utilizando-a não somente para perceber o século XIX como para nela encontrar a expressão desse mesmo período histórico (N 2, 2); ali o escritor dá ao historiador o estatuto de um interpretador de sonhos (N 4, 1 e N 4, 4), tenta estabelecer os pontos de partida para uma teoria materialista da arte (N 18a, 1 e N 19a, 1) e mistura esses elementos a um pensamento messiânico.

Tudo isso constitui um “dispositivo de historiografia polifônica”, material em que as relações são literalmente consteladas. (Bolle, 2007, p. 1.147) Isso significa dizer que a organização do saber histórico, no caso das *Passagens*, “pode ser visualizada, mas não pode ser narrada. Estamos diante de uma escrita visual-espacial [que] opõe-se a uma outra, narrativa-sequencial (...)”. (Idem) Note-se que Bolle pensa a espacialidade da escrita de Benjamin primeiramente por aspectos sensoriais: as *Passagens* são, para ele, um objeto teórico-plástico-sonoro. É que

Benjamin criou um arquivo em que o aspecto visual da escrita vale tanto quanto sua maneira sonora de perceber e constituir espaços. (Talvez porque julgasse relevante ser visual para entrar no século que em sua opinião deu, mais do que nunca, privilégio ao sentido da visão; talvez por que, no XX, percebera que esse privilégio já não era tão exclusivo e dividia o protagonismo com percepções táteis e sonoras, isso antes dos experimentos artísticos pós 1945.)

Em outro artigo, “A metrópole como médium de reflexão”, Bolle investe mais no aspecto visual do trabalho das *Passagens* ao relacionar o diálogo de Benjamin com a escrita hieroglífica a partir do sistema de siglas em cores que integra os manuscritos. Quer dar conta, assim, da condição híbrida desse trabalho. Além de desempenhar uma função classificatória, essas siglas apontam, mais uma vez, para a necessidade de Benjamin de formular uma escrita não-narrativa da metrópole que estudava, respondendo assim ao desafio crítico de seu próprio tempo. “Os ideogramas ou neo-hieróglifos lhe permitiriam trabalhar com as categorias construtivas de uma maneira não alcançável aos meios verbais.” (Bolle, 2007a, p. 98)

De como pensar o circuito atual-virtual na Paris de Benjamin

Há várias maneiras de se ler uma cidade e seu passado. Há até mesmo a opção de, em vez de apenas lê-la, agir sobre ela, o que requer certo talento mágico para operar no presente. Em “Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea”, Olgária Matos reivindica a ideia de que o passado traz consigo um índice temporal revolucionário. “Na contramão do presente, Benjamin procura preservar o potencial utópico e secreto contido no coração mesmo das obras de cultura e da tradição, para ele a primeira tarefa do historiador materialista.” (Matos, 2007, p. 1.138) Nesse sentido, se o século XIX é aquele em que o fascínio pelo histórico prolifera em museus e em artefatos espetaculares, trazendo à tona, a partir da fetichização da mercadoria, as figuras do passado, essas características carregariam em seu bojo uma demanda a ser realizada: a de uma felicidade prometida, mas não cumprida, ao ter sido a sociedade europeia de então incapaz de ativar o potencial secreto dos bens culturais.

Para o Benjamin marxista, essa incapacidade está ligada ao fato de que, no século XIX, a noção de mercadoria equivalia à de fantasmagoria, ilusão, na medida

em que o valor de troca ou a forma-valor recobriam o real valor de uso de um objeto. Aqueles dispostos nas exposições universais seriam os melhores exemplos desse fenômeno. “As exposições universais foram a escola superior na qual as massas excluídas do consumo aprenderam a empatia pelo valor de troca. ‘Tudo olhar, nada tocar’”, diz ele na seção G, “Exposições, Reclame, Grandville”. (Benjamin, 2007, G 16, 6) Nesse contexto, o novo, ou melhor, a novidade ultrapassa o valor de uso porque ali a indústria prometia algo que era da ordem das afecções: a felicidade. Mas esta estava distante.

As mercadorias e os objetos oitocentistas, nesse contexto, ganham um valor de estudo pelo fato de serem eles que afastam da felicidade, embora prometam o contrário na atmosfera onírica que Benjamin quer penetrar. Se o moderno é para ele a perda da experiência da tradição, e por isso mesmo catástrofe em permanência, é porque a experiência não procede apenas do que a nós foi transmitido, mas também dos sonhos de uma época. Ao reconhecer, portanto, nas passagens parisienses as “moradas do sonho” – elas mesmas “novidades” que rapidamente se tornaram obsoletas, inúteis –, Benjamin percorre as fontes e toma para si o trabalho de realizar a felicidade que elas guardam: o despertar do flâneur se torna um ato de magia.

Diante da ideia de um despertar a partir de um ponto de vista mágico, é preciso aludir a “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, fragmento de *Rua de mão única*. Ali Benjamin vai contra o desejo de interpretação de um futuro estático ao defender que o corpo é capaz de vivenciar o futuro enquanto devir, enquanto virtualidade atualizada no presente. O título, aliás, bem ao gosto surrealista, sugere o endereço de uma cartomante ou adivinha escrito em uma placa. Aí já se encontra a senha para que alguém conheça e crie a partir de um corpo a corpo não objetificado com a grande cidade e seus hieróglifos, seja este composto pela materialidade de ruas, arquivos ou ruínas: se a sala da cartomante fica no segundo pátio à esquerda, e já se sabe que ela fica ali, por que ir diretamente a ela? Por que não transitar por entre pátios e, em trânsito, criar uma trajetória? Abrir mão dessas possibilidades, dirigir-se logo ao segundo pátio à esquerda – em outras palavras, ler/conhecer previamente o destino, o futuro, como se este já estivesse escrito num passado puro, é renunciar à performance do corpo no agora, é preferir ser “docilmente imbecil” a ser “corajoso”. (Benjamin, 2004, p.63)

Mas não é impunemente que se trocam as intenções, que se entrega a vida por viver a cartas, espíritos e astros que a esgotam e gastam num instante, para no-la devolver profanada; não se subtrai impunemente ao corpo o seu poder de medir forças com os fados no seu próprio terreno, e de os vencer. (Idem)

Paga-se um preço alto quando o corpo é desconvidado a tornar-se agente, quando dele lhe é tirada a responsabilidade mágica de transformar “a ameaça de futuro num agora realizado”. (Ibidem, p.64) Nesse contexto, o título do fragmento é irônico porque mostra que a leitura (de uma simples placa de localização, mas no que interessa aqui, também de imagens, documentos e ruínas) não existe sem o risco da ambição teleológica do realizável, algo que só o corpo é capaz de enfraquecer: sua forma de medir forças com os fados, as fatalidades, não é hermenêutica, mas performática. Com a adivinhação prévia, no entanto, ao corpo resta pouco além da morte do virtual: uma postura explicativa diante da vida possível e realizável, disfarçada de curiosidade pelo que há de vir.

Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo com batidas de ondas. Interpretá-los ou utilizá-los, eis a questão. Mas ambos são inconciliáveis. Covardia e preguiça aconselham o primeiro, sobriedade e liberdade o outro. Pois antes que tal profecia ou visio se tenha tornado algo mediato, palavra ou imagem, sua melhor força já está morta, a força com que ela nos atinge no centro e nos obriga, mal sabemos como, a agir de acordo com ela. Se deixamos de fazê-lo, então, e só então, ela se decifra. (Benjamin, 1994, p.64)

Benjamin fala de uma força prévia à mediação da palavra e da imagem. O sucesso da expressão de tal força é “o único milagre telepático desejável (...)” (Idem). Porque se a palavra e a imagem já são mediações, em última instância formas de representação, tratar-se-ia de agir antes dessas formas, captando as forças no e do corpo.

No mesmo “Madame Ariane...”, é notável o que o corpo pode, no presente da ação, fazer: conta-se um episódio ocorrido durante a chegada do general romano Cipião na costa africana. A partir de uma visada performativa e performática, o texto de Benjamin informa que, ao pisar no solo de Cartago, tropeçar e cair, Cipião, em vez de tomar o acontecimento como um signo de azar, reverteu tal imagem de insucesso com uma frase performativa – *És minha, terra africana* – e um gesto corporal, performático, abrindo os braços durante a queda. Estes, por sua vez, abraçaram o solo. No verbo e no movimento estava a escrita da conquista do território recém-ocupado, como viria de fato a acontecer dali a algum tempo, e não a derrota de um homem e seu exército. “Aquilo que queria transforma-se num sinal

assustador, em imagem de desgraça, é por [Cipião] ligado de forma viva ao instante, e ele próprio se torna *factotum* do seu corpo” (Idem). Tornar-se *factotum*, procurador do próprio corpo, nessa anedota, é ter podido perceber, durante a queda, que ela se tratava de um acontecimento novo e único, e que por isso mesmo poderia ser transformada enquanto transcorria e se tornava passado.

As distinções que tento fazer entre virtual, real e atual partem de uma matriz deleuziana: em Deleuze, real e virtual não são ontologicamente diferentes. Seu pensamento sobre o virtual parte de Henri Bergson em *Matéria e memória*, onde o passado se constitui numa dimensão virtual do presente e que pode ser atualizada a qualquer momento. A partir de Bergson, Deleuze dirá que todo objeto “é duplo, sem que suas duas metades se assemelhem, sendo uma imagem virtual e, a outra, a imagem atual.” (Deleuze, 2009, pp. 295 e 296). Essa dimensão virtual é o que torna possível que se tenha consciência do tempo que passa e que eventos imprevisíveis e ações livres possam de fato ocorrer, ou seja, atualizar-se. Dessa forma, o virtual em Deleuze aparece como algo dinâmico, não como uma oposição à realidade ou como um simples possível. Não se trata de dar espaço a uma possibilidade que se realizará, pois a realização do possível implica necessariamente uma semelhança e uma limitação com o que já se pode imaginar. Além disso, só alguns possíveis se atualizam e dependem de uma relação de semelhança com o real para que tal aconteça (o princípio da verossimilhança estaria enraizado aqui?). A atualização pode ser vista de forma diferente: um processo de diferenciação e de criação. “No virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da atualização, da diferenciação como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata.” (Ibidem pp.299 e 300). Uma coisa, para ser de fato nova, só pode emergir então da repetição, pois aquilo que a repetição repete não é propriamente o passado como ele de fato ocorreu, mas a virtualidade inerente a este, sempre modificado ao ser atualizado. O novo que emerge é capaz de modificar o passado, ou melhor, de fornecer equilíbrio entre sua atualidade e sua virtualidade. Isso soa tão benjaminiano: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”, diz ele em suas teses sobre o

conceito de história (Benjamin, 2010, p.224) De fato, algo se dá a ver quando relampeja.

Assim, se o fragmento “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” fala da capacidade que o corpo tem de perceber o futuro sem decodificá-lo, mas criando-o enquanto o presente passa, isso só pode acontecer porque aí a profecia deixa de ser um já-escrito *possível* e, portanto, acessível dentro de certas limitações prévias, para se tornar um já-escrito *virtual* que se mistura com vida e devir no trânsito por entre pátios obscuros, na costa africana, ou, acrescento, nas ruínas da Paris do Segundo Império.

Todas as manhãs o dia está aí, como uma camisa lavada em cima da nossa cama; este tecido incomparavelmente fino e incomparavelmente resistente da mais pura profecia assenta-nos como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende de sabermos ou não agarrá-lo ao acordar. (Idem)

Encontrar a cada manhã a camisa lavada, pronta para uso – camisa que guarda as vivências do corpo no dia anterior sobre a cama – é experimentá-la diferente, embora ela seja a mesma: a camisa limpa (mas nem tanto) é uma demanda virtual do passado atualizada no presente, e é por isso que a felicidade do dia que começa tem a ver com vesti-la – com saber usá-la em vez de nela procurar não mais que vestígios: vidência, mas também vivência, do imperceptível. Trata-se de escrever assim: “magia do limiar”. (Benjamin, 2007, I 1a, 4)

A partir de Baudelaire, uma galeria de mágicos

Como em “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, portanto, estamos na rua: Benjamin busca realizar, nas *Passagens*, uma ação teórico-estética em que é possível deambular pelos dejetos do passado a fim de que estes, a cada recombinação, sejam ativados em seu potencial de trazer à superfície o conteúdo secreto de dentro do próprio sonho burguês. Estamos na rua, e não se trata de uma realização ortodoxamente marxista. Primeiro porque o método por desvios, que talvez possa ser chamado mesmo de antimétodo, traz consigo o inesperado que só o dispêndio e a perda não-produtiva de tempo garantem; segundo, porque a recolha de resíduos e dejetos que depois irão constituir colagens e montagens implica que

vejamos nas mercadorias fetichizadas não apenas o símbolo da alienação capitalista, mas os objetos de magia com os quais trabalhar. Benjamin, sabemos, identifica as montagens tanto junto aos trabalhos das vanguardas quanto das alegorias barrocas que estudou. Proponho estender seu princípio, e não necessariamente sua realização formal, para as atividades do flâneur e do trapeiro a partir de uma dupla figura: a do colecionador/alegorista.

Aqui parece ser inevitável tomar esses personagens como um modo de pensar o gesto crítico, questão de que Benjamin se ocupava desde sua tese de doutorado sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão, qual seja, o de que a crítica promoveria a união entre poesia e filosofia. Na tentativa de abolir a separação entre esses fazeres, os românticos alemães, leitores de Kant, afirmaram que uma obra não poderia ser julgada com base em critérios transcendentais a ela. Dito de outro modo: não poderia haver na crítica sobrepujamento da linguagem filosófica sobre a artística, mas continuação, tornando arte o próprio filosofar sobre a arte – conduta que Benjamin em parte segue. Em sua tese, ele diz que crítica “é, então, como que um experimentar na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma.” (Benjamin, 2002, p. 74) Para os irmãos Schlegel e Novalis, toda a natureza possui uma racionalidade que lhe é inerente: pensa e reflete a si mesma. Sendo a obra de arte parte da natureza (composta de materiais naturais e realizada pelo humano), ela traria em si mesma a potência imanente do pensamento, condição que a crítica não poderia ignorar. A ideia de médium-de-reflexão deriva daí.

Na tese de livre docência sobre o drama barroco alemão, Benjamin subverte a definição romântica de crítica com a recriação do conceito de alegoria. Lendo o drama trágico no século XX, ele percebe que a imanência da obra de arte está ligada sobretudo ao tempo histórico, algo que por si só confere a ela uma multiplicidade de sentidos – e ao crítico a oportunidade de ver o objeto artístico não como um símbolo já dado, onde ele precise apenas reconhecer categorias eternas que se autorrefletem, mas como dispositivo em que “cada personagem (...), cada relação pode significar qualquer coisa”. (Benjamin, 2011, p. 186) Em outras palavras, o objeto alegórico é uma ruína, fragmento de si mesmo, porque seus signos estão desconstruídos e não formam a imediata relação significado/significante.

São as técnicas de montagem e colagem, portanto, que Benjamin vai vincular à alegoria ao pensá-la para além do barroco alemão, aproximando-a das vanguardas históricas. Definida como “uma forma de expressão, como a linguagem e como a escrita, e não como mera ilustração”, a alegoria seria “uma escrita por imagens em que a fragmentação constitutiva atende tanto à exigência de um conhecimento imediato quanto à natureza do pensamento”. (Muricy, 2009, pp. 20 e 175) Trata-se de um mecanismo de leitura e escrita em que fatores como “a ambiguidade, a plurivalência dos sentidos” são o “traço essencial” (Benjamin, 2011, p.188).

Nas *Passagens*, o papel da alegoria está ligado à performance de seu produtor, o alegorista. Este, por sua vez, não pode ser pensado longe da figura do colecionador. Para diferenciar um e outro, Benjamin diz que o primeiro opera pela semelhança, enquanto que o segundo, pela diferença e pelo choque – características que atravessam a poética do barroco alemão e em linhas gerais a estética modernista. Na arte de colecionar, por exemplo, é decisivo “que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, [*a fim*] de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade, e situa-se sob a categoria singular da completude (...)” (Benjamin, 2007, H1a, 2) Tal completude é a tentativa de fazer do ato de colecionar um “sistema histórico novo”, em que cada coisa é ativada numa enciclopédia aberta. Colecionar seria também um tipo de reflexão política: cada nova peça acrescentada a uma coleção teria o poder de modificar a série da qual antes não fazia parte, fenômeno que o colecionador experimentaria num “fluxo contínuo” (Ibidem, H1a, 5) com relação à sua própria vida.

Já o alegorista “é (...) o pólo oposto ao colecionador” porque “desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio (...)”. (Ibidem, H 4a, 1) No entanto, em cada colecionador existe um alegorista, e vice-versa, e é aqui que as figuras do trapeiro, do flâneur – e, indiretamente, do montador ou do *bricoleur* – se encontram. Baudelaire, por exemplo, traria um pouco de cada um deles, sobretudo do alegorista capaz de reunir imagens do antigo e do moderno e cujo gosto pelo artifício resulta na composição de seus versos.

Nas *Passagens*, nenhum desses personagens tratará de maneira utilitária seus objetos de interesse, e cada um a seu modo realizará uma espécie de trânsito e

recolha por entre elementos da cidade, deixando-se afetar por eles de diferentes formas, todas atravessadas pelo fluxo do capital e pela proliferação de mercadorias: se o flâneur é um desenraizado que só se sente à vontade na multidão porque esta é para ele uma alteridade, e o exterior, por isso mesmo, precisa prolongar o interior, se ele já está na massa mas resiste a ser parte integral dela, é o seu olhar de alegorista que resultará na produção de poesia que não exalta Paris, mas a torna lúgubre, hostil, decadente e... atraente; se o trapeiro nutre franco interesse pelos dejetos da capital do Segundo Império, andando aos trancos porque, ao se abaixar para pegá-los a fim de encher o próprio cesto, esbarra nas pessoas, o colecionador promove uma luta quixotesca contra os padrões de consumo de massa, preferindo frequentar antiquários a ceder ao apelo dos magazines.⁹²

Essas figuras e seu meio, a cidade, retornam à superfície nos anos 1920 pelas mãos dos surrealistas, mas já aparecem atualizadas, ou seja, sendo aquilo que eram, mas não sabiam: sonhos. “Surrealismo – Paris, *vague de rêves* – nova arte do flânar”, anota Benjamin sobre o romance de Aragon. (Benjamin, 2007, D°, 1) Nas montagens e colagens surrealistas (inclusive as escritas) ele teria encontrado a chance de entrar em contato com o mundo dos objetos de trapeiros, flâneurs, colecionadores e alegoristas, mundo esse agora distante, apresentado em experiências não-verificáveis empiricamente, em *impossíveis* decorrentes de *iluminações profanas* e do *acaso objetivo*.⁹³ Não por acaso, as fotografias em que Eugène Atget dá a ver uma Paris vazia, com suas vitrines fantasmagóricas, seriam saudadas pelos membros do movimento como arautos de sua proposta, pois é nas ruas da cidade, mesmo depois da reforma político-estética de Haussmann, que a magia e as revoluções ainda podem acontecer.

No mesmo período em que o ensaio sobre o surrealismo foi escrito e que o projeto das *Passagens* nasceu, Benjamin observa, portanto, a marcha do capital ao

⁹² Para o Baudelaire trapeiro, ver J 84 a, 4, J 79a, 5 e J 77, 4; para o colecionador (endividado, aliás), ver J78a, 1 e J 79a, 4; para o alegorista, conferir, entre outras notas, J 69, 6 e J 79, 1; para o flâneur, ver M 1, 5, M 5, 7 e M 10a, 1.

⁹³ No ensaio sobre o surrealismo, ele afirma: “A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’. A imagem e a linguagem passam na frente.” (Benjamin, 2010, p.22)

mirá-la, pelo retrovisor, no espaço público: à medida que avança, ela deixa atrás de si uma pilha de dejetos na dança das mercadorias, nas multidões pelos bulevares, nos antigos panoramas, nas exposições universais, nos magazines. Como o anjo de Klee (ou os de Wenders, tantos anos depois), cabe aos pesquisadores recombinar esses elementos, tornando-os imagens para as quais é preciso olhar com os olhos de quem confirmou que o *progresso* é mesmo uma catástrofe – nós, moradores de um país da América do Sul cuja bandeira ostenta essa palavra, sabemos bem.



No alto, fotografias de Eugène Atget, série documental *Vitrines*, s/d; acima, fotomontagens de André Breton, Paul Éluard e Suzanne Muzzard, ambas sem título, c.1931; abaixo, cena de *Asas do desejo* (Der himmel über Berlin), de Win Wenders, 1987



Um método

Difícil saber como dispor as noções com que venho trabalhando - às vezes de maneira direta, às vezes, indireta - desde o segundo semestre de 2013 (o ano em que o Brasil começaria a convulsionar): colagem, montagem, coleção, dobra, modernidade, contemporâneo, histórico. Junte-se a isso a noção de intensidade, que aparece no título da tese e que funciona, para mim, como um farol: intermitente, atrativa. Estou eu mesma diante de um trabalho de montagem a realizar? Mas essa não é a condição de quem trabalha com citações?

Um método II (e de sua alimentação por certa barbárie)

Minha concepção mais intuitiva de colagem, enquanto gesto de pensamento, considera-a um modo de ativar potências que desafiam a partição natureza/cultura. Talvez isso vá ao encontro do desejo benjaminiano de lutar contra a ideia de que o curso da história seguiria uma trajetória *naturalmente* progressiva - ideia positivista de que o capitalismo se vale até hoje, por incrível que pareça, em sua faceta neoliberal. O fato é que há pouco mais de três anos comecei, obsessivamente, a enxergar o procedimento da colagem de maneira menos artística, encontrando-a em toda parte, ou seja, em elementos de diferentes naturezas que, quando aproximados, acabam por constituir objetos ou lugares aos quais estamos acostumados a ver como utensílios, moradias, ambientes de trabalho, até mesmo como natureza selvagem, e não como o resultado humano e/ou não-humano da montagem, ou do acoplamento, propositais ou casuais, de matérias: *assemblages* e instalações, passei a vê-las no lugar de objetos, corpos, cidades e paisagens. Passei a vê-las, portanto, em todo lugar. Quem seria bárbaro ou ingênuo o suficiente a ponto de retirar da colagem seu

aspecto formal para ver nela um procedimento que organiza e/ou compõe objetos e ambiências artísticos, mas também não-artísticos, humanos e não-humanos? Em primeiro lugar, seria necessário tomar as vanguardas históricas e suas experimentações com a colagem não como marco-zero de um procedimento, mas como ponto fundamental para a formação (ou deformação, melhor dizendo) de um olhar. Do meu olhar. Por causa de gente como Picasso, Hannah Höch e Max Ernst passei a entender a colagem como força operadora de vida, força do estranhar. Depois, vendo Eduardo Viveiros de Castro ler Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.*, notei que, para além do devir-imperceptível que ali acontece, vi que a colagem começa quando G.H. se deixa alcançar pela sensação de estranheza no "quarto da empregada" (ainda essa expressão!). Assim: o mural com desenho a carvão de homem, mulher e cachorro nus, o guarda-roupas estreito, três malas velhas, todos banhados pelo que o narrador define como luz de deserto.

G.H. está no deserto de seu apartamento, portanto, e o deserto é composto por isso: quarto de empregada, três malas velhas e também vermelhas, um armário estreito com madeira estalando de tanto sol forte e uma cama cujo colchão está empoeirado, com manchas de suor ou sangue aguado. Cada objeto em seu lugar habitual, lugar ao qual nenhum deles jamais verdadeiramente pertenceu, embora, seja qual for sua origem, nunca tenham pertencido a lugar algum. Todos escandalosamente juntos uns dos outros. Por isso G.H. percebe, no quartinho, uma constelação terrível: colagem. A aparente contiguidade que ali havia, ou seja, a disposição naturalizada dos objetos é abalada por sua própria presença - novo elemento a constelar - e, mais radicalmente, pela aparição de uma barata, a qual ela acaba comendo, enxertando no próprio corpo.

Parafraseando Lispector, eu diria que a carne do mundo é infinita, por certo, mas ainda assim descontínua. A relação das *Passagens* com essas ideias sobre colagem pode parecer improvável – porque de fato o é. Mas também se pode colar a Paris do século XIX, o gesto de pesquisa de Benjamin e a cena no quarto de empregada escrita por Clarice Lispector.

Um desdobramento

Na Paris que se dá a ver na criação das galerias e das passagens, no surgimento dos magazines, na proliferação dos panoramas e nas construções em ferro e vidro, a ideia de que o progresso, na suposta linha reta e contínua da história, era o caminho *natural* da humanidade convivia com a necessidade imperiosa de se dividir com clareza e determinação os respectivos campos da cultura e da natureza, tornando esta última ou o empecilho para o progresso da técnica, ou a força a ser dominada a fim de que a técnica pudesse progredir *ad infinitum*. Fiquei pasma, por exemplo, com uma citação que Benjamin faz na seção K. É de Victor Fournel, um historiador que publicou, em 1865, o livro *Paris Nouveau, Paris futur*. Cito-o: “Aliás, um aperfeiçoamento engenhoso foi introduzido na construção das praças: a Administração comprava-as já prontas, sob encomenda. Árvores em papelão colorido e flores em tafetá desempenhavam muito bem seu papel neste oásis, onde se tinha até mesmo a precaução de esconder nas folhagens pássaros artificiais que cantavam o dia todo. Assim, conservou-se o que há de agradável na natureza, evitando o que ela tem de sujo e de irregular.” (cf. a nota K 6, 5) Essa seria Paris em 1865, cem anos depois, provoca o historiador, se o impulso reformista de Haussmann virasse costume e não tivesse mais fim. No auge da partição entre natureza e cultura há a denúncia do elogio ultraexagerado à técnica e ao

artifício. Esse exagero não se tratava de um rompimento com o culto romântico à natureza. Não, e o exemplo do jardim público com plantas artificiais aponta isso. Talvez mais valha dizer, sobre esse episódio fictício, que a idealização da Natureza pôde ser a base para que ela não fosse tolerada. Benjamin entendera que o progresso da técnica, causa e efeito do capitalismo, não era só produto da cultura, mas também da natureza, ou melhor, da falsa cooperação que essa partição estabelecia.

Aby Warburg e o *Atlas Mnemosyne*

Ultimamente não é difícil encontrar aproximações entre Walter Benjamin e Aby Warburg. Os pontos de convergência incidem tanto em seus respectivos repertórios conceituais quanto nos operadores por estes ativados. Além disso, ambos desejam recuperar, arqueológica e imagetivamente, aquilo que a sociedade moderna e tecnicizada sedimentou. Enquanto “relâmpago” ou “lampejo”, a imagem dialética de Benjamin é meu ponto de partida – ele mesmo imagético – para essas considerações sobre e a partir de Aby Warburg. Um comentário de Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vagalumes* serve aqui de elo de ligação. Para ele, a imagem dialética faz surgir “momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem” a uma determinada organização de valores fazendo esta última “explodir em momentos de surpresa”. (Didi-Huberman, 2011, p.126) Já aí se insinuam o relâmpago e o lampejo, tais quais a dinâmica ao mesmo tempo estática e eletrizante que Warburg encontrou nas serpentes dos índios Hopis e tratou de buscar tanto em seus objetos de estudo quanto em sua própria maneira de pensar.

É ao assumi-lo, em 1923, na clínica de Bellevue, em Kreuzlingen, durante conferência sobre o “ritual da serpente” dos índios Hopis, que o historiador da arte aponta para uma maneira sinuosa de articular imagens e tempos históricos – a sua. Embora não tivesse presenciado o ritual quando de sua viagem ao território dos Hopis, no Arizona e no Novo México, em 1896, Warburg fez questão de incluí-lo, vinte e sete anos depois, na apresentação que selaria o fim de sua internação na

clínica dirigida pelo psiquiatra Ludwig Binswanger, colaborador de Freud. A instituição, entre os anos de 1921 e 1923, abrigou Warburg, que vinha experimentando sucessivas crises nervosas desde o fim da Primeira Guerra Mundial. Em uma de suas notas para a conferência, ele escreve:

O que há de comum entre o relâmpago e a serpente, que apresenta um máximo de movimento e um mínimo de superfície, é a forma deles, seus movimentos misteriosos, sem ponto de partida ou de chegada manifestos, e seu caráter perigoso. Quando alguém a segura na mão sob sua mais perigosa forma, a da cascavel, como efetivamente fazem os índios, e quando se deixa picar por ela sem em seguida matá-la, mas, ao contrário, soltando-a no deserto, é porque a força humana tenta compreender, segurando-o com as mãos nuas, aquilo que de fato escapa a suas técnicas de manipulação. (Warburg, 2013, p. 264)

Na descrição que Warburg faz do manuseio da serpente há um movimento impactante, inapreensível, capaz de deixar marcas corporais – na pele, em caso de picada, na memória, em caso de relâmpago, e na terra seca do Oeste americano, em caso de chuva, já que o ritual em questão tinha como objetivo garantir as tempestades que trariam a irrigação necessária para as lavouras dos Hopis.

Em Warburg, é essa mesma noção de movimento – a um só tempo dinâmico, com a cobra, e congelado, com o relâmpago; selvagem e imprescindível – que determinará, de maneira subterrânea, tanto as análises que ele desenvolveria ao retornar à Europa no período entre séculos quanto a criação do *Atlas Mnemosyne* a partir de 1924.⁹⁴ É sobretudo este seu último projeto que me interessa abordar porque é a partir dele que as aproximações com Walter Benjamin e seu trabalho das *Passagens* costumam ser feitas.

Confeccionado ao longo de cinco anos até 1929, ano em que Warburg morreria em consequência de um ataque cardíaco, o *Atlas Mnemosyne* é uma série de painéis de fundo negro em que o historiador dispunha reproduções de natureza variada, mas sobretudo de obras de arte antigas e renascentistas. Com relação à trajetória de pesquisa de Warburg, o atlas pode ser considerado tanto o ápice de ideias e noções desenvolvidas ao longo de anos em torno da *sobrevivência* ou *vida posterior* (*Nachleben*) da Antiguidade na arte renascentista quanto um

⁹⁴ Essa opinião é compartilhada entre os estudiosos de Warburg com que trabalho aqui, que no entanto discordam entre si quanto a alguns pontos fundamentais no que diz respeito à técnica de composição do atlas, como se verá mais à frente. Mencione-se Georges Didi-Huberman (*A imagem sobrevivente*), Roland Recht (*L'Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*) e Philippe-Alain Michaud (*Aby Warburg e a imagem em movimento*).

procedimento de exposição teórica que tende a se aproximar dos objetos de modo artístico, ritual e terapêutico. Para Philippe-Alain Michaud, crítico e historiador de arte que escreveu um livro relacionando montagem cinematográfica e a ideia de movimento em Warburg, a disposição das imagens nos painéis do atlas ativava “propriedades dinâmicas que a consideração isolada delas teria deixado latentes.” (Michaud, 2013, p. 296) Ativar, nesse sentido, é um ato mágico e técnico, em que se procurou justapor figuras sobre um fundo negro a fim de liberar sua expressividade e evidenciar rupturas visuais e disjunções entre elas. Assim se conseguia produzir um movimento cristalizado em que a intensidade do encontro entre as imagens se destacava.

Criando, com isso, o que chamou de “iconologia dos intervalos”, Warburg trouxe para dentro da história da arte uma maneira espacial de aproximar imagens de tempos históricos e contextos culturais bastante distintos. Isso pôde acontecer (e é ele mesmo quem diz, em outra de suas notas para a conferência de Kreuzlingen) graças ao impacto que o modo de vida indígena causaria em sua maneira de pesquisar:

Ainda não suspeitava que, a partir dessa viagem americana, precisamente o nexos orgânico entre a arte e a religião dos povos “primitivos” resultaria tão claro para mim que eu observaria com tal nitidez a identidade, ou melhor, o que há de indelével no homem primitivo, que permanece o mesmo por todas as épocas, que isso me permitiria destacar esse nexos como órgão tanto na cultura do início do Renascimento florentino como, mais tarde, na Reforma alemã (Warburg, 2015, p. 258)

Essa indestrutibilidade do primitivo, no contexto europeu, estava ligada, para ele, às forças dionisíacas, dilacerantes e turbulentas que, antes recalçadas, voltariam a emergir na recuperação do legado grego e romano pelos renascentistas e conseguiriam resistir até mesmo na reforma luterana. Enquanto leitor de Nietzsche, Warburg toma, inicialmente, a *Origem da tragédia* e sua distinção entre o apolíneo e o dionisíaco para apontar, em telas de Botticelli, Ghirlandaio, entre outros nomes, não apenas, como até então era um consenso, a harmonia e a placidez do gênio grego, mas a terrível contorção dionisíaca: as monstruosas, incontroláveis e serpentinais forças naturais, entre elas o corpo humano. Para Warburg, se os artistas florentinos haviam se voltado para as formas da Antiguidade, assim o fizeram não para conservar seu aspecto apolíneo, mas para nelas descobrir fórmulas patéticas. Sua interpretação das obras tendeu então a valorizar o componente

dionisíaco que havia nelas. O resultado foi uma reavaliação sem precedentes da arte renascentista.

Por “fórmulas patéticas” leiamos *pathosformeln*, a expressão que Warburg cunhou em seu texto “Dürer e a Antiguidade italiana”, de 1905, para demonstrar como o antigo gestual trágico greco-latino estava presente em um desenho do artista alemão, *A morte de Orfeu*. Warburg viu ali, assim como no trabalho de outros renascentistas nórdicos, a tentativa de incorporar, “na descrição da vida em movimento[,] as fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma”. (Warburg, 2015, p. 91) Assim, as fórmulas patéticas, em sua pós-vida ou em sua sobrevivência (*Nachleben*), permitiram que se desse conta da aparência dos corpos antigos às voltas com suas próprias modificações no século XV: se o *pathos* pode designar um movimento e/ou um afeto transitório, a *fórmula* o inscreve em sua duração – o que muda permanece. Estamos próximos, mesmo que indiretamente, de outra ideia nietzschiana, a de eterno retorno? Na introdução do *Atlas Mnemosyne*, Warburg diz que é preciso

tentar descer às profundezas do emaranhado das pulsões do espírito humano com a matéria sedimentada. Só então se obtém o mecanismo que forjou os valores expressivos da comoção pagã, do qual se origina a vivência orgiástica primordial: o *thiasos* dionisíaco. (Ibidem, p. 368)

Há, nas palavras de Warburg, a descrição de um procedimento por camadas que é evidentemente arqueológico, espacial e terapêutico: acessar a vivência “orgiástica primordial” é dirigir-se não *apenas* a um campo de estudo, mas à sociedade moderna da qual o pesquisador faz parte e, em escala minorada, a ele mesmo. Em suas anotações para a conferência de 1923, ele diz: “As imagens e as palavras devem servir de auxílio aos pósteros na tentativa da reflexão própria, para opor resistências à tragédia da cisão entre a magia impulsiva e a lógica confrontadora. A confissão de um esquizoide incurável, arquivada pelos médicos da alma.” (Ibidem, p.256)

Warburg havia compreendido, findada sua temporada em Kreuzlingen, que sua esquizofrenia, enquanto sintoma, estava de certa forma relacionada à falência das sociedades modernas, evidenciada sobretudo pelo conflito bélico terminado em 1918. O distanciamento de um pensamento mágico, substituído pelo técnico, teria como consequência o desejo (e a capacidade) de *controlar* aquilo que, para o “esquizoide incurável”, uma episteme ameríndia propõe *gerenciar*:

A tentativa de exercer uma influência mágica é, portanto, em primeiro lugar, uma tentativa de apropriação de um evento natural na sua forma de abrangência viva e semelhante: o raio é capturado pela apropriação mimética e não, como na cultura moderna, pela atração magnética, através de um aparato inorgânico que o conduz terra adentro, anulando-o. Tal conduta diante do mundo ao redor distingue-se da nossa pelo fato de que a imagem mimética deve estabelecer à força o vínculo, enquanto nós almejamos o distanciamento espiritual e real. (Ibidem, p. 263)

Sobre uma biblioteca, uma dança e uma certa ideia de cinema

Inventar um atlas foi a maneira encontrada por Warburg para ativar forças psíquicas depositadas em imagens – uma maneira mágica. Nesse sentido, é fundamental mencionar o papel expositivo que sua biblioteca desempenhou no projeto em questão. A Kulturwissenschaft Bibliothek Warburg, então sediada em Hamburgo, não era um espaço destinado à disposição estática de livros mas “um universo em movimento”. (Michaud, 2013, p.229) Citando Fritz Saxl, o colaborador que, ao lado de Gertrud Bing, ficaria à frente da biblioteca durante os períodos de crise e internação de Warburg, Michaud aponta para um projeto “desconcertante”, em que era inevitável experimentar “um profundo sentimento de estranheza”. (Saxl *apud* Michaud, 2013, p. 229) Isso porque a cada avanço (ou recuo) do pensamento os volumes eram rearranjados. Warburg, portanto, “nunca parava de transformá-la, a fim de que ela exprimisse, da melhor maneira possível, a sua representação da história e do homem”. (Idem)

Se hoje noções como *representação*, *história* e, principalmente, *homem* (essa invenção do século XIX, como nos lembra Michel Foucault em *As palavras e as coisas*), foram postas em xeque por diferentes correntes teóricas, isso não impede de dizer que estamos diante de um projeto de conhecimento que não foi o da simples erudição e que desafiou, mesmo que não propositalmente, essas noções que Saxl enumera com naturalidade. Como diz Michaud, “tratava-se de determinar [aos olhos de Warburg] o sentido de sua pesquisa, e de abolir de fato a distinção entre acumulação de saber e produção estética, entre pesquisa e desempenho”. (Michaud, 2013, p. 229)

Michaud vai ainda mais longe e associa a maneira de Warburg se relacionar com sua biblioteca ao modo de viver dos índios Hopis. Estes inventaram uma

circulação “entre a casa, o cosmo e o local de culto”, a *kiwa*, uma câmara sagrada subterrânea onde as serpentes previamente encontradas no deserto eram preparadas para o ritual sobre o qual Warburg havia feito sua conferência. (Ibidem, p. 232) Tal subterrâneo não era outro lugar senão o nível inferior de uma casa. A biblioteca de Warburg, por sua vez, era inicialmente localizada no mesmo prédio de sua residência, o que permitia a ele e seus próximos circular pelas dependências habitáveis, nos andares superiores, e pelas salas do térreo, em que os livros ficavam dispostos e podiam ser consultados. “Em sua observação dos rituais indígenas, Warburg descobria ao vivo a possibilidade de abolir a fronteira entre o mundo e as representações: foi essa a experiência que quis reiterar e perenizar no recinto da biblioteca.” (Idem) O resultado foi a elaboração de um pensamento que abraçou a própria intuição e, com a ajuda dela, não se separou do corpo nem das contingências.

Sabe-se que essa biblioteca só pôde existir graças à condição abastada de Warburg, cujo irmão, Max, administrava os negócios da família. Era a ele que o historiador da arte reivindicava verbas para os livros que precisava adquirir e para a nova versão do edifício que almejava construir, em 1924, findado seu período de internação. Warburg desejava trabalhar em um espaço em que ele e outros pesquisadores pudessem acessar livros e imagens com facilidade, e onde uma extensa quantidade de itens fosse disposta em grandes mesas a fim de facilitar a observação. “Por isso necessito de uma verdadeira *arena* com mesas, para ter à mão os livros comuns e o material iconográfico.” (Warburg *apud* Michaud, 2013, p. 233)

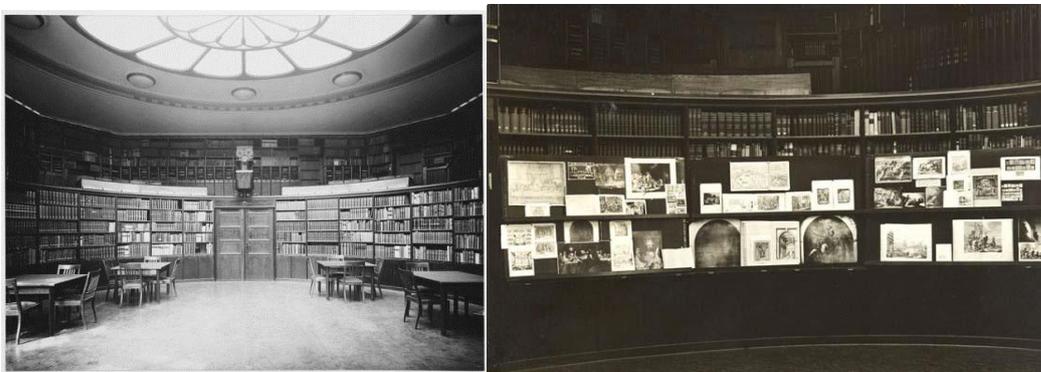
Na nova versão da biblioteca, a forma elipsoidal da sala de leitura, assim como sua claraboia em ferro e vidro, a essas características não posso deixar de remeter a sala de leitura da Bibliothèque Nationale que Benjamin frequentou. Se neste último caso as arestas arredondadas em ferro e vidro e as pinturas bucólicas pelas paredes apontavam para o progresso da técnica e um possível (quem sabe até que ponto inconsciente) desejo de integração com o cosmos, em Warburg, conforme atenta Michaud, a arena poderia estar inspirada na configuração da praça-arena de Oirabi, no Arizona, onde aconteceu o ritual de dança *katchina* que Warburg presenciou em 1896. Sobre ele, Warburg escreveria:

Qualquer um que entenda alguma coisa de tragédia da Antiguidade vê aqui a duplicidade do coro trágico e da peça satírica ‘enxertados num mesmo ramo’. O

devir e o desaparecer da natureza são contemplados no símbolo antropomórfico – não em forma gráfica, mas na dança mágica revivida real e dramaticamente”. (Warburg, 2015, p. 232)

Como a própria disposição dos livros lhe permitia fazer em sua biblioteca, Warburg, conforme os relatos de Saxl, se movimentava por eles com afinco, e é impossível deixar de pensar, como Michaud, que as danças ameríndias que o historiador presenciou não estivessem, em certa medida (imensurável medida) nesse seu procedimento. “A coleção inteira de livros era, ao mesmo tempo, a objetivação de seu pensamento e uma alegoria do mundo e dos corpos que nele se movem.” (Michaud, 2013, p. 234) E também mais que isso: por não ser estática nem em sua disposição, nem em sua apreensão, a biblioteca era um ritual de saber em que conhecimento e identidade se atravessavam. Era também uma questão de performar e não apenas contemplar o mundo.

Nesse espaço, então, as pranchas do atlas foram confeccionadas, assim como exibidas, em exposições e conferências que entregavam aos arquivos sua força teórica, sua mágica. Dispostas à frente dos livros, que funcionavam como paredes, as pranchas destinavam-se a ser fotografadas, “a fim de formarem uma nova entidade complexa”. E isso incluía o plano de publicar um livro. (Ibidem, p. 240) No entanto, em vez de pensá-lo como tólos do atlas, Michaud prefere propor que ali havia uma dinâmica híbrida: mais que uma reparação das fórmulas patéticas, na configuração material das pranchas ele enxerga espaços dispostos entre as imagens, variações e repetições. Estamos diante da tal *iconologia dos intervalos*, ou seja, de uma maneira de pesquisar “que já não se refere a objetos, mas a tensões, analogias, contrastes ou contradições”. (Idem)



À esquerda, a sala de leitura da nova Kulturwissenschaft Bibliothek Warburg; à direita, as pranchas do Atlas Mnemosyne dispostas pelas paredes de livros

É por esses motivos que, enquanto historiador dedicado ao cinema, Michaud verá no procedimento do atlas uma maneira de repensar a montagem cinematográfica não como técnica capaz de registrar, recarregar e reproduzir imagens em movimento, mas como um tipo de episteme. O fundo negro sobre o qual ocorre um jogo de deslizamentos e/ou conflitos de formas permite ao espectador “recriar trajetórias de sentido, feixes de intensidade, apoiando-se no espaçamento das fotografias e na diferença” entre o tamanho das cópias. (Ibidem, p. 243)

A rede de intervalos desenha linhas de fraturas históricas e psíquicas que distribuem as representações, e cabe ao espectador/observador percorrer essas, para usar um termo mais benjaminiano, constelações. Elas paralisam o tempo, dando-lhe uma espessura arqueológica e uma ênfase, e por sua vez não deixam de ser cinéticas: é assim que o arcaico sedimentado na cultura moderna e sua energia expressiva vêm à tona e ganham forma. Não à toa, entre os itens do atlas estão imagens renascentistas, barrocas e antigas e materiais impressos contemporâneos a Warburg: anúncios de jornal, selos, reproduções fotográficas – nos quais Michaud vê fotogramas organizados (ou desorganizados) em diferentes enquadramentos que se movimentam graças ao efeito produzido pelos cortes – o espaço negro entre as imagens. Haveria também uma espécie de linguagem de planos, em que as figuras muito aproximadas se combinam com outras, mais abertas e/ou afastadas. “Rolagem, comparecimento, corte: as imagens reunidas por Warburg nas pranchas de *Mnemosyne* funcionam à maneira de sequências descontínuas”. (Ibidem, p. 296)

Com o intuito de relativizar o pertencimento de Warburg ao contexto das ciências humanas do século XIX, Michaud defende que as imagens dispostas nas pranchas do atlas podem também ser vistas como uma forma de expressão poética. Aceita as comparações com as fotomontagens das vanguardas de 1910 e 1920 propostas por diferentes pesquisadores alemães (seu estudo foi o primeiro, em língua francesa, sobre o trabalho de Warburg) e, um pouco mais tarde, por Didi-Huberman,⁹⁵ mas sugere ser possível aproximar o *Atlas Mnemosyne* do cinema não

⁹⁵ Tais como W. Hofmann, R. Kany, K. Foster e M. Warnke, cujas monografias apareceram nas décadas de 1980 e 1990. Já a de Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, é de 2002. Antes disso, a primeira edição do livro de Michaud, de 1998, já contava com prefácio em que Didi-Huberman associava um saber-montagem” como maneira de renunciar à ideia de progresso na história da arte e como efeito da vertigem que o próprio Warburg experimentava em seus estados psíquicos.

apenas por este último ser um dispositivo de história da arte contemporâneo ao cinematógrafo, mas também pelas relações de não-causalidade e pelo tensionamento das imagens que o cinema é capaz de pôr em prática. É com Eisenstein e seu pensamento teórico-prático acerca do cinema que Michaud tentará aproximar ainda mais *Mnemosyne* da montagem cinematográfica, investindo nas relações entre elas, algo que precisa de dinamismo (corte e montagem) para acontecer.

A proximidade entre figuras pode gerar, também, um pensamento que forma imagens conceituais e age a partir delas. É nesse contexto que Michaud vai relacionar a ideia de montagem segundo Warburg e Eisenstein com as imagens dialéticas de Walter Benjamin. “Todavia, enquanto Warburg e Eisenstein partem das imagens para produzir conceitos, Benjamin, inversamente, parte de textos para produzir imagens, e disso extrai as consequências para uma teoria da história concebida como montagem.” (Ibidem, p. 330) O crítico se refere às *Passagens*, citando, como estratégia, uma nota da seção N (“Teoria do conhecimento, teoria do progresso”) onde a ideia de produto, e não de soma, entre a montagem Outrora/Agora, é o que define o movimento executado pela história.⁹⁶

A tradição dos atlas

Já o historiador e crítico de arte Roland Recht, embora também veja uma real proximidade entre o *Atlas Mnemosyne* e o trabalho das *Passagens*, questiona com veemência, no prefácio da edição francesa do atlas, o fato de que o projeto de Warburg era o de encaminhar, de fato, um pensamento por imagens: as pranchas necessitariam de um acompanhamento discursivo. (Recht, 2012, p. 45) Em comum, na visão de Recht, os projetos de Warburg e Benjamin trabalham arqueologicamente a reativação da memória coletiva. Não é por acaso, no entanto, que os trechos das *Passagens* que o crítico cita a fim de aproximá-las do atlas

⁹⁶ A nota é a N2a, 3. Reproduzo-a: “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. *Despertar*.” (Benjamin, 2007, N 2a, 3)

remetem, mesmo que indiretamente, ao fragmento. Ainda assim, os atos de apresentar o pequeno e o isolado e o de citar estão, para Recht, muito mais próximos dos atlas que abundavam no século XIX e cuja origem remonta, antes, ao final do século XVIII. Em sua biblioteca, Warburg contava, por exemplo, com o atlas etnográfico de Adolf Bastian, de 1887, onde Recht identifica elementos de interesse comum – “formas expressivas de psiquismo, assim como cosmologias e mitologias, aí incluídas as das tribos indígenas da América do Norte”.⁹⁷ (Ibidem, p. 43) Recht também nos dá conta do caso pioneiro (em sentido cronológico, mas também em termos expositivos) de Seroux d’Agincourt e sua *Histoire de l’art par les monuments depuis sa décadence au IVème siècle jusqu’à son renouvellement au XVIème*, em que 325 pranchas misturam gravuras e desenhos de monumentos arquitetônicos, de pinturas e de esculturas. (Ibidem, p. 45)

A recusa de Recht em alinhar o atlas aos procedimentos das vanguardas não o impede de comparar a empreitada de Warburg à de Mallarmé e seu *Livro*, por enxergar, nos dois casos, a marca do inacabamento que aponta para a tentativa de ligar existência ao conhecimento (como se isso já não fosse uma antecipação do binômio vanguardista arte-vida). No caso de Warburg, introduzindo uma “física das paixões” e uma “história da humanidade doente” a fim de promover uma nova forma de ler imagens; no de Mallarmé, buscando fazer de seu livro um projeto de “teatro metafísico”.⁹⁸ (Ibidem, p. 48) As aproximações se estendem à forma de apresentação nas respectivas versões impressas e presencial, de “carne e osso”: Recht chama atenção para o caráter arquivístico do *Livro*, cujas fichas encontradas apontam para o desejo que Mallarmé tinha de alcançar um produto final sem encadernação, onde fosse possível realizar, a um só tempo, diferentes combinações. (Ibidem, p. 48) O projeto, nesse sentido, encontraria afinidades com a pretensão editorial de Warburg, que era a de publicar seu atlas num formato de livro não-usual: ele contaria com dois volumes só de comentários às imagens e estas, por sua vez, estariam dispostas em pranchas não-costuradas umas às outras, permitindo assim um manuseio livre no momento da leitura. (Idem) Quanto à carne e ao osso, Recht lembra que, no projeto do *Livro*, Mallarmé previra a realização do que

⁹⁷ No original: “(...) formes expressives du psychisme, ainsi qu’aux cosmologies et aux mythologies, y compris celles de tribus indiennes de l’Amérique du Nord.”

⁹⁸ No original: “physique des passions”; “(...) histoire de l’humanité souffrante”; “théâtre métaphysique.”

chamou de sessões de teatro, enquanto que as características cênicas da biblioteca de Warburg apontariam, e aqui Recht e Michaud convergem, para uma arte de exposição teórica ritualizada. (Idem)

A comparação feita por Michaud entre a biblioteca de Hamburgo e as *kiwas* dos Hopis ganha então algumas nuances: se até 1924 a biblioteca situava-se no mesmo edifício que a residência de Warburg, é a partir desse mesmo ano que o arquiteto Gerhard Langmaack executa o projeto de um prédio dedicado exclusivamente ao acervo bibliográfico de Warburg, que já contava com mais de 45 mil volumes. Passando a ser contígua ao endereço residencial, a biblioteca revia toda uma maneira tradicional de organizar o pensamento. Sua indexação era atípica, conta Recht: os livros estavam divididos por andares – o primeiro consagrado à “imagem”, o segundo à “orientação”, o terceiro à “palavra” e o quarto ao “drômenon”, ou seja, à ação. (Ibidem, p. 15) A nova versão da biblioteca, que em 1933 seria transferida para Londres, permitiria a seus visitantes, como já dito aqui, realizar um deslocamento não-retilíneo (serpentino?) por entre os volumes, mas não só. Essa divisão facultaria a Warburg ativar, naquele espaço, uma dinâmica de sobrevivências em que novos elos de ligação entre passado e futuro pudessem ser ensejados sem aprisionamento disciplinar. (Ibidem, p. 16)

Para suportar incompatíveis

São os intervalos negros das pranchas que darão a Didi-Huberman argumentos para defender que, com o *Atlas Mnemosyne*, se produzia sim um pensamento de vanguarda. Não que ele ignore a leitura que fez Warburg de outros atlas (Didi-Huberman, 2013, p. 402), muito menos que não leve em consideração o ato de Warburg se desinteressar pela arte de seu próprio tempo, fosse ela pictórica, escultural ou mesmo cinematográfica. (Ibidem, p. 403) Mesmo assim, o crítico francês vê as imagens das telas negras de *Mnemosyne* como “amontoados vivos, como constelações, pacotes que explodem”, sendo os intervalos entre elas os facilitadores dessa dinâmica. (Ibidem, p. 393) Eles promovem uma descontinuidade não apenas temporal, mas também material, espacial: e graças a isso o salto se torna um método. (Ibidem, p. 396) Assim como Michaud, a esse novo método Didi-Huberman também dá o nome de montagem, entendida não como “a criação

artificial de uma continuidade temporal a partir de ‘planos’ descontínuos, dispostos em sequências”, mas um modo de “expor visualmente as discontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da história”. (Ibidem, p. 400)

Por mais que Warburg acompanhasse, no plano discursivo, a exibição das pranchas em suas conferências na biblioteca, por mais que planejasse um livro com imagens e texto, o *Atlas Mnemosyne*, assim como Bolle sugere sobre as *Passagens*, não se valia de um artifício narrativo (do mesmo modo que o cinema não precisa se valer). Isso faz toda a diferença: o historiador esquizo não queria unificar fenômenos dispersos, mas, ao contrário, desejava fazer uso de um “utensílio dialético no qual se cinde a aparente unidade das tradições figurativas do Ocidente”. (Ibidem, p. 400) Sim, estamos no campo da dialética, mas está é, como a de Benjamin, deformada. Nas palavras de Didi-Huberman, a dialética warburguiana é “proliferativa”, “rizomática”, um “amontoado de cobras vivas”. (Idem)

O conceito de *Nachleben* pode, então, ser compreendido como uma “memória montadora” capaz de suportar o intrincamento entre o que seria aparentemente incompatível: instantaneidade e ruptura de um lado, memória e continuidade, de outro. De fato, essas categorias já não podem mais ser vistas dialeticamente, ou seja, como simples opostos, uma vez que se sobrepõem e se invadem no que hoje se entende por contemporâneo. Quanto ao atlas, esse embaralhamento está no fato de Warburg pensar os tempos, em sua condição de esquizo, enquanto sucessões de camadas manipuláveis, e portanto montáveis. *Mnemosyne* seria então

um objeto de vanguarda por ousar desconstruir o *álbum de recordações* historicista das “influências da Antiguidade”, para substituí-lo por um atlas da memória errática, pautada pelo inconsciente, saturada de imagens heterogêneas, invadida por elementos anacrônicos ou imemoriais, assediada pelo tom negro das telas de fundo, que amiúde desempenha o papel de indicador de lugares vazios (...) (Didi-Huberman, 2013, p. 406)

É razoável o que propõe Didi-Huberman, mas não seria o *Atlas Mnemosyne* (assim como o trabalho das *Passagens*) mais processo do que objeto? Não apenas porque se tornaria um livro, mas também porque a configuração das pranchas não era definitiva: uma vez fotografadas, podiam ser desfiguradas por Warburg, que então tirava uma imagem de lugar, aproximando-a ou afastando-a, ou até mesmo extraindo um elemento para introduzir outro(s). O processo, portanto, poderia não

ter fim. Nesse sentido, o atlas em feitura torna-se ainda mais interessante do que o objeto realizado. Primeiro porque, assim, tanto a colagem quanto a montagem funcionam menos como soluções formais e mais como detonadoras de uma maneira de pensar: se a imagem dialética trabalha por “desmontagem do *continuum*” da história, a iconologia warburguiana quer “algo como uma imagem dialética das relações entre as imagens”. (Didi-Huberman, 2013, pp. 415 e 416) É nos intervalos entre os itens desmontados e recombinados que aparecem as diferenças e os lapsos, e é aí que se pode criar. Em outras palavras, que são produzidas contribuições incompletas, ricas de um ponto de vista imagético, não exatamente romanescas nem inteiramente verificáveis – ficções teóricas. A de Benjamin é uma cidade em que, parafraseando um certo compositor baiano, construção já é ruína, e é para lá que convergem tantos personagens: os socialistas Blanqui e Fourier, o desenhista Grandville, o barão de Haussmann e o poeta Baudelaire; o jogo, a prostituição, o museu, o interior, as passagens, os magazines, as catacumbas, as ferrovias, a Comuna de Paris, a bolsa de valores. Warburg, por sua vez, dá espaço a uma engrenagem que transforma saberes – a história da arte, a arqueologia e a antropologia – em ritos de orientação por entre gestualidades, sendo o principal deles aquele de fazer as serpentes (dionisíacas) dançarem entre o Laocoonte e os cabelos da *Vênus* de Botticelli, entre os anjos cristãos, as ninfas e a mênades gregas, entre a cultura Hopi e a cultura ocidental.

É nessa direção que se poderia propor um efeito de intensidade da teoria a partir da colagem e da montagem, levando em conta que o produto bem-acabado importa menos que a dinâmica da qual ele pode vir ou não a tomar forma. Isso porque, como afirma Leopoldo Waizbort no prefácio de uma compilação de textos de Warburg recém-lançada em português, “(...) as formas são forças: por trás de cada uma [*das formas*] pulsam forças ativas, reativas, fortes, fracas, dominantes ou dominadas”.⁹⁹ (Waizbort, 2015, p.12) Ele se refere à *Nachleben*, que não traduz por sobrevivência, mas por “vida póstuma”. Com ela, “o olhar sobre as formas e sentidos também se transforma ao longo do tempo e do espaço”. A “vida póstuma” é, no fundo, “uma complexa dinâmica de forças”. (Idem)

⁹⁹ Tomando a ação como uma invenção, e a invenção, por sua vez, como o gesto do escritor, o trabalho das *Passagens* pode ser o de escrever – mediar virtualidades por imagens que se organizam em palavras – menos por formas e mais por forças.

Digamos então que forças de colagem e de montagem facultam a nós um olhar inatual sobre as quase-formas que engendram. E que encontrá-las em produções às quais não são tradicionalmente associadas pode ser considerado um gesto de ficção teórica à medida que nos expõe (assim, nesse sentido, comparecemos) porque nos afeta enquanto produtores de teoria que somos: projetistas. Digamos ainda que colagem e montagem em Benjamin e Warburg podem ser ferramentas de sobrevivência, ou de vida póstuma, já que operam através dos arquivos (ou seja, das memórias)¹⁰⁰. E digamos, por fim, que a ficção teórica nascida daí é, agora sim, *produto de processos*, pois estes, uma vez que não foram finalizados, escaparam de uma solução formal definitiva.

Nesse contexto, a sugestão de um efeito de intensidade pela montagem ou pela colagem soa estimulante por investir contra o conceito de *Zeitgeist*, de espírito de época. O caso de Warburg é certamente emblemático, mas também o é o do trabalho das *Passagens*: um dispositivo arquivístico e, em certa medida, museológico porque colecionista – todas essas características sendo comumente identificáveis, e com justa razão, à perspectiva do século XIX. *Passagens* é também um material de montagem e colagem, procedimentos dos quais Benjamin se mostra entusiasta primeiramente com relação aos romances experimentais de Aragon e Breton e depois com as experiências fotográficas dos surrealistas.¹⁰¹ Nelas identificou um “comparecimento”, para usar a expressão de Michaud, capaz de trabalhar a coleção enquanto amontoado de fragmentos que ela é, e de constituir, a partir daí, imagens dialéticas. Talvez porque tenha visto o inacabado da sociedade do século XIX: as lacunas entre as disciplinas e demais partições epistemológicas aparentemente sólidas; talvez porque tenha encontrado, na capacidade poética de Baudelaire para unir o antigo e o novo, a possibilidade de encarar o gosto pelo histórico como algo para além de uma manifestação da cultura burguesa, então em seu auge, é que Benjamin pôde experimentar em seu projeto das *Passagens* um

¹⁰⁰ No caso, essas “memórias” corresponderiam a registros que, tendo escapado às lembranças conscientes da coletividade, teriam sido apoderadas por forças ativas e, assim se inseriram (ou, talvez melhor, se inscreveram) no corpo de obras construídas muito posteriormente e/ou em eventos também realizados em momentos distantes.

¹⁰¹ “Com efeito”, ele diz no ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, a fotografia surrealista foi “a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o Surrealismo conseguiu pôr em marcha”. (Benjamin, 2010, p. 100)

procedimento difundido por vanguardas – que se caracteriza, *grosso modo*, por romper com aquilo que vem antes.

Nesse sentido, se há um texto em que se poderia encontrar, de maneira mais ou menos evidente, o que ele ambicionava fazer com as *Passagens*, ele é seu ensaio sobre o surrealismo. A proposta de um “espaço de imagens” é a de promover uma destruição e uma construção, um jogo de forças capaz de criar um lugar comum sensível e político porque dos corpos, constituído pelos corpos, eles mesmos tornados imagens – um fora radical do humanismo como medida.

Contingências

Uma escrita, qualquer que seja ela, possui contingências inevitáveis e, por isso mesmo, não ignoráveis. Para a maioria das teses a serem defendidas em 2017, por exemplo, seria no mínimo honesto – por parte de quem escreve e de quem lê – reconhecer o momento de precariedade e força em que esses trabalhos são escritos. Primeiro, porque muitas teses são preparadas no verão tropical. Esta tese, por exemplo, cheia de referências europeias, tem sua feitura no Rio Janeiro, cidade de asfalto fumegante, cariocas hostis e preços altos. Sem falar na sensação térmica de 40 graus, quase que diária, e ainda em outra sensação – a de que o verão demora para acabar na inversa medida do prazo da defesa. Em segundo lugar, há outro fator precarizante, tão nítido quanto o verão, porém mais sofrível: o golpe jurídico, midiático e parlamentar que destituiu Dilma Rousseff da Presidência da República a fim de consolidar o projeto neoliberal global ao qual os governos do PT fizeram alguma resistência. Talvez o calor e o golpe me levem a escrever sobre precariedade produtiva. Talvez também por causa deles eu encontre pela cidade colagens em proliferação, embora isso já

ocorresse desde 2013, e não por acaso. Ver o princípio da colagem nos objetos e espaços mais banais pode significar estar impedida, em função das relações materiais que experimento, de apreender a colagem exclusivamente enquanto técnica. Eu não saberia o porquê disso, a menos que tome por explicação a frase com que Warburg abre a introdução do *Atlas Mnemosyne*: "A criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como o ato básico da civilização humana." Trata-se da distinção sujeito-objeto, ao que tudo indica, aquilo que, em certa medida, me parece, pode faltar ao esquizofrênico quando em crise.

O processo de dissolução de um eu bem delimitado como sintoma esquizofrênico, sintoma esse que aflorou em Warburg durante suas crises a partir de 1918, estaria ele também ligado às pulsões dionisiacas pagãs e ao totemismo ameríndio com os quais o autor trabalhou.

Quando Warburg afirma que "a humanidade inteira é esquizofrênica, eternamente e desde sempre", sustenta que sempre houve esforços individuais e coletivos para manter a distância eu-mundo, ainda que isso não tenha sido capaz de impedir inteiramente uma pulsão contrária, de entropia. Noções neuróticas como de dentro e fora, nesse sentido, desempenham, para minha pesquisa, um papel fundamental (a desconstruir).

Porque se deixamos de ver, por exemplo, uma porta, como algo que divide a casa e a rua em interior e exterior para, a partir dela, experimentarmos uma aglutinação de partículas em composição com outras camadas - paredes de tijolos, chão asfaltado, grade de ferro etc., então nossos corpos estarão de tal maneira implicados num processo de despersonalização ao que experimentam que poderemos entender nossa própria relação com o entorno (e não mais com o fora)

como uma sucessão de reentrâncias e espacialidades que capturam umas às outras. Em outras palavras: como dobras, colagens-dobras. Quanto à consciência social e coletiva que nasce da separação eu-mundo, e aqui sigo Warburg, ela é possível porque o intervalo, e não a continuidade, se efetua. Objetos e trabalhos artísticos são o resultado dessa separação. Já o ritual da serpente, em que o animal se funde com o relâmpago, ele é uma maneira intensiva de trabalhar nos intervalos sem contradizê-los. Trata-se de pensar uma força pulsional de desagregação-reagregação (não necessariamente gregária) que ocorre em durações. Dito de outro modo: aquilo que parece ser solidamente ordenado por princípios formais poderia ser visto como o resultado de um processo de dilaceração e organização sem fim do próprio mundo, estando a categoria *humano* aí incluída.

“Toda a história do mundo”

A primeira vez que Max Ernst se deu conta do que poderia fazer, em termos artísticos, a partir do estranhamento que sentira diante de um catálogo de generalidades foi na cidade de Colônia, em 1920, quatro anos antes da aparição do primeiro Manifesto Surrealista. Ernst ainda estava na Alemanha quando dessa experiência visual transformadora. Em suas próprias palavras, ele diz que, de repente, começara a ver que as figuras do catálogo poderiam se descolar do fundo de papel em que estavam para executar uma combinação alucinante.

Num dia chuvoso, em Colônia, o catálogo de uma casa que vende material escolar desperta-me a atenção. Vejo ali exemplares de todos os gêneros, manuais de matemática, geometria, antropologia, zoologia, botânica, anatomia, mineralogia, paleontologia, etc., elementos de naturezas tão diversas que a absurdidade do seu reagrupamento me perturba a vista e os sentidos, desencadeando em mim alucinações e conferindo aos sujeitos representados uma sucessão de significados novos e mutantes. A minha atividade visual ficou de repente tão agudizada que consegui ver os objetos que se formavam imediatamente sobre um fundo novo. Para o fixar bastava um pouco de tinta, algumas linhas, um horizonte, um deserto,

um céu, uma divisória ou coisas idênticas. Assim se fixou a minha alucinação" (Ernst *apud* Bischoff, 1998, pp.18 e 19)

Em 1922, durante uma exposição de Ernst em Paris, Breton teria ficado impressionado com as colagens daquele egresso do movimento Dadá, e daí nasceria uma produção imagética coletiva priorizando a sobreposição de planos e elementos que atravessaria também a trajetória de Bataille, Aragon, Magritte, Man Ray, Paul Éluard, De Chirico, Salvador Dalí, entre outros: com a lógica da colagem surrealista, o mundo das formas havia se tornado um grande *marché aux puces*, em que os objetos e as imagens perdiam sua identidade pré-fixada, indo ao encontro do fortuito, do circunstancial, sendo retrabalhados. Ascendiam à condição poética, no campo de uma representação não-mimética do que o senso comum chama de *realidade*, o mito, a magia, o automatismo e, a partir de uma leitura freudiana da cultura, o inconsciente: trabalhava-se pelo irruptivo e o intempestivo, numa crítica aos valores burgueses do entre-guerras.

Como já ocorrera no Dadá, foi “na negação do que existia enquanto arte e discursos consagrados no Ocidente” que se encontrava o motor da procura surrealista “por outros mundos, mundos estes que pareciam escapar ao discurso racionalizante (...) e à representação objetivante do real”, diz a antropóloga Els Lagrou no artigo “A arte do Outro no surrealismo e hoje”. (Lagrou, 2008, p. 224) Francamente anticolonialista, o surrealismo, lembra Lagrou, se valeu de artefatos provindos desses *outros mundos* a fim de realizar experiências artísticas em que a produção de subjetividade não era mais necessariamente sinônimo de personalização, mas de alteridade.

Se desde o cubismo o interesse pelas artes africanas havia invadido o campo pictórico, foi no entanto com o surrealismo que máscaras, bonecos e utensílios da África, mas também da Ásia, da Oceania e da América passaram a ter importância tanto por seu aspecto formal quanto por seu poder totêmico de liberar forças inconscientes e míticas.¹⁰² A colaboração de Ernst é decisiva nesse aspecto não

¹⁰² Quanto ao interesse surrealista, ou de egressos do movimento, por culturas não-ocidentais, há muito o que dizer, e esta nota tenta apenas apontar, em linhas bem gerais, aspectos desse cenário: já em 1936, então desligado do surrealismo, Artaud viajaria até o México e conviveria com os Tarahumaras, participando do ritual do peyote, o que marcaria sua trajetória de forma irrevogável. No final da década anterior, precisamente em 1929, Georges Bataille, Carl Einstein e Michel Leiris fundavam a revista *Documents*. O primeiro número da publicação surge no mesmo ano do segundo

apenas pela nova forma de colagem que inventou em comparação com as cubistas, futuristas e até dadaístas, mas por ter sido ele um dos poucos a de fato se deslocar fisicamente e experimentar o convívio com outras culturas – durante os anos 1940, fugindo da guerra, o artista foi morar nos Estados Unidos, mais precisamente no Arizona, onde conviveu justamente com os índios Hopi. Assim como Warburg, Ernst assistiu ao ritual de dança katchina, cujas bonecas o fascinaram de forma irrevogável. Lagrou chama atenção para como essa experiência entre os ameríndios teria lhe permitido ultrapassar uma espécie de postura, do ponto de vista da projeção dos desejos, etnocentrista, algo que um surrealista comprador de máscaras num *marché aux puces* parisiense talvez não conseguisse alcançar.

Entre os artistas, Max Ernst é um bom exemplo de uma exploração do imaginário indígena que vai além de um encontro fortuito onde o inconsciente projeta seu desejo, ou de um interesse na forma mais do que no universo africano, como sugere certa leitura do envolvimento de um artista como Picasso com os fetiches africanos. Partindo de uma mitologia pessoal em torno da figura do pássaro enquanto espírito auxiliar, Max Ernst se identifica gradativamente com uma mística do xamanismo que encontra entre os hopi, dos quais coleciona grande quantidade de bonecos katchina, e que se tornam seus vizinhos quando vai morar no Arizona, fugindo da Segunda Guerra. Ernst produz através de visões, sonhos, obras e performances sua própria personagem de artista-xamã (...) (Ibidem, p. 228)

Os *fetiches*, termo que Karl Marx usou pejorativamente para caracterizar as mercadorias industrializadas de seu tempo (esses seres cheios de “sutilezas metafísicas e argúcias teológicas”), ganham, com o surrealismo, um estatuto mais digno: um estatuto mágico. (Marx, 2008, p. 92) Talvez aí, no uso surrealista dos objetos, resida a torção que Benjamin faz daquilo que para um marxista ortodoxo não passaria do fruto da alienação das forças produtivas e do triunfo do valor de troca sobre o valor de uso, de um entrave metafísico a superar: nas *Passagens*, se a mercadoria é fetiche para a sociedade burguesa do século XIX, é justamente para ela que se deve olhar, mas com um olhar de esteta. Levar em conta a força e a forma passa a ser um movimento epistemológico. Para entender o que isso significa, “(...) basta que acompanhemos um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine.

Manifesto Surrealista, e marca a dissidência de Bataille, entre outros artistas, com o surrealismo bretoniano, notoriamente acusado de ter uma visão idealista da arte. A revista teve apenas quinze números mas foi fundamental na promoção do encontro entre a arte modernista e a arte não-ocidental, assim como na crítica da historiografia artística, na redefinição da experiência visual a partir das montagens e na produção de pensamento sobre arqueologia, etnologia e fotografia.

Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago. (...)” (Benjamin, 2007, H 2, 7) A figura do colecionador, com sua propensão virtual à reflexão política, reaparece aqui quase como a de um visionário, alguém capaz de ter uma iluminação profana. Como poderia deixar de ser assim, se é o próprio Benjamin um colecionador de passagens, e, tanto mais, um alegorista capaz de ver, sob o efeito do haxixe, toda a história do mundo?!

Uma estrutura na qual apenas figuras de cera podem habitar. Com isso posso realizar tantas coisas plasticamente. Piscator e companhia podem ser esquecidos. Tenho a possibilidade de modificar toda a iluminação com minúsculas alavancas. Posso transformar a casa de Goethe na ópera de Londres. Posso fazer a partir daí uma leitura de toda a história do mundo. Percebo no espaço por que coleciono as imagens de colportagem. Posso ver tudo na sala: os filhos de Carlos III e tudo que o senhor desejar.¹⁰³ (Benjamin, 2007, I 2a, 1)

Entre colagem, montagem e *assemblage*

Ao apontar, em seu relato, para a sensação mágica de descontinuidade e reagrupamento experimentada junto aos elementos do catálogo na loja de material escolar e para o desejo de trabalhar com eles, Ernst parece (mas não como Duchamp, que o faz propositivamente com seus *ready mades*) também empurrar a colagem para um ponto de vista conceitual, em que ela é antes um gesto de pensamento do que necessariamente um procedimento formal. E os gestos, Warburg ensina, podem ter origem antiga e distante.

Olhando pelo retrovisor, a crítica e poeta norte-americana Marjorie Perloff lembra que a colagem é um procedimento adotado em situações histórico-culturais bastante distintas. No ensaio “A invenção da colagem”, Perloff argumenta que a técnica foi praticada durante séculos em todo o mundo, sendo a lista de ocorrências variada: inclui papeis japoneses do século XII “salpicados com desenhos de flores e pequenos pássaros e estrelas feitos de papel dourado e prateado”, sendo depois cobertos pela caligrafia de poemas, numa *assemblage*, da mesma forma que o eram também “os entrançados de plumas no México, os ícones russos decorados com

¹⁰³ A experiência aconteceu na escada do ateliê da fotógrafa Charlotte Joël e foi registrada em 1928, por Ernst Bloch.

gemas, pérolas, folheados de ouro, e particularmente os cartões de namorados de renda e papel, populares na Europa Ocidental e na América desde o século XVIII aos dias de hoje (...).” (Perloff, 1993, pp. 99-102) No entanto, entre esses exemplos e aqueles que se desenvolveram nas três primeiras décadas do século XX, há a diferença intencionada na qual a prática da colagem “sempre implica[va] a transferência de materiais de um contexto para outro, ainda que o contexto original não [pudesse] ser apagado”. (Ibidem, p. 103) Essa é, podemos dizer, uma maneira conservadora de se pensar o fragmento. Considero um tanto desestimulante medir sua alteridade, num processo de colagem, por sua origem.

O problema, aqui, na verdade, parece ser mais a maneira com que se encara a noção de fragmento do que a de colagem. Em *Nietzsche e a escrita fragmentária*, Maurice Blanchot toca num ponto essencial a esse respeito, recorrendo a Dionísio (mais uma vez ele!), a fim de pensar o fragmento enquanto algo que não precisa se referir à ideia de unidade prévia, tampouco negá-la: a fragmentação do deus não é nem a renúncia à unidade, nem a unidade que, ao pluralizar-se, permanece unida. “A fragmentação é o próprio deus, aquele que não tem nenhuma relação com um centro, não suporta nenhuma referência originária (...).” (Blanchot, 1973, p. 49)

Certamente que esse projeto radical é o de Nietzsche, não podendo ser simplesmente aplicado às vanguardas e suas experiências de colagem, mas Blanchot diz também que “a descontinuidade não é o simples inverso do contínuo” (Idem), e que a “parada da intermitência não detém o devir mas, ao contrário, o provoca e o convoca no enigma que lhe é próprio”. (Idem)

Traz-se, dessa forma, a própria origem de Dionísio como medida e paradigma do despedaçamento que vale por si mesmo; torna-se mais complexa a noção de devir, e aqui vale a pena voltar ao texto de Perloff: se nas primeiras experiências de Picasso e Braque tratava-se de “dar a ideia de que diferentes texturas [poderiam] entrar numa composição para se tornar a realidade na pintura, que rivaliza[va] assim com a realidade na natureza” (Picasso *apud* Perloff, 1993, p. 96), a referencialidade é posta em questão, porém ainda assim afirmada. Em *Natureza morta com violino e frutas*, por exemplo, embora imploda as noções de figura e fundo, Picasso faz com que as folhas de jornal ali coladas guardem sua legibilidade e a relação com o mundo de onde vieram. Além disso, uma vez na tela,

têm sua alteridade “subordinada ao arranjo composicional do conjunto”, ou seja, a uma síntese pictórica. (Perloff, 1993, p. 108) Acredito, no entanto, que essa alteridade se preserva para além dos contextos de onde são extraídos os fragmentos das coisas: um pedaço de jornal, ainda que referencie, torna-se irredutível à “realidade” para a qual aponta enquanto fato pictórico porque, em devir, já não aponta para ela, e sim para o que há de virtual em sua relação com ela.

Nesse sentido, para Perloff a colagem cubista é um passo rápido para o *ready made* dadá. Já ali se encontra relativizada, portanto, a atenção ao fato pictórico, tão caro ao cubismo, mas é a partir da escultura de um futurista italiano, Boccioni, que a crítica verá a dupla continuidade/descontinuidade (leia-se referencialidade ou sua ausência) ganhar uma nova camada complexificadora. Estritamente falando, a escultura *Garrafa no espaço* não é uma colagem, mas “explora o princípio usado na colagem, de justaposição de itens diversos sem qualquer explicação para sua conexão”.¹⁰⁴ (Ibidem, p. 115) Feita apenas de bronze, apresentada sobre um pedestal, a escultura é o resultado da necessidade de interpenetrar planos, de fundir a obra de arte com sua ambiência. (Ibidem, p. 114)

São muitos os casos modernistas em que, mesmo não constituindo uma técnica *tout court*, a colagem é um método. Marinetti e seu *Zang Tuns Tuuum* (1914), por exemplo: um relato da Guerra dos Bálcãs é, na verdade, “um extenso poema sonoro” onde a ausência de pontuação, de verbos flexionados, de adjetivos e de conjunções produziu um encadeamento de palavras e ritmos; lembre-se também de Maliévitch, cujas “colagens protocubistas em que a cor começava a se tornar independente e a síntese de formas díspares era recusada (...) assentaram as bases de transição para a abstração”; Tátlin, outro russo, teria visitado o ateliê parisiense de Picasso em 1913, produzindo, pouco tempo depois, construções (e não mais composições) em madeira, metal e vidro dispostas em cantos de parede. Elas funcionavam como uma “*assemblage* feita para se pendurar sem um suporte” que limitasse ou definisse “sua extensão física no espaço”. (Ibidem, p. 137)

¹⁰⁴ Michaud também vê operar um mecanismo descontínuo na escultura clássica do *Laocoonte*: “Figura cinemática que reduz o sucessivo ao simultâneo, o *Laocoonte* não é apenas uma figura montada, mas é a figura da montagem. As serpentes, além de sua significação patética, têm na composição uma função formal: fazer o grupo sustentar-se, desenhando as concatenações das diferentes partes do plano. Por fim, se a serpente é a imagem da montagem, Dioniso, despedaçado pelos titãs e ressuscitado a partir de seus membros dispersos, é o deus dela.” (Michaud, 2013, p. 328)

Vemos que as noções de dentro e fora começam a ser de fato abaladas, e que a reunião de fragmentos pode ser capaz de suportar as tensões sem exigir uma síntese. Como bem afirma Rosalind Krauss, se

a função do pedestal de Boccioni é pôr entre parênteses o objeto escultural em relação ao espaço natural, declarando que a sua verdadeira ambiência é algo diferente do mundo aleatoriamente organizado de mesas, cadeiras e janelas, a função do canto de parede de Tátlin é insistir em que o relevo ali sustentado tem continuidade no espaço do mundo e é dependente dele para o seu significado.”¹⁰⁵ (Krauss, 1981, p. 55)

Quanto menos preso se fica a uma noção ortodoxa de colagem, quanto mais se experimenta, em espaços não-pictóricos, os atos de juntar e separar, os termos proliferam. Para além da oscilação entre colagem e montagem, empregados aqui tanto em relação a Benjamin quanto a Warburg, surgem as noções de composição, construção e *assemblage*, sendo esta última, como se sabe, utilizada largamente pela antropologia. Não se trata apenas de uma questão de nomeação. *Assemblage* pode ser um conceito interessante porque mais abrangente, capaz de incluir todas as modalidades de arte compósita, assim como os diferentes modos de justaposição que teriam se insinuado já na pintura do final do século XIX (pensemos em Cézanne, para ficarmos com apenas um exemplo). *Assemblage*: o termo denota o agrupamento de partes e pedaços, e daria conta das manifestações cubistas, das construções de Tátlin, dos objetos surrealistas de Dalí, mas também daquelas que vieram bem depois, incluídos os trabalhos executados a partir de 1945 (como as torres de Simon Rodia, por exemplo, os pratos e restos de comida de Daniel Spoerri, e as acumulações de talheres de Arman).

No contemporâneo, e para mencionarmos um caso brasileiro, alguns experimentos do coletivo Opavivará recolocam os dispositivos da *assemblage* e da colagem pela perspectiva relacional. Em dois trabalhos recentes, *Self-Service Pajé* e *Transnômades*, a colagem é não apenas afastada da planaridade como também passa a ser encarada a partir de uma arqueologia do sensível, na qual se alternam camadas de percepção e sensação.

¹⁰⁵ No original: “If the function of Boccioni’s pedestal is to bracket the sculptural object from natural space, declaring that its true ambience is somehow different from the randomly organized world of tables, chairs, and windows, the function of Tatlin’s corner is to insist that the relief it holds is continuous with the space of the world and dependent upon it for its meaning.”

Self-Service Pajé traz a colagem em sua própria definição. Trata-se de dispor e nomear uma série de ervas, em mesa-oca, explicando, por escrito, as propriedades de cada uma. À mesa também estão disponíveis água quente para infusão, copos e misturadores. A ideia é que as pessoas possam elas mesmas se servir das ervas, combiná-las e ingeri-las. Em entrevista para esta tese, o coletivo defende que a cultura popular brasileira sabe muito bem como sair da planaridade e operar colagens com vários elementos já existentes. O conceito de colagem estaria subentendido, portanto, em várias manifestações da cultura, como é o caso da montagem de pratos nos buffets a quilo, em que se pode misturar, para depois ingerir, qualquer tipo de alimento. Esse é o tipo de índice presente com que o Opavivará trabalha, esgarça até o limite. “Há no trabalho uma camada epidérmica, que é a de tomar o chá e ir embora, mas também outras profundidades, como perceber a colagem de uma cultura ancestral com a contemporânea (o rupestre contemporâneo)”, afirmam. Nesse sentido, “cada um pode ser o pajé de si mesmo e dos outros”. A colagem-ingestão se tornaria uma dinâmica cosmopolítica.

Já *Transnômades*, realizada na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, é uma colagem-móvel em que são usados equipamentos de mobilidade humana como carrinho de bebê, andador de idoso, carrinho de supermercado, cadeira de rodas: com esses elementos são criadas unidades móveis que permitem circular pela cidade e construir um acampamento para pequenos grupos que se queiram nômades. Mais uma vez, opera-se por camadas: na superfície, trata-se de usar os dispositivos móveis; em outro nível, mais profundo, de promover o encontro e, com ele, suas potências criativas. Quando em movimento, “esses processos de fusão e colagem podem criar e promover zonas autônomas temporárias de pensamento e polinização de transformações”, diz o Opavivará.



Transnômades, do Opavivará, durante a 32ª Bienal de São Paulo, em 2016

Mas e quanto à tensão entre colagem e montagem? Seria mesmo possível, e aqui volto a Perloff, dizer com exatidão onde começa uma e acaba a outra? “É habitual distinguir-se entre colagem e montagem: a primeira se refere (...) a relações espaciais, e a última a temporais. Consequentemente, *collage* é geralmente utilizada quando se refere a artes visuais; *montage*, à verbal.” (Perloff, 1993, p. 99) A colagem poderia ser vista também como a apresentação deliberada de componentes de naturezas heterogêneas, enquanto que a montagem objetivaria “integrar diversos itens combinatórios a fim de lhes conferir unidade”. (Idem) Mas como pensar no *Atlas Mnemosyne* se não entre essas duas definições? Como ver nas *Passagens* apenas um desses protocolos se, nesse trabalho, põe-se em xeque a noção de organização como sinônimo de unidade? “Colagem e montagem são os dois lados de uma mesma moeda, tendo em vista que o processo artístico envolvido é realmente o mesmo”, Perloff conclui. (Idem) Em outras palavras: embora as técnicas se diferenciem, as fronteiras entre elas são moventes.

Também Gregory L. Ulmer, em “The object of post-criticism”, aponta para a instável divisão entre colagem e montagem. Acaba optando por traçar uma linha tênue entre as duas definições. Uma linha certamente porosa: “Colagem é a transferência de materiais de um contexto para outro, e ‘montagem’ é a

‘disseminação’ desses empréstimos em uma nova configuração.”¹⁰⁶ (Ulmer, 1985, p. 84) Digamos, para concordar e desdobrar a afirmação de Ulmer, que a colagem é o termo principal, enquanto *gesto do pensamento*, e que a montagem é sua dobra, é um efeito possível de sua prática. Elas se encontram por uma membrana imprópria porque imprópria é a natureza da colagem: em sua acepção popular e não artística, *collage*, nos dicionários de francês, designa o produto da ação de colar (*coller*), uma expressão empregada quando se quer dizer que duas pessoas vivem “grudadas”, ou seja, sexualmente em contato, em uma ligação não oficializada, sem reconhecimento legal.¹⁰⁷

Colagem, então: um ato de amor e/ou de desejo não reconhecido pela Lei – ato em que não se imobiliza o tocado numa *legítima e segura união* (isso para não falar de *sagrada*), mas no qual se convive, se perverte, e em que se converte o limite em limiar:¹⁰⁸ com Benjamin e Warburg, a história é o palco desse procedimento. Em outras palavras, e levando em conta a produção de um “espaço de imagens” que a tudo despedace – quanto mais a sala de estar e a loja de antiguidades em que o colecionador acumulava objetos, trazendo para dentro o que era exterior, realizando uma espécie de *assemblage* inconsciente – seria possível dizer que já havia uma potência de colagem no seio do século XIX, junção espaço-temporal em que se produziu, majoritariamente, narrativas políticas e históricas contínuas e triunfantes? São as *Passagens* um cavalo de Troia com o qual podemos ver o XIX, assim como suas alteridades, no coração do Ocidente? Mais aberta a temporalidades

¹⁰⁶ No original: “Collage is the transfer of materials from one context to another, and ‘montage’ is the ‘dissemination’ of these borrowings through the new setting.” A linha não é só porosa, mas derridiana, já que o termo disseminação vai se remeter, ao longo do ensaio, que tem Derrida como um dos eixos principais, à deriva sem fim da significação que a colagem é capaz de realizar. Nesse ensaio, Ulmer tentará demonstrar que o que ele chama de pós-crítica tomava para si, a partir dos anos 1960, a tarefa de realizar, teoricamente, aquilo que as vanguardas do início do século haviam alcançado em termos plásticos. Os principais exemplos seriam os de John Cage e Jacques Derrida, sendo este último ainda mais significativo para Ulmer, graças à produção de *Glas*, de 1974. O livro “fornece uma ‘teoria da montagem’ (gramatologia) e um método (desconstrução) para que se trabalhe com qualquer tipo de escrita”. (Ulmer, 1985, p.87)

¹⁰⁷ No Larrousse e no Petit Robert, encontramos: “situation d’un homme et d’une femme que vivent ensemble sans être légalement mariés.”

¹⁰⁸ Converter o limite em limiar: a expressão é de Alexandre Nodari em “O perjúrio absoluto” (2009). O artigo, que, diga-se, não trata de colagem ou de montagem, aborda a antropofagia como um gesto de desejo capaz de produzir uma abertura histórica. Melhor dizendo, de produzir historicidade. Tomando Oswald de Andrade como seu principal interlocutor, Nodari dirá que a abertura para o outro (gesto de apropriação sem assimilação) é a marca do gesto antropofágico.

heterogêneas, a história, nas *Passagens* e no *Atlas Mnemosyne*, é matéria que escapa da narrativa contínua, mas também de um discurso que elogia a tradição da ruptura – aporia em espiral que é fruto de relações insondadas entre os séculos XIX e XX e o tempo cósmico que está entre eles, ao redor deles. Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche o formula como Eterno Retorno.

Olha para este pórtico! Tem duas caras. Aqui se reúnem dois caminhos: ninguém os seguiu até o fim.

Esta rua larga que desce dura uma eternidade... e essa outra rua longa que sobe é outra eternidade...

Estes caminhos são contrários, opõem-se um ao outro, e encontram-se aqui neste pórtico. O nome do pórtico, está escrito em cima; chama-se instante. (...)

Olhe para este instante! – continuei. – Deste pórtico de momento segue para trás uma larga e eterna rua; detrás de nós há uma eternidade.

Tudo quanto é capaz de correr não deve já ter percorrido alguma vez esta rua? Tudo o que pode suceder não deve ter sucedido, ocorrido, já alguma vez? (Nietzsche, 2002, pp. 247 e 248)

4. De como fazer coisas com filosofia

Les corps sont écrits
Avec des gestes, avec de mots,
Avec des objets pointus parfois
Les corps sont des livres, comme le dit Michel de Certeau
Ils portent la loi, ils en jouissent, ils s'en défendent
Elle continue, génération après génération
De donner forme ou de disloquer
Les corps sont écrits
Par d'autres corps, un père, un voisin, un enseignant
Les corps sont faits d'emprunts de corps
Pourvoyeurs de formules, ils intiment, intimident
Le corps naturel n'existe pas, il est fabriqué
Comme les feuilles sur lesquelles sont sort est négocié
Les corps sont écrits
Sophie Delpeux, *Les corps son écrits*

Em um dos textos de seu *Manifesto contrassexual*, Paul B. Preciado, então Beatriz Preciado, fez uma crítica ácida a Deleuze e a seu conceito de “homossexualidade molecular”. Exposta pela primeira vez em *O anti-Édipo*, a homossexualidade molecular de Deleuze – e de Guattari – teria dado conta de afirmá-los em um espaço discursivo de lutas pelos direitos de gays e lésbicas no início dos anos 1970 sem, no entanto, sustenta Preciado, levá-los a realizar o que o discurso demandava. Pior que isso, o corpo homossexual que há em *O anti-Édipo*, na opinião de Preciado, está embaraçado ao de Charlus, personagem proustiano de *Sodoma e Gomorra*. Em *Proust e os signos*, Deleuze o teria usado como

uma figura pedagógica, um espelho no qual o heterossexual observa sem perigo o devir do signo e a separação hermafrodita de seu próprio sexo, como se de outro tratasse. Charlus é uma lente, um método de conhecimento, um instrumento de representação dos mecanismos que fundam o amor heterossexual. (Preciado, 2014, p.188)

Publicado mais de seis anos antes do primeiro livro de Deleuze em dupla com Guattari, *Proust e os signos* faz um elogio à homossexualidade e principalmente a Charlus, à sua capacidade de polinizar, de fecundar os sexos, de circular de maneira transversal pelos heterossexuais. Isso acontece porque, afirma Deleuze, “os sexos separados, divididos, coexistem no mesmo indivíduo”, desde sempre. (Deleuze, 2003, p. 75) Dito de outro modo, na máquina proustiana, somos todos hermafroditas que, como plantas ou caramujos, possuem os dois sexos mas não conseguimos fecundar a nós mesmos: precisamos de outros hermafroditas para

fazê-lo. Aí então o homossexual, “em lugar de assegurar a união do macho com a fêmea, desdobra cada sexo em si mesmo. Símbolo de uma autofecundação, tanto mais comovente por ser homossexual, estéril, indireta. Mais do que uma aventura, é a própria essência do amor.” (Idem)

Charlus, figura emblemática, retira os heterossexuais da condenação serial reprodução/monogamia e garante um outro tipo de fecundação, a anal; é ele, como superfície de signos legíveis (os signos amorosos)¹⁰⁹, no entanto, o lugar em que “se dissolvem todas as contradições da metafísica ocidental”. (Preciado, 2014, p. 189). Na figura de Charlus, “vítima sacrificial de um ritual semiótico” (Idem), Deleuze teria garantido a possibilidade de dizer, com Guattari, anos depois, “homossexualidade molecular”: o que estava em jogo era “a habilidade do homossexual, inseto polinizador, de empreender um processo de fecundação, de geração e de criatividade entre aqueles que de outro modo seriam estéreis”. (Ibidem, p. 191)

Polemizar/polinizar

A fim de problematizar o *uso* da força política da homossexualidade pelo discurso filosófico de Deleuze e Guattari, autodesignados heterossexuais de um ponto de vista molar, Preciado vale-se também da polêmica entre Deleuze e o jornalista Michel Cressole. Lendo *O anti-Édipo*, Cressole, militante gay, acusara Deleuze, em uma carta aberta, de usar a expressão molecular justamente para separar-se da homossexualidade, para poder realizá-la não no campo das lutas identitárias, mas enquanto operador conceitual, ou mesmo, e apenas, para a conquista de uma “pose esnobe” em que unhas não aparadas equivaleriam aos óculos escuros de Greta Garbo. Era o início dos anos 1970, e 1968 ainda se fazia

¹⁰⁹ Para Deleuze, a *Recherche* é uma aprendizagem do tempo, e não uma busca do tempo que se perdeu. Em *Le temps retrouvé*, o narrador descobre que se tornou escritor não porque queria escrever, mas que quis escrever porque os signos o impeliram a tal; porque os signos – mundanos, amorosos, sensíveis e artísticos – geraram uma necessidade de escrita. Emitidos nos gestuais dos salões, como, por exemplo, numa risada da sra. Verdurin, os signos mundanos são vazios, mas imprescindíveis no processo de aprendizado, regendo os códigos sociais. Já os signos amorosos (que concernem a Charlus, por exemplo) são emitidos pela pessoa amada e interpretados pelo amante; sua natureza está ligada ao ciúme e à mentira: o amante sente que aquilo que o amado emite, ou seja, que aquilo que o atrai em direção ao amado são signos que revelam apenas uma pequena porção do que aquele oculta. Depois vêm os signos sensíveis, e com eles a redescoberta do tempo a partir das atualizações (a *madeleine*, os campanários): são “verídicos”, sua materialidade é verificável no texto. Por fim vêm os signos artísticos, os mais importantes: exercem atração sobre todos os demais. (Deleuze, 2003, pp. 6-14)

sentir: Cressole “será o primeiro a duvidar da verdade, filosófica e política, de um discurso sobre as drogas, a esquizofrenia ou a homossexualidade que não conhecesse a dependência, a doença mental ou a fecalidade”. (Preciado, 2014, p.175) A resposta de Deleuze, conhecida como “Carta a um crítico severo”, rechaça o que parece subjacente ao discurso de Cressole – desejar que a experiência seja condição de escrita.

Passo então à sua outra crítica, mais dura e mais penosa, que consiste em dizer que sempre estive a reboque, poupando meus esforços, me aproximando das experimentações dos outros, bichas, drogados, alcoólatras, masoquistas, loucos... etc., degustando vagamente suas delícias sem jamais arriscar nada. (...) Mas o que você sabe de mim, uma vez que acredito no segredo – quer dizer, na potência do falso – mais do que nos relatos que revelam uma deplorável crença na exatidão e na verdade? (Deleuze, 2007, p.20)

Ainda assim, Preciado insiste, remetendo-se a outros trechos complicados da resposta de Deleuze: em um deles, livrar-se do peso da história da filosofia é imaginá-la como “uma enrabada, ou, o que dá no mesmo, [*um ato*] de imaculada concepção” (Ibidem, p. 14); em outro, a transversalidade entre as relações permite que não haja “nenhuma razão para que eu frequente seus guetos, já que tenho os meus”, e que os efeitos “produzidos por tal ou qual coisa (homossexualismo, droga, etc.)”, sempre possam “*ser produzidos por outros meios*”. (Ibidem, p.21) Preciado então pergunta: que filosofia é essa em que a homossexualidade às vezes se chama homossexualismo, em que “drogado” e “homossexual” se equivalem subliminarmente, atentando contra um “corpo natural”, em que se pratica o coito anal limpo, imaculado, e, ao mesmo tempo, em que se recusa a fecalidade e a “toxicidade do gueto”?; Afinal, trata-se de que vida e de que escrita? A resposta é quase implacável: para Deleuze e Guattari, a homossexualidade aparece, “junto com o álcool e a droga, como uma experiência de toxicidade e de gueto por meio da qual se tem acesso a certos efeitos. E se a toxicidade e o gueto não são desejáveis, os efeitos parecem, no entanto, ser imprescindíveis para a esquizoanálise”. (Preciado, 2014, p.178)

Trazer à tona a frágil
saúde da invenção
e seus efeitos sobre os corpos.

As questões expostas no artigo de Preciado retomam o que em grande parte sustenta a filosofia de Gilles Deleuze. Não são exatamente as enrabadas, nem os guetos, mas a possibilidade que a teoria tem de dizer acontecimentos que escapam

das experiências fenomenológicas sem que a escrita a ser produzida possa ser caracterizada como um ato da imaginação ligado a um referente – produz-se assim uma fratura exposta na linguagem representativa (o que, no entanto, não garante a constante realização de modos de participação direta). Olhando para o programa do *Manifesto contrassexual*, um marco na teoria *queer*, “Da filosofia como modo superior de dar o cu” é um texto importante porque aponta para o que havia de dicotômico, binário e, no fim das contas, heterocentrado, na expressão *homossexualidade molecular*. Não sem argúcia, Preciado vale-se de um motor da máquina deleuziana – “E por que eu não inventaria um discurso sobre alguma coisa, ainda que esse discurso seja totalmente irreal e artificial, sem que me peçam meus títulos para tal?” (Deleuze, 2007, p. 21) – a fim de mostrar suas fraquezas.

O que desejo aqui é investigar, em algumas partes de *Mil platôs*, a relação desse motor – a invenção – com aquilo que o faz portador de uma frágil e irresistível saúde: o uso de dispositivos performáticos – a performatividade, o virtual do manifesto e a rubrica de performance. Por performatividade, entenda-se a capacidade de um discurso verbal de fazer acontecer aquilo que é dito, e aqui me remeto a uma discussão que começa com Austin e a teoria dos atos de fala; por manifesto, a inscrição de propostas políticas e/ou estéticas que realiza um recorte no tempo ao tentar fabricar um futuro no presente, que convida à ação e que promete; por rubrica, a indicação sobre como certa ação deve ser executada.

Mas por que os *Mil platôs*? Primeiro, porque não são exatamente um livro – e essa característica é, como nos outros casos estudados, determinante; segundo, porque é ali que Deleuze e Guattari expandem o projeto de *O anti-Édipo* após a parceria em *Kafka, por uma literatura menor*, trabalho onde alguns conceitos do volume anterior são revistos e novos são criados, sempre com a condição insistente de não serem tomados por metáforas – o que, para se pensar o performático e seus desdobramentos, parece ser uma questão fundamental; terceiro, porque nos *Mil platôs* se trata de um experimento de escrita em que aquilo que importa não são aspectos formais, mas as cartografias a realizar.

Ligar os *Mil platôs* ao performático é também propor que se tome uma espécie de vacina, fruto da percepção de que a produção conceitual ali oferecida se presta mal a citações, tanto mais a analogias, resistindo, portanto, às aplicações, por mais que não se pare de fazê-las, em monografias, ao redor do mundo. “Aqui se tropeça em rizomas pelos corredores”, já ouvi certa vez. Se isso se passa de fato eu não sei,

mas o que várias vezes vi acontecer foi percebê-los, os rizomas, como troféus no discurso reverencial de quem acreditava valer-se deles ao banalizá-los, ou na crítica mordaz dos que daquilo não aguentavam mais ouvir falar. Como apenas oscilar, no entanto, entre abraçar com sofreguidão ou simplesmente virar as costas para uma produção conceitual que muitas vezes parte da invenção, ou da torção dos textos alheios (o que eu acho que dá no mesmo), e que ao mesmo tempo em que é enunciada deseja provocar efeitos – mais vertigens que tropeços, mais ações do que comentários? Que filosofia se quer capaz de “fazer do próprio pensamento uma força do Cosmos”, como dirá Peter-Pal Pélbart (2008, s/p)? E por que, agora, novamente agora, querer falar dessa filosofia? Basicamente porque acredito que sua “estética conceitual”, para usar um termo de Eduardo Viveiros de Castro, ainda carrega uma força interessante para o fazer teórico no contemporâneo.

Afastar de antemão a ideia de
metáfora.

Em “Filiação intensiva, aliança demoníaca”, Viveiros de Castro traça um panorama dos elos entre a teoria deleuziana e a antropologia da segunda metade do século XX, atentando para o fato de serem os *Mil platôs* um experimento epistemológico decisivo para a geração de 68. No campo das ciências humanas, diz ele no ensaio de 2007, já há algum tempo vê-se que os interesses se deslocam. Passa-se a dar atenção a processos semióticos como “a metonímia, a indicialidade e a literalidade — três modos de recusar a metáfora e a representação (a metáfora como essência da representação), de privilegiar a pragmática sobre a semântica, e de valorizar a parataxe sobre a sintaxe (a coordenação sobre a subordinação).” (Castro, 2007, p. 77)

Um dos que insistiram, em outros termos, que a produção conceitual deleuziana é não-metafórica foi o filósofo francês François Zourabichvili. Partindo de uma premissa fundamental para explicar os principais conceitos de Deleuze (vários deles em parceria com Guattari), Zourabichvili dirá que, por mais imagéticos e sugestivos que sejam, não se deve encará-los como produtos de sentidos deslocados de seu significado próprio: “(...) compreendam que o próprio termo metáfora é um embuste, um pseudoconceito, pelo qual se deixam enganar em filosofia não apenas

seus adeptos como seus oponentes, e cuja refutação é todo o sistema de ‘devires’ ou da produção de sentido.”¹¹⁰ (Zourabichvili, 2007, p. 5)

Isso significa dizer que rizoma, corpo sem órgãos ou ritornelo não operam no regime do *como se*; que as pessoas que desejam praticar uma filosofia nômade, ao valer-se de imagens para operar no Cosmos, precisam trabalhar sem a representação; que a homossexualidade molecular nunca teve... um sentido figurado, imaginário. Para que tal inversão possa de fato ocorrer, é preciso que o pensamento se descondicione da ordem da mímese aristotélica. Já não se trata de subordinar um predicado a um sujeito, pois que os elementos estão em relação simétrica um com o outro.

No artigo “Deleuze e a questão da literalidade”, é essa prerrogativa relacional que fará com que Zourabichvili pense enunciados como “o inconsciente é uma fábrica”, e não um teatro (freudiano), ou como “o cérebro é uma erva”, em vez de uma árvore, enquanto o encontro entre dois termos iguais – inconsciente/fábrica, cérebro/erva. Assim, “a literalidade de enunciados” de Deleuze e Guattari pode ser compreendida quando “a cópula ‘É’ adquire o sentido de ‘E’”; quando se percebe que a orientação fundamental da filosofia de Deleuze [é a] *extinção do ser em prol da relação (ou, ainda, do devir)*”. (Zourabichvili, 2005, p.1316)

Dizer que a linguagem faz.

Se a própria ideia de metáfora é posta em jogo, parece que uma das bases para que isso aconteça é a visão pragmática e performativa que Deleuze e Guattari têm da linguagem. Por isso, antes de prosseguir é preciso traçar alguns parâmetros acerca do conceito de performativo. Seu debate começa com a teoria dos atos de fala do linguista e filósofo inglês J. L. Austin, que se perguntou como um discurso pode realizar, no mundo social, a ação à qual se refere. Basicamente, o que Austin propôs foi que se diferenciasses duas espécies de elocuições: as constativas e as performativas. (Austin, 1962, pp. 3 e 4) Quando se diz “Hoje faz sol”, por exemplo, descreve-se um determinado estado de coisas, o qual é passível de ser verdadeiro ou falso: se estiver chovendo, alguém poderá objetar e dizer que é falsa a afirmação

¹¹⁰ Parti de uma versão em espanhol, e não do original em francês: “comprendan que la misma palabra metáfora es una engañifa, un pseudo-concepto, en el que se dejan atrapar en filosofía no sólo sus adeptos sino también sus detractores, y cuya refutación es todo el sistema de los ‘devenires’ o de la producción del sentido.”

de que está fazendo sol. Por sua vez, as elocuições performativas não seriam nem verdadeiras, nem falsas; não descreveriam nada, mas ensejariam um ato. Se um juiz diz “Eu os declaro marido e mulher”, sua palavra tem o poder de instituir uma nova realidade legal sobre os corpos daqueles que se casam.

Essa primeira distinção de Austin capta uma diferença importante, tornando visível o fato de a linguagem *realizar* ações em vez de simplesmente comunicá-las, mas o linguista percebe que as elocuições constativas também são capazes de *fazer* algo que não só representar: dependendo das circunstâncias, haveria nelas uma performatividade implícita. Quando alguém diz “vou pagar você amanhã”, trata-se aparentemente de uma constativa descrevendo um fato que, no dia seguinte, será comprovado ou negado, será verdadeiro ou falso. Mas há ainda uma promessa, uma adesão, e já aí um fazer. (Ibidem, p. 11) A partir desse raciocínio, Austin conclui que qualquer elocução pode ter uma performatividade implícita. Se eu digo, por exemplo, “Aquele homem está sentado no sofá”, eu *realizo* o ato de afirmar aquilo a que me refiro; eu ajo.

Em sua *Teoria literária, uma introdução*, Jonathan Culler comenta a questão de linguagem performativa e aponta para a apropriação que a crítica literária fez da noção desenhada por Austin. Segundo Culler, “devemos atentar para o que a linguagem literária *faz* tanto quanto para o que ela *diz*, e o conceito de performativa fornece uma justificativa linguística e filosófica para essa ideia”. (Culler, 1999, p. 97) Isso porque a elocução literária “não se refere a um estado anterior das coisas e não é verdadeira ou falsa. [*Ela*] também *cria* o estado de coisas ao qual se refere, em diversos aspectos”. (Idem) Primeiro, porque enseja personagens e ações que não necessariamente remetem a uma condição prévia a eles próprios. Segundo, porque a literatura produz ideias e conceitos que escapam para a existência comum. (Idem) A noção de amor romântico, por exemplo, com sua centralidade na vida dos indivíduos, é “uma sólida criação literária”. (Idem)

Incluir a literatura.
E os corpos enredados nela.

Portanto, um uso ativo da linguagem, um uso criador de mundos é, para Culler, o que está na base da noção de performativo, mas também na de literatura. Nesse sentido, ele segue o que propôs Jacques Derrida, no início dos anos 1970,

com a conferência *Signature, Événement, Context*. Ali a teoria de Austin é desdobrada quando se diz que os atos de fala não podem ser reservados exclusivamente às situações de oralidade. Derrida, como se sabe, foi um profundo crítico da separação que a tradição ocidental promoveu entre linguagem oral e linguagem escrita, esta última muitas vezes acusada não só de usurpar a posição natural que tem o discurso falado em relação às ideias como também de não produzir nenhuma ação de fato. A metafísica da presença, ao valorizar a percepção daquilo que uma interioridade é capaz de expressar no momento da fala, relega a escrita à condição de mal necessário, através da qual se comunica – ela seria uma simples, porém incômoda, mediação.

É essa dimensão dada, esse “supostamente direto” que Austin privilegia em seus estudos, deixando de lado a possibilidade performativa da escrita. O mérito de Derrida é o de subverter essa hierarquia: ele dirá que uma fala, quando escrita, pode ser inúmeras vezes repetida, tomada fora de seu contexto, passando a ser capaz, na qualidade de citação, de suplantar a identidade de seu remetente original. A escrita, portanto, seria ela mesma um produtor de *foras* e de *próteses* (como bem mais tarde dirá Preciado), uma vez que implodiria a noção de autenticidade garantida pela presença: no valor que lhe atribui Derrida, ela deixa de ser um parasita da imediaticidade da voz e do corpo para se tornar algo bem semelhante a um... polinizador.

Or Austin exclut cette éventualité (et la théorie générale qui en rendrait compte) avec une sorte d’acharnement latéral, latéralisant mais d’autant plus significatif. Il insiste sur le fait que cette possibilité reste *anormale, parasitaire*, qu’elle constitue une sorte d’exténuation, voire d’agonie du langage qu’il faut fortement tenir à distance ou dont il faut résolument se détourner. Et le concept de “l’ordinaire”, donc de “langage ordinaire” auquel il fait alors recours est bien marqué par cette exclusion. (Derrida, 1971, s/p)

Partindo-se do princípio de que a fala e a escrita não são tão diferentes e que nem o discurso nem o escrever são só presença ou ausência / natureza ou cultura, a literatura, diz Derrida, pode ser tomada também como uma forma de ação. Ao contrário do que normalmente se pensa, ela *faz* mesmo quando, a princípio, só tinha de descrever. Uma obra cujo discurso é fálico, por exemplo, pode ter efeitos antifalocêntricos. Assim, escapando da presença e das intenções do falante (no caso, do autor), a escrita não se deixa aprisionar ao contexto em que foi concebida:

en raison de son itérabilité essentielle, on peut toujours prélever un syntagme écrit hors de l'enchaînement dans lequel il est pris ou donné, sans lui faire perdre toute possibilité de fonctionnement, sinon toute possibilité de “communication”, précisément. On peut éventuellement lui en reconnaître d'autres en l'inscrivant ou en le *greffant* dans d'autres chaînes. Aucun contexte ne peut se clore sur lui.¹¹¹ (Idem)

É isso o que torna a escrita dinâmica, agora funcionando como uma máquina de transformar sentidos e subjetividades.¹¹² Não é de surpreender que Judith Butler, desde *Gender Trouble*, tenha percebido que os processos de subjetivação passam pelo performativo nos níveis orais e escrito, e que este último teria o poder de subverter e desfazer os papéis de gênero supostamente naturais que o corpo social reificaria a todo tempo. O próprio advento da palavra *queer* – um estigma que, pelo trabalho de escrita e citação, virou um conceito com estratégia política de grande relevância – demonstra isso.

Lidar com palavras de ordem.

Às interações entre corpo e discurso Deleuze e Guattari dedicarão boa parte do platô *20 de novembro de 1923 – Postulados da linguística*. Sua maneira de contribuir para o debate iniciado por Austin é realizando uma distinção entre o que chamam de “formas de conteúdo” e “formas de expressão”, conceitos que tomam de empréstimo do linguista Louis Hjelmslev. As primeiras dizem respeito aos corpos e às transformações suscitadas por seus encontros, aos efeitos de uns sobre os outros: uma faca que corta a carne, o polo mão/ferramenta; as segundas são aquilo que se expressa com relação a esses encontros: dizer ou escrever “o punhal corta a carne”, por exemplo, produz um efeito sobre os corpos. A esse fenômeno Deleuze e Guattari chamarão de transformações incorpóreas. (Deleuze e Guattari, 2011, p.28)

Nenhuma dessas dinâmicas se antecipa à outra, nenhuma antecede a outra: as formas de expressão, ao produzirem transformações incorpóreas sobre os corpos, não os representam nem os descrevem, ou seja, não os tomam como referentes ou causas. Trata-se de uma relação que é ao mesmo tempo de independência e de interferência. A ideia de ação se desenvolve aí: “Expressando o atributo não

¹¹¹ Optei por manter no original esta citação de Derrida, assim como a anterior.

¹¹² Que sentido, então, ganha a homossexualidade molecular de Deleuze e Guattari? Se com a teoria dos atos de fala e as reflexões de Derrida já não se pode pensar na divisão falso e verdadeiro, onde situar a “potência do falso” defendida por Deleuze? Em outras palavras, que produção de subjetividade é essa?

corpóreo, e simultaneamente atribuindo-o ao corpo, não representamos, não referimos, *intervimos* de algum modo, e isto é um ato de linguagem.” (Ibidem, p. 29) Isso significa dizer que as expressões têm a capacidade de recortar os corpos, “de retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los”, e que o resultado desse encontro entre formas de expressão e formas de conteúdo é a insubmissão da linguagem ao corpo e do corpo à linguagem; é até mesmo seu “esfacelamento” mútuo. (Idem)

Ao estabelecerem esse tipo de relação, Deleuze e Guattari defendem que aquilo que é dito sobre algo afeta e é afetado por esse algo. Assim, sem desconsiderar o potencial ativo da escrita, a dupla se aproxima, usando outros termos, das diferenciações feitas por Austin: se para este último há elocuições aparentemente constativas que são performativas implícitas, para a dupla de autores existem pressupostos implícitos naquilo que chamam de *palavras de ordem*. Estas fazem parte de um encadeamento entre elocuições de diferentes tipos. Numa ponta estão as mais explícitas, que assumem um desejo de comando e se valem, por exemplo, do uso dos imperativos. Já uma palavra de ordem não remete somente a comandos diretos, mas aos atos “que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’”. (Ibidem, p. 17) Para Deleuze e Guattari, não existe enunciado que deixe de apresentar esse vínculo, seja de forma direta, seja de maneira indireta – tudo é palavra de ordem: “Vamos lá?”, “Eu te amo”, “Está tudo bem”. A consequência disso, seu efeito, são as transformações incorpóreas que daí resultam: a disposição para responder “sim, vamos” e produzir mais, consumir mais etc., o impulso de dizer “eu também te amo” e reforçar um laço tantas vezes roto, o consentimento de que está “tudo bem” mesmo que, dentro da bolsa, você carregue seu indispensável pacotinho de Valium ou Rivotril.

Na outra ponta da cadeia das formas de expressão listadas por Deleuze e Guattari estão os agenciamentos coletivos de enunciação: estes se reúnem em regimes de signos e podem variar constantemente (uma boa notícia!). Embora produto das palavras de ordem e de todo um processo de redundâncias discursivas e sociais que o engendram, um agenciamento coletivo de enunciação também é pensado em sua potência criadora porque ele é, a todo tempo, deslocado, desterritorializado, podendo tanto ser atravessado por outro como ele, assim como

pelos corpos e suas paixões (que, aliás, mantêm suas próprias relações, à qual se dará o nome de *agenciamento maquínico*).

É por isso que, se no início desse platô há uma crítica ao que as palavras de ordem produzem em termos de dominação e reificação, em dado momento percebemos que um ou mais agenciamentos, quando atravessados e deslocados por outros, passam a ter tantos eixos, a ponto de as constantes de uma língua não serem mais de fato constantes; a ponto de ela, a língua, ser perpassada a todo tempo por linhas de variação contínua. (Ibidem, p. 39) Assim, se cada um de nós precisa encarar grandes agenciamentos coletivos de enunciação social, não se pode perder de vista que eles, enquanto agenciamentos, são compostos por desejos projetados sobre uma disposição estabelecida, sobre formas molares. Acontece que nossas participações individuais inserem novos desejos nessas agências, e nada garante que eles não serão estranhos ao que já se encontra estratificado, que não promoverão desvios, cortes, decodificações. A isso Deleuze e Guattari chamarão de *máquinas abstratas*. (Ibidem, p. 35)

Ver operações num espaço
privilegiado: espaço-Kafka.

Kafka aparece como figura exemplar dessa dinâmica, e o fato de que sua produção seja ficcional, mas não-representativa, para Deleuze e Guattari, é algo considerável. Se em sua literatura, por um lado, os corpos empreendem agenciamentos maquínicos – a “cabeça que fura o teto”, “a máquina-castelo”, “a máquina-barco” etc., cada uma tendo “suas peças, suas engrenagens, seus processos, seus corpos engendrados, encaixados, desarticulados” –, por outro, o regime de enunciação que ali se opera funciona enquanto agente de transformações incorpóreas. As “sentenças de morte” e os “vereditos” que encontramos na obra de Kafka atribuiriam valores aos corpos, agindo sobre eles de forma absurda e nos ajudando a perceber, através das linhas de fuga que a escrita empreende, o papel da língua na coesão e na coerção do tecido social. (Ibidem, p. 31) A morte de K., de *O processo*, é, nesse sentido, paradigmática.

Alguns anos antes de *Mil platôs*, Deleuze e Guattari escolheriam o autor tcheco como interlocutor decisivo na tarefa de repensar e refazer as relações entre crítica, teoria e literatura. Foi no encontro com Kafka que conseguiram desinvestir os conceitos de seu potencial metafórico em um território tradicionalmente afeito

às ideias de metáfora e representação: a literatura. É verdade que isso já acontecia, de certa forma, em *O anti-Édipo*: basta contar a quantidade de vezes em que se repete o mantra “isso não é uma metáfora” para saber que abandonar a concepção constante e autônoma da linguagem já era então um projeto. Mas parece que em *Kafka, por uma literatura menor* “rizoma”, “linha de fuga”, entre outros conceitos, surgem à medida que se declara (e se demonstra) ser a obra de Kafka um fazer não-metafórico. No lugar de uma operação hermenêutica em que os sentidos podem ser interpretados à medida que os significantes variam, em *Kafka, por uma literatura menor* os conceitos são criados enquanto vemos funcionar a máquina literária kafkiana – “Como entrar na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca, esta obra”. (Deleuze e Guattari, 2003, p. 19) Começa-se a *fazer alguma coisa* com conceitos a partir de uma contaminação com a escrita literária, com os agenciamentos coletivos de enunciação que se encontram em seu procedimento.

Já não há designação de alguma coisa segundo um sentido próprio, nem consignação de metáforas segundo um sentido figurado. Mas a coisa *como* as imagens formam exclusivamente uma sequência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras que se pode percorrer num sentido ou noutro, de cima para baixo ou de baixo para cima. A imagem é o próprio percurso, tornou-se devir: devir-cão do homem e devir-homem do cão, devir-macaco ou coleóptero do homem e inversamente. [...] Kafka aniquila deliberadamente toda e qualquer metáfora, simbolismo, significação, assim como qualquer designação. A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra.” (Deleuze e Guattari, 2003, p.47)

Quando Gregório acorda e se descobre inseto, sua condição não é metafórica. Ele não é *como se* fosse uma barata. Ele é o próprio estado intensivo barata, e por isso se diz: devir-animal. Trata-se de um procedimento em que a “coisa ou as outras coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga”. Ou seja, de um estado “a-significante da língua”. (Ibidem, p.48) Há uma contaminação entre a potência sensível, entre o bloco de sensações que se concentra na escrita de Kafka, com os conceitos que nascem daí.

Insistir na aproximação entre
conceitos e sensações.

Nos anos 1990, os experimentos no livro sobre Kafka ricocheteiam na pergunta *O que é a filosofia?*, cuja resposta é aparentemente simples: a arte de criar

conceitos. O que está em jogo, mais uma vez, é saber como fazê-lo, e que tipo de produção conceitual materializar. Logo na introdução do livro, cita-se um fragmento de Nietzsche escrito entre 1884 e 1885: “Os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los.” (Nietzsche *apud* Deleuze e Guattari, 2010b, pp.11 e 12)

A frase contém um sim e um não: uma afirmação do conceito, de sua necessidade, e uma negativa à sua estabilização. Para entendê-la melhor não apenas à luz de Kafka, mas do próprio Nietzsche, é preciso ir a um texto deste último, *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, de 1873, quando os conceitos, produtos do pensamento, são flagrados enquanto denominadores comuns: em sua crítica ao instinto de conhecimento e também à filosofia, representante máxima desse instinto, Nietzsche mostra que conhecer, em uma cultura orientada pelo *Logos*, significou a igualação do não igual. Experimentaríamos sensações, visões, audições para, ao fim e ao cabo, atribuir a elas um único nome, para *con-formar* as diversas particularidades que presenciamos com os sentidos: a isto ele chamou metáfora porque, levando esse pensamento ao extremo, qualquer nome é já uma metáfora, um deslocar de um sentido/sensação inicial.

Os conceitos, então, seriam metáforas de metáforas. É por isso que todo o raciocínio de *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* se volta não para a respeitável filosofia, mas para a arte, força criativa que começaria na embriaguez dos sentidos e que, quando não reprimida, poderia sustentar a produção de *metáforas intuitivas*, mais próximas das sensações, menos suscetíveis a traí-las com denominadores comuns. *Nomear*, dessa forma, teria um novo valor.

O compromisso criativo ao qual Nietzsche convida em 1873 e em 1884/5 é o de inventar novas possibilidades de vida pela palavra, é o de demonstrar uma palavra-valor, investindo em seu poder de figuração instável, chamando a atenção para a singularidade de uma criação e, mais que isso, para o advento do texto (em seu caso, filosófico-poético) como acontecimento. Na passagem citada por Deleuze e Guattari, Nietzsche cultiva uma expectativa com relação ao que os conceitos podem fazer e, claro, como podem ser feitos. Para a dupla, trata-se mais uma vez de demonstrar que o conceito é a matéria-prima do fazer filosófico desinvestida de seu potencial metafórico.

Mas é aí que entre o que até então parecia inexoravelmente interligado em *Kafka...* e nos *Mil platôs* (conceitos e sensações) se estabelece uma diferença, um corte. A filosofia produziria *conceitos* e a arte, *afectos* e *perceptos*. Nos últimos Deleuze e Guattari, tanto os conceitos, criados pelo pensamento filosófico, quanto os afectos e perceptos, seres de sensação que surgem durante o processo artístico, valorizam não as conceitualizações do filósofo ou as afecções ou percepções do artista – isso seria enaltecer as separações sujeito e objeto, entre linguagem e mundo, impedindo a efetuação de agenciamentos capazes de furar a aparente autonomia entre os campos do fazer e do dizer. O que lhes interessa, avançando com relação a *Kafka* e a *Mil platôs*, é extrair da matéria sua expressividade, é “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações”. (Deleuze e Guattari, 2010b, p.197)

Ainda insistir.

Mas não produziria uma contradição, a divisão proposta em *O que é a filosofia?* Como de fato separar os fazeres da arte e os fazeres da filosofia se afectos, “estes devires não humanos do homem”, e perceptos, “paisagens não humanas da natureza” (Ibidem, p. 200), além de seres de sensação, são, em última instância, nomes, conceitos? Já sem guardar uma essência nem substancializar aquilo que nomeiam, mas ainda assim. Criados enquanto são pensados, *afectos* e *perceptos* são definidos e redefinidos à medida que entram em contato com a pintura, a música e a literatura. No entanto,

[a]s figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires. Mas não é também pelo devir que definimos o conceito filosófico, e quase nos mesmos termos? Todavia, as figuras estéticas não são idênticas aos personagens conceituais. Talvez entrem uns nos outros, num sentido ou no outro, como Igitur ou como Zaratustra, mas é na medida em que há sensações de conceitos e conceitos de sensações. Não é o mesmo devir. O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir outro (...) enquanto que o devir conceitual é o ato pelo qual o acontecimento comum, ele mesmo, esquiva o que é. Este é heterogeneidade compreendida numa forma absoluta, aquela a alteridade empenhada numa matéria de expressão. (Ibidem, p.209)

O que se tenta diferenciar, então, é o devir sensível do devir conceitual, embora ambos possam se atravessar o tempo todo (“sensações de conceitos e conceitos de

sensações”) e, mais que isso, uma vez que esse atravessamento se verifique por não serem metáforas nem os afectos, nem os perceptos, nem os conceitos. Para estes últimos, esquivar-se está ligado à possibilidade de que haja um acontecimento – não um fato banal, mas aquilo que, desde *Lógica do sentido*, permite a Deleuze definir uma dupla condição a partir da ideia estoica de incorporais: o momento presente em que algo de fato se efetua, seja em um indivíduo ou em um estado de coisas – “eis aí, o momento chegou” –, mas também, e principalmente, o futuro e o passado tomados em si mesmos, que se *esquivam* de todo presente. “Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de que? São causas de certas coisas de natureza completamente diferente. Estes *efeitos* não são corpos, mas, propriamente falando, incorporais.” (Deleuze, 2009, p. 6) Com os incorporais estão em jogo, no pensamento, não as essências ou as coisas, pois os acontecimentos nem pertencem ao plano dos fatos, nem representam o que já está dado. Dos acontecimentos, não se pode dizer “que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente.” (Idem) Ainda assim, efetua-se nas coisas e são experimentados nas proposições, ou seja, voltam-se tanto para formas de conteúdo, os corpos, quanto para formas expressão, a linguagem.

Em outras palavras, o acontecimento é o ponto em que transmutações podem de fato surgir – entre elas, o conceito. A fórmula de *O que é a filosofia?* coloca as coisas no seguinte tom: “[d]estacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria o pensamento, o possível como acontecimentos.” (Deleuze e Guattari, 2010b, p.42)

O conceito filosófico, assim, não se refere ao vivido nem a um estado de coisas previsíveis, mas bem o contrário – o novo que ele engendra não deixa de ser, para voltarmos à discussão presente nos *Postulados da linguística*, produto de agenciamentos coletivos de enunciação que agem sobre corpos, pelos corpos e para corpos, operando em um sistema linguístico instável. O curioso é que a condição do conceito enquanto acontecimento se aproxima daquilo que Deleuze reivindica para a escrita em *A literatura e a vida?*: “Escrever (...) extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”. (Deleuze, 2011a, p.11) Se a filosofia produz acontecimentos,

“heterogeneidade compreendida numa forma absoluta”, e se a arte produz “a alteridade empenhada numa matéria de expressão”, escrever é apontar para o inacabado, deslocar a noção de experiência e lembrar-nos de uma coisa: há um campeão de natação que não sabia nadar, e foi do encontro entre literatura e filosofia que ele saiu.

As diferenças são tênues, e por mais que conceitos sejam diferentes de afectos e perceptos, por mais que isso de fato aconteça, é o circuito atual-virtual que garante a própria condição de um devir para todos os casos, assim como o surgimento do novo, da invenção (e daquilo que se atualiza ou não a partir daí). Voltamos, então, ao problema que levanta Preciado, o que no fim das contas não diz respeito a um conceito específico, mas a todo o pensamento de Deleuze. Não que desconsidere o quanto Deleuze está afastado de uma filosofia (empírica?) que exija a coerência das identidades ou a “evidência das práticas”. (Preciado, 2014, p.173) Não que ignore os efeitos incorporais. O que Preciado faz, me parece, é cobrar, de fora da filosofia de Deleuze e Guattari, mas nem por isso de um lugar ilegítimo, que os devires dos conceitos extrapolem o espaço textual a fim de aproveitar justamente a fenda que se encarregaram de abrir – que eles efetuem nos próprios corpos, que *atualizem* seu programa.

Aproximar teoria e manifesto.

É claro que Preciado fala do único lugar possível para se cobrar algo assim: o de quem, enquanto intelectual, escreveu um. Dividido em cinco partes – Contrassexualidade; Práticas de inversão contrassexual; Teorias; Exercício de leitura contrassexual (onde se encontra o artigo crítico a Deleuze e Guattari) e Anexo –, *Manifesto contrassexual* tem um subtítulo e tanto: “Práticas subversivas de identidade sexual”. Dessa forma, indica que não apenas o exercício de leitura contrassexual, mas também os ensaios na seção Teorias são ações sobre determinadas bibliografias e ideias, ultrapassando o limite reflexivo. O tom de manifesto é forte sobretudo na primeira seção, Contrassexualidade, que se subdivide em “O que é a contrassexualidade?”, “Princípios da sociedade contrassexual” e “Contrato contrassexual (modelo)”.

Preciado tenta definir a contrassexualidade, em primeiro lugar, como “uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social

heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas” (aqui a alusão a Judith Butler é fundamental); em segundo lugar, como algo que “aponta para a substituição desse contrato sexual que denominamos Natureza por um contrato contrassexual”, no qual “os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros como corpos falantes”. (Preciado, 2014, p. 21) Depois, em “Princípios da sociedade contrassexual”, uma lista de treze artigos tenta balizar uma espécie de passo a passo sociocultural para a implementação da contrassexualidade. Os princípios são propositivos, constituintes: a contrassexualidade “passa a vigorar”, “denuncia”, “declara e exige”, “reivindica”, “demanda” e “promove” (Ibidem, pp. 36-42). Por exemplo, recusa que um contrato contrassexual tenha que ser reconhecido pelo Estado para ter sua validade. O contrato, por sinal, como não poderia deixar de ser, é também ostensivamente performativo. Entre seus postulados, está aquele que prepara para a seção seguinte, “Práticas de inversão contrassexual”: “Reconheço-me como um produtor de dildos e como transmissor e difusor de dildos sobre meu próprio corpo e sobre qualquer outro corpo que assine este contrato.” (Ibidem, 2014, p.45)

Dando atenção às armadilhas da performatividade, tão bem apontadas por Butler, Preciado usa-as a favor de sua teoria-manifesto. Toda a primeira parte do livro prepara para as “Práticas de inversão contrassexual”. Elas são um passo a passo com instruções para a descolonização dos corpos ultragenitalizados que tomam o dildo, um sexo de plástico, como seu principal dispositivo: aqui a citação de Derrida vira prótese e é posta em ação. Gostaria de entender esse movimento como uma rubrica de performance, levando-se em conta também que a primeira prática começa com a descrição de *O ânus solar*. Trata-se, literalmente, da performance do norte-americano Ron Athey que Preciado convida seus leitores a reproduzir. Em 1999, no Forum des Images, em Paris, o que Athey fez foi, basicamente, amarrar um dildo em cada um de seus sapatos de salto agulha, calçá-los, andar sobre eles com dificuldade e, depois de sentar-se em uma cadeira que era um “híbrido de mesa de ginecologista, penteadeira e sling S&M”, introduzi-los em seu ânus. (Preciado, 2014, p. 54) O objetivo da prática, diz Preciado, é “aprender a trafegar com dildos recorrendo a uma tecnologia sexual similar à da *collage* ou à da gramatologia”. (Ibidem, p. 55) Ela é recomendada sobretudo “para os maridos desocupados e solitários do lar, que tenham tendências transgêneras ou

homossexuais ainda inexploradas”, mas também para “as caminhoneiras e as *butchs*, lésbicas com identificação masculina, e as mulheres heterossexuais com identificação masculina(...)” (Idem)

Em outro procedimento, cujo título é “Masturbar um braço”, desenha-se um dildo com caneta hidrográfica vermelha no antebraço esquerdo, que antes deve ter servido de apoio a um violino tocado energicamente com a mão direita. Esse desenho do dildo é o que Preciado chama de “translação contrassexual” e funciona como a citação de que falava Derrida. Uma vez feito o desenho e tocado o violão, em seguida

(...) o olhar dirige ao plano horizontal do braço onde se encontra o dildo. Pegue o dildo-braço com sua mão direita e a deslize de cima para baixo, intensificando a circulação do sangue até os dedos (operação: bater uma punheta num dildo-braço). A mão esquerda se abre e se fecha ritmicamente. O sangue circula de maneira cada vez mais intensa. O efeito é musical. A melodia é produzida pelo som da pele sendo esfregada. O corpo respira seguindo o ritmo da fricção. (...) A simulação do orgasmo será mantida durante dez segundos. (...) (Ibidem, pp.61-2)

Falar sobre performance.

Vê-se que, em seu livro, Preciado aproxima a teoria tanto do manifesto quanto da performance: dá a chance, para quem lê, de perceber que o fazer teórico implica uma ética, e esta uma prática. Sob outros matizes e de forma mais dispersa – porém não necessariamente mais fraca – acredito que Deleuze e Guattari fazem movimentos parecidos nos *Mil platôs*. Gostaria de comentá-los, aproximando-os de algumas reflexões em torno das noções de performance e manifesto, não sem levar em conta um fator: que os platôs não podem ser pensados se não por aquilo que produzem: linhas desviantes dos agenciamentos coletivos de enunciação, novos agenciamentos, máquinas abstratas. Isso quer dizer que há, nos *Mil platôs*, um investimento performativo que inclui sua própria feitura, ou seja, sua própria prática escritural.

Com sua importância questionada, ou melhor, com seu formato arborescente conjurado, o modelo tradicional de livro parece não dar conta dos fluxos que operam entre escrita e vida. Deleuze e Guattari dirão que os *Mil platôs* estão longe de ser um livro-espelho, um livro-reflexo-do-mundo ou um livro-fora-do-mundo – um livro *estático*. O próprio título, aliás, já aponta para isso – os platôs de intensidade, conceitos que tomam de empréstimo do biólogo Gregory Bateson,

não são capítulos fixos e separados uns dos outros, mas uma série de multiplicidades conectáveis entre si. São eles mesmos rizomas, ligados horizontalmente, por hastes, podendo ser lidos em qualquer ordem. (Deleuze e Guattari, 2011a, p. 44)

Aí é que se pergunta: como será um livro capaz de encontrar “um fora suficiente com o qual ele possa agenciar no heterogêneo, em vez de reproduzir um mundo?”. (Ibidem, 2011a, p. 47) Aí é que se deseja: “expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais”. (Ibidem, p. 25) *Rizoma*, nesse sentido, não é apenas uma imagem que se tomou emprestado da biologia; é também um enunciado: como tal, atravessará os platôs em uma dinâmica que se aproxima da ideia de performance.¹¹³ Mas como definir esse termo, performance, sem aprisioná-lo em uma concepção rígida e, ao mesmo tempo, levando em conta que a questão da performance nos *Mil platôs* está ligada à ideia de máquina abstrata e de acontecimento, sendo antes virtual do que atual?

Gosto de alguns parâmetros dos quais se vale a performer e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião. Mais preocupada em saber o que pode fazer a performance do que o que ela é (ou seja, mais preocupada com uma pragmática do que com uma ontologia), Fabião se vale de alguns verbos: *desabituar*, *desmecanicizar*, *escovar* à contra-pelo, *buscar* alternativas para lidar com o já dado, *experimentar* estados psicofísicos fora da norma, *criar* situações que disseminem dissonâncias de diversas ordens: “econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...” (Fabião, 2008, p. 237) O performer, empreendedor de ações dissonantes, seria antes de tudo um *complicador cultural*, capaz de desenvolver, a partir do corpo, zonas de desconforto onde o sentido se move: por isso ela considera vão, “mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja ‘performance’”. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e

¹¹³ Comentando a proposta anti-hermenêutica que Deleuze e Guattari fazem em *Kafka, por uma literatura menor*, Anne Sauvagnargues chama atenção para o fato de que já “[n]ão é mais suficiente definir uma fórmula típica (e geral) da obra, mas sim ligar seu funcionamento sobre o conjunto das semióticas sociais, para compreender a singularidade de um estilo como um enunciado, a individuação de um agenciamento de enunciação real, uma performance”. (2010, p. 24) Eu diria que esses mesmos parâmetros deveriam valer para a própria escrita de *Mil platôs*.

aberto que dribla qualquer definição rígida de ‘arte’, ‘artista’, ‘espectador’ ou ‘cena’”. (Ibidem, pp. 238 e 239)

A tarefa é sem dúvida política, mas não necessariamente militante. O chamado é pela ativação dos corpos em sua potência relacional. “Como propõem os performers com seus programas, o tipo de conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos corpos, com corpos, com criação de corpos. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo”. (Ibidem, p. 240) Programar não quer dizer ensaiar, mas inscrever protocolos que, quando experimentados, podem *criar corpos*. Não por acaso é a Artaud, Deleuze e Guattari, em *Como criar para si um Corpo sem Órgãos?*, que Fabião recorrerá a fim de pensar a desprogramação do corpo – do performer, do espectador e do social – enquanto organismo.

Sugerir uma rubrica de performance.

Rubrica 1: Logo na primeira frase de *28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?*, a leitora, essa-eu que agora escreve, é diretamente interpelada, e tem a impressão de que chegou na conversa um pouco distraída, ou melhor, desprevenida, visto que o pronome “en” já se refere à pergunta-título: “De toute manière vous en avez un (ou plusiers)” – De qualquer maneira, você já tem um (ou muitos). Pode ser, é possível, respondo mentalmente. O fato é que seria preciso experimentar esse (ou esses) Corpo sem Órgãos, conforme os autores recomendam, ou seja, seguindo suas instruções: encará-lo não como um conceito, mas um “conjunto de práticas”. (Deleuze e Guattari, 2012, p. 12) E isso faz toda a diferença.

A rubrica em questão se confunde com a construção do platô: acontece a partir da data da censurada transmissão radiofônica de Artaud, *Como acabar com o juízo de Deus*, de relatos masoquistas, de instruções e avisos, “de protocolos de experiências ao invés de um relatório de iniciação”. (Ibidem, p. 28) Mas esses não seriam os elementos indiciais de uma aproximação com o que chamo de rubrica de performance se não houvesse também ali a esperança e a certeza declaradas de que fazer um Corpo sem Órgãos é uma ação política fundamental, cujos efeitos podem ser os de “corroer”, “proliferar” e “invadir” o “conjunto do campo social, entrando

em relações de violência e de rivalidade tanto quanto de aliança e cumplicidade” (Ibidem, pp. 29 e 30) – o tal conhecimento inventado de que falava Eleonora Fabião.

O Corpo sem Órgãos é um ovo: não existe antes do organismo, tem todos os órgãos e ainda não tem nenhum, produz-se ininterruptamente. *Mas como fazer um ovo?* O Corpo sem Órgãos não é de ninguém, nem seu, nem meu... ele espera por mim, “é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não começou.” *Então, como percebê-lo?* Ao Corpo sem Órgãos ninguém chega, “não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite”. (Ibidem, pp. 11-2) *É possível ao menos se mover nele, sobre ele?*

O Corpo sem Órgãos pode aparecer de diferentes maneiras: no corpo do hipocondríaco e seus órgãos destruídos, no corpo paranoico, cujos órgãos não param de sofrer golpes do exterior; no corpo esquizo, em sua luta autodesenvolvida contra os órgãos; no corpo drogado, que leva ao limite experimentos destrutivos autoperpetrados; no corpo masoquista, que não visaria exatamente a dor como fim último, mas seu próprio fechamento. *Como assumi-lo?*

É preciso, antes de tudo, saber dosar as medidas: “Você agiu com a prudência necessária?”, perguntam. (Ibidem, p. 13) Já aí outra instrução, porque na busca pelo Corpo sem Órgãos, na prática de sua feitura há uma incrível quantidade de riscos. É uma questão de vida ou morte, como se o limite por ele perseguido existisse para que sempre o esticássemos mais e nos arriscássemos mais. Talvez o masoquista e o drogado sejam parâmetros fundamentais desse platô porque, se sobrevivem a si mesmos, mostram que o limite é, como se diz em espanhol, *más allá*. As agulhas, a cera de vela, o chicote, o álcool e a cocaína passam pelo Corpo sem Órgãos, são os itens que ele retém ou bloqueia... intensidades, maneiras de desestratificar os corpos, as relações e o tecido social. Mais uma vez, o projeto em prol das singularidades pré-individuais comparece e é gestado, aqui, desde o ovo.

Para além dessas figuras de aparência autodestrutiva, mas sem deixar de incluí-las, a saída dos estratos se dá por intensidades – trata-se de um processo certamente lento porque grandioso, talvez ele o ponto mais complexo dessa rubrica de performance – lenta e duradoura performance. Ele é regulado, ou melhor, desregulado por uma produção desejante que não se reconhece como falta: o buraco a ser preenchido é plano; são as intensidades que podem, ao percorrê-lo, tampá-lo um pouco, ele mesmo já tornado intensidade.

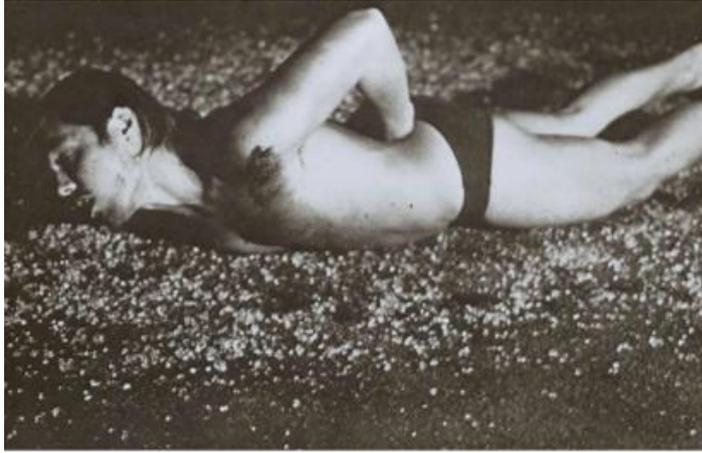
Ainda com relação ao limite, é preciso lembrar que, se ele está sempre *más allá*, isso acontece porque nunca de fato se efetua. E faz parte da performance esticá-lo sempre, não alcançar esse fim: porque se, como eles dizem, sobre o Corpo sem Órgãos há uma sucessão de estratos – estratos sobre estratos, verdadeiras superfícies de estratificação – são muitos os bloqueios e os rebaixamentos que será preciso furar a fim de se afastar do corpo atualizado, do corpo-sujeito, aquele que compõe a família, o Estado e as identidades: todos organismos em pleno funcionamento. Isso não deve ser nada simples, porque uma hora se afirma que é possível fazê-lo, o Corpo sem Órgãos, todos os dias, de preferência sutilmente; em outra, se alerta para o horror que pode ser saltar entre os estratos, do quão mais eficiente, nessa produção, é ir com calma, estabelecer uma relação meticulosa com os estratos. (Favor não bancar a louca o tempo todo!) De nada valeria, na verdade. Afinal, estamos numa formação social que precisa de terapêutica, de um plano ou de uma máquina abstrata empreendidos por nossos Corpos sem Órgãos – é necessário que eles, paradoxalmente, funcionem. (Ibidem, p. 27).

Então aí vai um passo a passo: 1) “ver primeiro como ela [*a sociedade*] é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos”; 2) “fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar do lado do plano de consistência; e 3) “É somente aí que CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades. Você terá construído sua pequena máquina privada, pronta, segundo as circunstâncias, para ramificar-se em outras máquinas coletivas” (Idem) Sugere-se começar por Castañeda.

Mencionar performances
que se efetuarão.

Me pergunto em que medida poderíamos pensar o platô-Corpo sem Órgãos não exatamente estabelecendo um diálogo, mas funcionando como uma caixa de ressonância dos experimentos com performance dos anos 1970 na Europa e nos Estados Unidos. O caso radical do austríaco Rudolf Schwarzkogler, com suas poucas e, por assim dizer, definitivas performances de automutilação e castração; ou de Chris Burden em início de carreira com *Shoot* (1971), quando um amigo atira em seu braço a pedido seu; *Through the Night Softly* (1973), em que se arrasta sobre cacos de vidro; *Trans-fixed* (1974), quando aparece “crucificado” na parte traseira

de um fusca. No caso de Burden, como bem atenta o crítico e teórico Marvin Carlson, esses experimentos em que o corpo é colocado em situações extremas tinham como objetivo principal a indução de certos estados mentais. “A parte violenta era a menos importante.” (Burden *apud* Carlson, 2010, p. 118)



Chris Burden, nas performances *Through The Night Softly* (no alto) e *Shoot* (acima)

Não cabe especular se havia um interesse de Deleuze e Guattari pela cena de arte da performance que lhes era contemporânea. Sabe-se, no entanto, que há muitos pontos de encontro entre as vanguardas dos anos 1960 e 1970 e as reivindicações de Antonin Artaud.¹¹⁴ Mesmo sem fazer, aqui, um mapeamento

¹¹⁴ No excelente *Poetry of Revolutions: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* (2006), Martin Puchner aproxima, por exemplo, as propostas de Artaud com as do Movimento Situacionista (que tinha Guy Debord entre os integrantes), no que tangia ao trato com a linguagem: “Na época, essas propostas soavam completamente artudianas, como quando, por exemplo, recomendava-se que se ajudasse a linguagem a ‘ganhar novamente sua riqueza e quebrar seus signos, recuperando, ao mesmo tempo, as palavras, a música, os gritos, os gestos, a pintura, a matemática, os fatos’.” No original: “At times, these proposals sounded outright Artaudian, for example when they recommended that we help language ‘regain its richness and breaking its signs, recover at the same time, the words, the music, the cries, the gestures, the painting, the mathematics, the facts’.” (Puchner, 2006, p. 223).

claro dessa linhagem, parece ser fundamental pensar possíveis ressonâncias entre performance e escrita a partir do que venho chamando de “rubrica” – o que, no caso de Artaud, é incontornável, uma vez que *Para acabar com o juízo de Deus* é uma escrita. Se ali ele reivindica uma luta contra o organismo, é muito antes, em seus escritos dos anos 1930 sobre a fome, que a ideia de um corpo vazado, aberto, começa a aparecer, como indica Ana Kiffer. (2016, pp. 80-82) Isso interessa aqui à medida que é ao pensamento radical de Artaud sobre o teatro que se costuma associar o projeto de performers dos anos 1960/1970: o teatro da crueldade teria como princípio um gesto de insubordinação declarada à dramaturgia, à narrativa, à primazia, enfim, do texto sobre os elementos cênicos, ou seja, sobre os corpos em relação no espaço. Todo o esforço criador de Artaud foi o de fazer do teatro uma experiência viva, capaz de intervir na vida. Mas não se trava, aponta Kiffer, de aniquilar nem a linguagem, nem o texto, nem a palavra: “O teatro poderia arrancar da palavra suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de uma ação dissociativa e vibratória sobre a sensibilidade”. (Ibidem, pp. 60 e 61) O desejo de incorporar a palavra ao corpo do ator e ao espaço da encenação poderia produzir um trabalho que não fosse nem mimético, nem psicologizante.

É certo que muitas performances simplesmente não precisam da linguagem verbal para acontecer, e, mais que isso, que em muitos casos houve uma rejeição deliberada do uso da palavra, como nos lembra Marvin Carlson em seu livro-panorama sobre a arte da performance. No início, diz Carlson, a performance se quis pura presença, sem nada que pudesse remeter à ideia de um falso, de uma teatralidade, de, digamos logo, uma representação. O que Carlson aponta, no entanto, é que haveria, nessa época (1960/70), uma certa ingenuidade por parte daqueles que achavam estar fora da linguagem pelo fato de, em seus trabalhos, dispensarem o uso da fala – resistência que projetaria no teatro representativo aquilo de que era preciso se afastar.

Enquanto artistas e críticos lutavam para definir o novo gênero de performance, e traçar limites dos quais os artistas individuais, como era de se esperar, estavam sempre escapando, o teatro foi provavelmente o “outro” mais comum contra o qual a nova arte poderia ser definida. (Carlson, 2010, p. 119)

Seja como for, o fato de o teatro ser esse estranho familiar não impediu que a cena teatral, assim como a da dança, absorvesse procedimentos oriundos da arte da performance. Pensemos em Robert Wilson, Pina Bausch, Laurie Anderson, John

Cage, Jan Fabre e no Wooster Group.¹¹⁵ Visto a contrapelo, o caso de Artaud aponta então para uma direção interessante: em seu último período criador (1943-1947), em que se inscreve a transmissão radiofônica, permanece “a ideia de que os corpos não se esgotam sobre o plano em que os concebemos; permanece, portanto, a necessidade de *refazê-los*”. (Kiffer, 2016, p. 87, grifo meu) É também nessa refeitura, nessa re-construção que em Deleuze e Guattari o Corpo sem Órgãos se inscreve, com suas cavidades e seus vazios, sendo estes provocados pela escrita. Refazer os corpos em 1947, recém-terminado o conflito mundial que, por um lado, evidenciou a falência completa do projeto iluminista e, por outro, já apontava para o recrudescimento da era da técnica via Guerra Fria, significava produzir novas maneiras de pensar/sentir por um novo conceito de escrita: refazer os corpos significaria também refazer o tecido social.

Estabelecer algumas relações
insolentes.

Nesse sentido, uma ideia de performance que inclua, ou ao menos considere, o papel da literatura parece ser algo particularmente interessante de se discutir, uma vez que práticas performativas induzem-nos a repensar o fazer literário. Se hoje o teatro já não é só o grande outro a evitar, oferecendo exemplos contundentes das possibilidades de refazimento de seu próprio campo (penso novamente em Bausch, Fabre, Wilson etc.), me parece que o lugar da ficção ainda é algo problemático (resíduos do grande outro?). Volto então ao artigo de Eleonora Fabião, que não se opõe ao uso da palavra na arte da performance (ela relata, inclusive, sua experiência na performance “Converso sobre qualquer assunto”, de 2008, quando durante várias manhãs ia até o Largo da Carioca, no centro da cidade do Rio de Janeiro, com um cartaz onde se lia exatamente o título recém-citado, a fim de conversar com desconhecidos.)

¹¹⁵ No artigo “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, a pesquisadora canadense Josette Féral tece alguns comentários sobre a recepção que o teatro faz da performance a partir dos anos 1970/1980: “se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...)”. (Féral, 2008, p.198)

Por ver na performance uma aguda materialidade, Fabião encontra nela forças de “des-narrativização, anti-ficcionalidade e instantaneidade”. (Fabião, 2008, p. 243) A artista acredita que, “por operar em oposição ao ilusionismo e ao narrativismo”, a performance “torna-se uma referência importante para um teatro interessado em discutir poéticas e políticas de produção e recepção”. (Idem) Mais até: “O decréscimo ficcional, ilusionista e narrativo implica num acréscimo de *presença* (...) Quanto mais o performer desacelera ficção e narrativa, mais espaço sobra para que o espectador se engaje numa experiência criativa”. Dito de outro modo: é como se a presença garantisse “não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista, mas, sim, uma experiência performativa de criação de significação”. (Idem)

A performance de maneira geral, assim como “Converso sobre qualquer assunto”, seria então uma experiência presencial, dialógica, não-ficcional e, sobretudo, não narrativa.¹¹⁶ Pode ser, mas condicioná-la ao presencial não é limitá-la de antemão? Como pensar, sob essa perspectiva, as videoperformances? E como de fato garantir que a não-narratividade garante a ausência de forças ficcionais, ou melhor, que o conceito de ficção ainda serve para diferenciar certos procedimentos? Mesmo Fabião, que é favorável a estratégias da arte da performance em montagens teatrais, mesmo assim ela rechaça por completo a possibilidade de a literatura entrar na performance, o que é bastante curioso, já que começa seu artigo enumerando performances e contando histórias. Literalmente:

Começo por contar histórias. (...) Primeira: a história do homem que empurrou um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até seu derretimento completo. Segunda: A história do homem que introduziu uma boneca Barbie no ânus e, com controle de sua musculatura anal e abdominal, expeliu-a lentamente na frente de uma audiência. (...) A história de outro homem que contratou por 10 dólares/hora um desempregado que concordou em permanecer 15 dias preso por trás de um

¹¹⁶ Num trabalho seminal para os estudos de performance, “The End of Humanism”, o crítico e pesquisador norte-americano Richard Schechner, preocupando-se em definir a performance em um contexto pós-moderno, sustenta que ela é uma prática cujos domínios ultrapassam o artístico e atingem todos os campos culturais. Quanto à questão da narratividade, evidentemente teatral e, portanto, do seu ponto de vista, moderna, Schechner, de maneira um tanto binária, é categórico em afastá-la da arte da performance propriamente dita. Comentando a performance *Shaggy Dog Animation*, da companhia de teatro experimental Mable Mines, ele afirma: “As ações dos performers não ilustram o texto. E o texto não está contando uma história naquele sentido costumeiro do teatro moderno. Certamente uma história pode ser extrapolada a partir das ações, das palavras e do meio (...) Se tudo o que você extrai de *Shaggy Dog* é uma narrativa difícil de entender, você perdeu a questão e se esforçou à toa.” No original: “The actions of the performers are not illustrating the text. Ant the text is not telling a story in that direct kind of way customary to the modern theatre. Surely a story can be extrapolated from the actions and words and environment (...) If all you get from *Shaggy Dog* is a hard to understand narrative you have missed the point and wasted effort. (Schechner, 1979, p. 15)

muro de tijolos construído numa sala de museu. Através de um buraco, na altura do chão, o contratado recebia comida. (...) A mulher que tomou o metrô num sábado à noite e foi a uma livraria movimentada vestida com roupas que havia deixado de molho por uma semana num caldo de vinagre, leite, óleo de rícino de bacalhau e ovos. (...) Uma mulher que construiu uma miniatura de palco Italiano, tapou os seios nus com a maquete, e convidou os passantes na rua a tocar-lhe os peitos através das cortinas de veludo vermelho do pequeno palco. (Fabião, 2008, p. 236)

Esse ato-falho (vejo nisso um ato-falho) abre margens para que o protocolo de uma performance, ao prever uma ou mais ações, engendre a possibilidade de se pensar a literatura menos em sua potência narrativa, e mais em termos ficcionais, imagéticos e, também, interventores. Indo além, e levando em conta o pensamento de Deleuze e Guattari a partir de Kafka, qual seja, o de que nada do que acontece ali pode ser lido em sentido metafórico, e mesmo representativo, ao fim e ao cabo é o próprio conceito de ficção que desliza. Não quero dizer, com isso, que a performance recorre a um princípio literário mesmo quando isso em nada lhe interessa. *Isso* interessa, obviamente, muito mais à literatura – em seu campo expandido – do que à performance. A meu ver, é a literatura que precisa da performance, não o contrário; é a literatura que necessita se ver agindo fora de seu regime letrado; que precisa, enfim, refazer seu corpo.

Sugerir outra rubrica de performance, aparentemente mais simples.

Rubrica 2: Imagine que se está fazendo um território. Agora imagine que “o em-casa”, ou seja, o território, “não preexiste” pois, para que ele passe a existir, é preciso

traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. (...) Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro de som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. (...) Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para o fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado de onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tende[ss]e] a abrir-se para um futuro, em função

das forças em obra que ele abriga.” (Deleuze e Guattari, 2008, pp. 116 e 117)

Eis aí o movimento descritivo básico do ritornelo. Gostaria de imaginá-lo como 1) rubrica de *uma* performance, 2) ideia geral de performance e 3) de maneira mais abrangente, como o fazem Deleuze e Guattari, da arte. Assim como gostaria de imaginar a performance como uma forma de arte contemporânea que não pode ser pensada nem como uma categoria (pintura, gravura etc.), nem como expressão típica de algum movimento ou estilo. Separar-se das forças do caos riscando o chão, fazendo um território e, com ele, obra, trabalho; depois, abrir o círculo, produzindo com isso futuros, possíveis; sobretudo, permitir que a força da terra possa resistir: o que há de perspicaz nessas proposições é que ao mesmo tempo em que elas liberam a arte do humano, aproximando-a dos animais, também desvinculam a arte humana das instituições de arte, justamente o que a performance, em seus primórdios, conseguiu fazer.¹¹⁷

É no ritornelo, noção musical que, basicamente, prevê a repetição de uma frase – não exatamente um refrão, posto que ela pode variar – que o contato entre eu/mundo acontece: no círculo traçado no chão, na musiquinha que se assovia enquanto se trabalha; na canção de ninar; no canto do *Scenopoïetes dentirostris*, pássaro australiano já transformado em celebridade devido a esse platô, 1837 – *Acerca do Ritornelo*, mas também, justiça seja feita, por conta de sua própria arte: demarcar um território com folhas cortadas com o bico e dispô-las de um modo tal que suas faces mais pálidas fiquem, quando no chão, viradas para cima, constituindo um contraste de cor com a terra e, também, um palco para uma performance: cantar.

Não por acaso, nesse platô o ready-made de Duchamp vira um operador importante, na medida em que o gesto de se apropriar de um objeto, marcá-lo e redefini-lo a fim de exibi-lo, como faz o pássaro, produz um efeito inaudito. No caso do circuito humano da arte, um simples urinol ganha estatuto de objeto artístico

¹¹⁷ Em *Performance art – From Futurism to the Present*, RoseLee Goldberg comenta a insubordinação de artistas frente ao mercado da arte no contexto pós-68: “While students and workers shouted slogans and erected street barricades in protest against ‘the establishment’, many younger artists approached the institution of art with equal, if less violent, disdain. They questioned the accepted premises of art and attempted to re-define its meaning and function. Moreover, artists took it upon themselves to express these new directions in lengthy texts, rather than leave the responsibility to the traditional mediator, the art critic.” (Goldberg, 2011, p. 152)

e muda o curso da história da arte no século XX graças a um deslocamento (apropriação), a uma assinatura (marca) e a um conceito (redefinição). Deleuze e Guattari verão o *ready-made* como um ato artístico por excelência: o ato de transformar uma matéria em matéria de expressão. E isso, como demonstra o *Scenopoïetes dentirostris*, não é prerrogativa humana. (Ibidem, p. 124) O “pássaro mágico ou de ópera” (Ibidem, p. 143) faz uma performance com seu canto, mas também um *ready-made* com as folhas – desse modo, qualidades e expressividades de corpos e matérias vêm à tona ao mesmo tempo em que se agencia um território.

Como diz o filósofo Rodrigo Guéron, assim é que a arte aparece “como um ato de força, um ato de criar ‘um mundo para nós’, uma casa que é criada num processo de apropriação, redefinição e transdução das forças do cosmos”. (Guéron, 2006, s/p) Antes de um “ser”, trata-se de um “ter”: “o artista como primeiro homem que traça para si uma marca, e o território como um efeito de arte.” (Idem)

Se há um território a ser criado – o que, na dinâmica do ritornelo, é algo provisório – ele é o efeito de um ato que afeta os meios e os ritmos, que os territorializa: um canto de pássaro, uma frase musical, um urinol, o corpo em uma performance. Podemos lê-los enquanto índices que emergem com suas qualidades próprias: círculo riscado no chão, traço primevo. (Ibidem, p. 120)

Com a produção de uma marca, cria-se também uma proteção, mas é tudo muito frágil: o território, a arte, os corpos. Todos sujeitos a intrusões. Nesse sentido, para Deleuze e Guattari, seja o *ready-made* de Duchamp, seja Swann ouvindo a frase do piano de Vinteuil e lembrando-se imediatamente do Bois de Boulogne (seu território) e de Odette (sua propriedade), seja a primeira placa, a primeira bandeira fincada no chão, sejam os primatas que exibem a genitália colorida para afastar os invasores, seja o *Scenopoïetes* – todos são exemplos de arte bruta, de um impulso inaugural que, ao mesmo tempo que demarca, lança signos para fora. O território, então, é definido a partir da criação e da defesa. Ele é “primeiramente a distância crítica entre dois seres da mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente a minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas.”¹¹⁸ (Ibidem, p. 127)

¹¹⁸ O que não é o longa-metragem *Dogville* (2003), de Las Von Trier, se não uma tentativa de mostrar, através da cidade desenhada com giz, essa produção feroz de territorialidade?

Aproximar performance e ato de fala. Considerá-los políticos.

Vê-se que, se o fator territorializante é um fator estético, isso não quer dizer que ele seja necessariamente emancipador. Pode produzir, ao contrário, sabemos, uma arte e um *ethos* bastante fascistas, paranoicos. Por isso é que não se trata de querer aplicar um olhar que estetize as ações produtoras de território (para o que interessa aqui, não se trata de dizer: “tudo é performance!”), mas de ver como é possível nesse momento já realizar uma abertura, esse sim o gesto político que interessa. Listo a seguir dois exemplos brasileiros que parecem alcançar tal gesto: uma performance e uma série de impressos do artista mineiro Paulo Nazareth.

Na performance de longa duração que batizou de *Notícias da América*, Paulo Nazareth deixou sua cidade natal, Governador Valadares, e foi até Nova York a pé. Parou em Miami, para participar da Art Basel, onde “expôs-se” ao lado de uma Kombi verde lotada de cachos de bananas e, depois, seguiu até a costa leste, onde lavou os pés pela primeira vez depois de meses, deixando a poeira da viagem no rio Hudson. Enquanto durou a performance, Nazareth travou contato com populações em condições minoritárias, entre elas algumas de etnias indígenas, e experimentou diversas situações de racismo e classismo, as quais problematizou, diretamente, nas fotos em que segura cartazes de papelão com dizeres evidenciando as condições de invisibilidade e/ou criminalização sofridas por corpos como o seu. “I clean your bathroom for a fair price” e “Vendo mi imagen de hombre exótico” dão o tom.



Paulo Nazareth em dois momentos da performance de longa duração *Notícias da América*

Em outro trabalho, a série *Aqui é arte*, note-se uma mudança estratégica com relação à discussão que balizou a arte moderna desde o gesto de Duchamp: graças ao uso do advérbio de lugar “aqui”, dispensando-se assim o uso de um pronome demonstrativo como “isso”, por exemplo, já não se trataria mais de saber *o que é ou não é arte*, mas onde a arte está, isto é, *que agências farão arte e território* (o que, no fundo, já fora dito em potência com o *ready-made*). A série, iniciada em 2007, consiste na produção de folhetos fotocopiados que, num ato de fala, marcam o território da arte.



Duas versões de *Aqui é arte*, de Paulo Nazareth

Aqui é arte promove a especialização do performativo. Sua escrita inscreve ao mesmo tempo que institui. Trata-se de uma intervenção, de uma declaração e, também, da forma embrionária de um manifesto, este último sendo a conhecida beirada entre o texto e o programa, entre o programa e as ações? Contra o que Nazareth se insurge? O que propõe? É muito curioso ver o desconcerto com que suas experiências são tratadas na mídia¹¹⁹ – uma espécie de espanto e cinismo acaba por defini-lo pela lógica da meritocracia: como um rapaz pobre que chegou ao alto circuito da arte, embora seu corpo intruso seja um estranho e insignificante desvio a contornar/absorver na máquina neoliberal global.

Cartografar tentativas
contemporâneas de reprogramação
de afetos ou: para não esquecer
manifestantes e manifestos

O avanço dessa máquina, que além de neoliberal é também conservadora, pode ser sentido em muitos lugares do mundo e de diferentes maneiras. Talvez dizer “aqui é arte” onde menos se espere e transitar por territórios de forma não predatória seja um gesto pequeno, ou melhor, talvez seja fácil crer que ele é insignificante,

¹¹⁹ Conferir as matérias de Audrey Furlaneto, “Um artista exótico” (2013) e de Mariana Zylberkan, “Paulo Nazareth, o andarilho das artes” (2012), publicadas respectivamente no jornal *O Globo* e na *Veja.com*.

mas meu palpite é que se trata, na verdade, de mais uma entre muitas iniciativas acentradas de reprogramação dos afetos. Nesse sentido, àquelas e àqueles que viram o ocaso do capitalismo no colapso financeiro de 2008, e que perceberam como, a partir dessa data, mais precisamente de 2011, movimentos de insubordinação e de ocupação começaram a desempenhar um papel cada vez mais visível nas esferas políticas, seria preciso perguntar sem cinismo: e agora? Sabemos que a importância de resistir – cite-se, por exemplo, no Brasil, sobretudo as ocupações das escolas pelos secundaristas nos anos de 2015 e 2016 – vai além de um efeito instantâneo na macropolítica: o que de ultrapolítico pode acontecer numa ocupação é uma experiência do comum, e isso é bastante coisa: discentes ocupando e gerindo espaços em que antes eram “apenas” alunos; o debate e o encontro visando não apenas a reivindicação de direitos, mas a experiência da força de um movimento coletivo, autogestor.

Pense-se num outro exemplo, o *Nuit D ebout*. Iniciado em março de 2016, em Paris, o movimento, como o nome já diz, nasceu com o objetivo de promover um espaço diário de encontros e debates que varassem a noite e fossem de fato, literalmente, *abertos ao público*. Na Place de la République, a partir das 18h, pessoas de várias idades e áreas, 37% das quais vindas de *banlieues* – não apenas universitários parisienses, moradores dos *arrondissements* centrais, como a grande mdia francesa tentou defini-los a fim de, conscientemente ou não, desqualificar sua importância poltica¹²⁰ – se reuniam, inicialmente, em torno de um microfone aberto para quem quisesse tomar a palavra. Depois, o que não excluiu o microfone, quase que a praça inteira passou a ser ocupada por barracas de acampamento das pessoas que se dispuseram a territorializar o espaço, já que forças policiais haviam tentado removê-las de l. O resultado do *Nuit D ebout* talvez n se faça notar rapidamente, mas o que importa é a experiência democrática direta, não-representativa, que foi então construída. Prova disso foram as barracas montadas por l. Elas não serviam “apenas” para dormir e marcar um território. Também havia outras: uma para abrigar uma estação de rdio (“Radio *Nuit D ebout*”) que fazia transmissões on-line, outras tantas ligadas a questões ambientais e de permacultura em geral, além das que eram destinadas às questões de raça, gênero e sexualidade,  delicada situação

¹²⁰ Pouco depois, uma série de pesquisas de campo realizadas por vários grupos de sociólogos começou a desmentir reportagens de jornais como *Le Figaro* e *Le Monde* (cf., por exemplo, Baciocchi, Stéphane. et. al, 2016).

dos refugiados e à atual distribuição orçamentária na França. A de que me lembro melhor era uma em que se podia (re)escrever uma Constituição. Não tenho a mínima ideia do que foi feito com aquela nova carta magna, se alguém transformou sua escrita de pilot em arquivo, se alguma editora independente já se propôs a publicá-la (torço para que sim), mas sinto que se pode garantir uma coisa sobre ela: em maior ou menor grau, as pessoas que a escreveram puderam, de fato, fazê-lo. Quero dizer, com isso, que não vejo a escrita dessa constituição como um ato simbólico, mas sim como uma ação de desbloqueio, um ato político-terapêutico, como parte de um agenciamento coletivo de enunciação capaz de produzir efeito sobre várias pessoas. Sei que isso parece pouco, se levarmos em conta os danos causados pela reforma (anti)trabalhista aprovada em 2016 (a despeito das manifestações intra e extra Nuit D ebout), o desempenho neoliberal do presidente socialista François Hollande e os atentados de 13 de novembro de 2015. Mas também sei que o Nuit D ebout foi uma resposta a tudo isso. E, indo além, uma proposta.

Não   à toa, aliás, que o pensamento crítico tem voltado sua atenção para a força dos coletivos artísticos e das ocupações. Seja Suely Rolnik em “Geopolítica da cafetinagem”, seja Antonio Negri e Michael Hardt, com *Declaração – Isto não é um manifesto*, seja Flora Sussekind com “Objetos verbais não-identificados”, cada um a seu modo, para citar s  esses poucos e recentes casos, cada um tentará, a exemplo do que observamos em manifestações, ocupações e produções artísticas coletivas, esboçar não exatamente saídas (quem as tem?), mas cartografias de revolta, criação e resistência. A partir de realizações concretas – Suely Rolnik com a Tropicália, em especial Lygia Clark, mas também com o que chamou de “movimentos de  xodo do campo imaginário”, campo esse que d  origem e esteio ao neoliberalismo global; Toni Negri e Michael Hardt, com os movimentos Occupy e Indignados, isso para falar de apenas dois movimentos importantes que eles abordam não como grupos isolados, mas como atores de um ciclo de lutas; e Flora Sussekind, com experimentos artísticos em que identifica uma estratégia de coralidade e na qual encontra ressonâncias no que ficou conhecido como “Jornadas de Junho”, em 2013. Esses exemplos tentam pensar alguns fatos político-culturais e parecem querer se ligar a eles, e   aí é que a coisa fica mais interessante. De maneiras distintas, Rolnik, Negri, Hardt e Sussekind comportam-se enquanto críticos da cultura, mas também na qualidade de agentes.

Rolnik fala na primeira pessoa do plural de maneira não-incendiária, mas também sem pretensão alguma de neutralidade. Há um fastio, uma ojeriza à “cafetinagem” que o capitalismo neoliberal promove ao redor do mundo ao se apropriar das “subjetividades flexíveis” que a contracultura dos anos 1960 conseguiu, com muito esforço, trazer à superfície. Estamos no campo de uma política dos afetos em que se busca a permeabilidade ao outro, algo que o atual regime de trocas trata bem de anestesiá-lo. Há também – o ano do artigo é de 2006 – certa esperança: de que “diferentes práticas artísticas junto com os territórios de toda espécie (...) se reinventam a cada dia”; de que “[c]orrentes moleculares vêm movimentando terras” e que, naquele momento, elas “estariam atravessando os subterrâneos da América Latina”. (Rolnik, 2006, s/p)

Toni Negri e Michael Hardt *declaram*, negando-se a fazer de seu pequeno livro um manifesto, por acreditarem que o gênero é utópico demais, incapaz de acompanhar a velocidade com que os “agentes da mudança” afluem “às praças do mundo inteiro”. (Hardt; Negri, 2014, p. 9) Seu objetivo, portanto, é dar bases “constituintes” para as declarações de um novo conjunto de princípios reclamados pelas multidões. Certamente aqui o horizonte é o de uma macropolítica, focada na “rejeição da representação” e na “construção de esquemas de participação democrática”, mas também, de um ponto de vista bem deleuziano, na preparação das subjetividades para um acontecimento que não se pode prever ou diagnosticar, e que, ao surgir, abrirá oportunidade para que haja “uma ruptura social radical”. (Ibidem, p. 136) O tom é um tanto idealista e carrega certa utopia aguada – o que não os impede de reiterar o afastamento da ideia de manifesto, como já haviam feito em *Império e Multidão*.

Mas como bem sugere Martin Puchner em seu *Poetry of the revolution: Marx, manifestos and the Avant-gardes*, já não se pode ignorar que o manifesto não precisa mais ser lido apenas de um ponto de vista utópico, isto é, que pode ser possível pensá-lo, no mundo globalizado, de um ponto de vista descentrado e necessariamente espacial. Essa condição, diz Puchner, deve ser levada em conta não apenas na maneira que os manifestos encontram para circular, mas em sua própria escrita. (Puchner, 2006, p. 260)

Flora Sussekind, e em seu caso me atenho um pouco mais, trata de produções artísticas recentes em que a noção de coralidade – difusa, pouco afeita à formalização – desafia a incapacidade da crítica e do mercado de se descolarem das

“oposições binárias sistêmicas”, as quais sustentam toda uma gama de classificações e *status quo*. (Sussekind, 2013, s/p) Escrito em setembro de 2013, momento em que a onda de manifestações em todo o país ainda acontecia, embora mais domesticada – vide o que pela boca do âncora do *Jornal Nacional* se tornaram novas palavras de ordem: “O protesto foi pacífico”; “Foi um ato de vandalismo” – , o texto de Flora começa com a recolha e a análise de objetos artísticos para a feitura de uma crítica e termina, sem que se anuncie, se juntando à multiplicidade de vozes das quais fala. O mais interessante, porém, é que ao mesmo tempo que lista seus “objetos verbais não identificados”, expressão que toma de empréstimo de Christophe Hanna, Sussekind denuncia “um esforço de reinstitucionalização, de retomada de linhas regressivas de continuidade na cultura literária brasileira (...)”. (Idem) Não por acaso, veríamos acontecer esse mesmo movimento, pouco tempo depois, no tecido social, em níveis macro e micropolítico.

Mais tarde, no primeiro semestre de 2014, durante palestra intitulada “Limites incertos”, realizada a convite do Departamento de Arquitetura da PUC-Rio, Sussekind dedicou-se a falar sobre o fazer crítico na atualidade a partir de algumas perguntas: Qual o valor da crítica hoje, cujo espaço é cada vez mais reduzido? Que tipo de atividade crítica ainda é possível fazer? Antes de mais nada, tratar-se-ia, por mais difícil que seja imaginar, e é, de uma crítica interventora, que possa produzir, nas palavras de Flora, “um curto-circuito mínimo”, que possa ser uma “crítica-manifesto”.

Levando em conta essa fala e o artigo de 2013, publicado no hoje morto-vivo *Prosa & Verso*, vê-se que a atenção da crítica recai sobre produções artísticas de campos distintos: o cinema de Kleber Mendonça Filho (*O som ao redor*), as experiências textuais-plástico-sonoras de Nuno Ramos, a poesia de Carlito Azevedo e a prosa de André Sant’Anna, a ficção *ready-made* de Veronica Stigger (com o livrinho *Delírio de damasco*), os experimentos de arte sonora do coletivo Chelipa Ferro, o teatro de Zé Celso Martinez Correa, o Teatro da Vertigem... Esses e outros movimentos se insinuariam como “coralidades” nas quais é possível encontrar um “tensionamento de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura”. (Idem)

O desfazimento das fronteiras fixas entre o “campo da literatura” e o de outras áreas da produção cultural aconteceria aí, no que Sussekind chama de “formais corais”. Aliás, a expressão é feliz: cada trabalho citado conteria em si suas formas corais; mas juntos, no texto da crítica, formam, performam, também um coro. Muitas dessas propostas às quais Flora se refere envolveriam “múltiplas formas de refiguração material (não adaptações) ou uma suspensão propositada da formalização”, criando “um problema para esforços de encaixe crítico imediatos e sem ajuizamento (...)”. (Idem)

Se nesse artigo a escrita da pesquisadora atua, por que não dizer, em coro com sua proposta crítica, o mais interessante é que esse impulso consegue exibir seu caráter instável, junto com as outras vozes ali convocadas. Seria uma estratégia? Sussekind não se atém por muito tempo a um único objeto, dispara parágrafos que são ao mesmo tempo concisos e vertiginosos, e não fala a partir de um lugar bem demarcado, ou seja, não emula um lugar de prestígio crítico. Tampouco finge não estar ali. Assume-se como uma voz a mais no coro que vê emergir. Assume, assim, o desejo de *intervir*.

Ora, não é nada desprezível que ideias de intervenção e/ou de manifesto tenham emergido em escritas com características e objetivos tão diferentes quanto as de Sussekind e Preciado, assim como é curioso o fato de que, hoje, muitos manifestos não-artísticos, embora já sem funcionar como pedra de toque de um conjunto de intenções a serem postas em prática, voltaram a aparecer... como pedras em uma intifada. Tome-se “Quando as ruas queimam: Manifesto pela emergência”, de Vladimir Safatle (2016), o filme-manifestação de autoria coletiva *Rio em chamas* (2014), o vídeo-manifesto do movimento Quero Prévias 2018, as dezenas de vídeos dos estudantes secundaristas (que não constituem um manifesto mas que se *manifestam*) e, fora do Brasil, num gesto político bem mais radical, mas não necessariamente mais eficaz, os livros do grupo anônimo francês Comité Invisible, estando um deles *Aos nossos amigos – crise e insurreição*, já traduzido para a língua portuguesa (2016) – isso para dar pouquíssimos exemplos. Em todos os casos, há a necessidade de se agenciar com o fora, ou melhor, de produzir urgentemente um fora, sendo o estabelecimento de rupturas, característica típica dos manifestos

modernos, um desejo declarado mas ao mesmo tempo pensado de outra maneira, muito menos “futuroológico” e, também, bem mais diverso.¹²¹

Menciono esses casos desligados de um ambiente artístico e de crítica literária/artística por perceber, no atual momento de crise, uma vontade de manifestação que inclui, ou mesmo faz proliferar manifestos e, ao mesmo tempo, por ver na sensibilidade política de Sussekind, Preciado e Rolnik uma convergência difusa: a percepção de que cada movimento crítico, a seu modo, tenta desbloquear a nossa (e a sua própria) imaginação política, estando atentos ao que se passa na arte contemporânea.

Encontrar o virtual de um
manifesto.

Bem que os *Mil platôs* poderiam ter um duplo nome. Ou um apelido. Se me pedissem um palpite, eu diria *Manifesto Rizoma*. Mas se assim fosse correriam um risco a mais, qual seja, aquele que experimentam muitos manifestos: a urgência, a necessidade de tornar presente o que a princípio é “apenas” o futuro. E, salvo algumas exceções, a consequente obsolescência de um programa. Que bom, portanto, que o *Manifesto Rizoma* é um quase-escrito, isto é, que bom que sua virtualidade lhe garante a própria existência. Levando-se em conta *O anti-Édipo*, *Mil platôs* são uma tentativa, doze anos depois de 1968, de *tirar das cinzas alguma chama*, conforme a fórmula de Paulinho da Viola. Em 1972, quando tudo ainda parecia pegar fogo, três grandes metas se combinaram na primeira parte de *Capitalismo e esquizofrenia*: o inconsciente, diziam então Deleuze e Guattari, não é uma questão de representação, mas de produção e, sendo assim, precisa ser encarado como uma usina, não como um teatro; o delírio e o romance não dizem respeito apenas às estruturas familiares – incluem também as posições sociais, as

¹²¹ O caso do livro do Comité Invisible com tradução para o português é um pouco distinto. Escrito na primeira pessoa do plural, ao mesmo tempo em que faz uma crítica ácida a movimentos pró-democracia como Occupy Wall Street e Indignados, tenta repensar de forma pragmática, num passo a passo, as possibilidades e os limites de uma efetiva política anarquista. Ao final, afirma-se: “Gostaríamos que fosse suficiente escrever ‘revolução’ em uma parede para que as ruas se incendiassem. Mas era preciso desfazer o emaranhado do presente e, em cada lugar, acertar as contas com as mentiras milenares. Era preciso tentar digerir sete anos de convulsões históricas. (...)”. (Comité Invisible, 2016, s/p) Recentemente, o comitê publicou um texto explicando por que não se aliaria ao Nuit D  bout contra a reforma trabalhista: “Porque inegavelmente esse movimento    pequeno-burgu  s, como foi inteiramente o maio de 1968. Ele at   aventou pontos progressistas, mas nunca passou de um protesto que tinha como medida obter vantagens do capitalismo.” (Comit   Invisible, 2016b, s/p, tradução minha)

culturas, as raças etc.; e a história, se há uma história (uma narrativa?), ela só existe na medida em que é contingente, ou seja, em que fluxos de toda natureza se codificam, sobrecodificam e descodificam em regimes plástico-político-sociais. Os *Mil platôs*, portanto, partem de uma evidente crítica fundamentada já em *O anti-Édipo*, crítica ao que Lyotard chamaria, em 1979, em *A condição pós-moderna*, de metanarrativas. E vão daí para além: quis-se fazer “uma teoria das multiplicidades por elas mesmas”, dizem Deleuze e Guattari, num projeto construtivista em que o ritornelo realizasse um jogo estético cuja principal característica fosse a de dar à filosofia a possibilidade de cantar. (2011a, p. 10)

Se há, como quero ver, uma potência ou função-manifesto nos *Mil platôs*, ela está sobretudo no primeiro platô de intensidade, *Rizoma*, por onde passam os principais conceitos trabalhados nos demais planos. Seu próprio início é de um tom quase didático, seja com a reprodução da partitura-desenho do compositor e artista visual Sylvano Bussoti, seja com o uso de uma primeira pessoa do plural que assume, enquanto dupla haste pivotante, já aí mesmo sua condição de rizoma. É a questão do sujeito, e do livro enquanto expressão de uma subjetividade, que ocupa as primeiras páginas desse platô. Isso acontece porque a prerrogativa para se fazer rizoma ao escrever está na seguinte proposta: de que o livro é um agenciamento e que, portanto, não pode ser pensado senão em seu fora: não mais reflexo/projeto sobre o mundo, não mas *as ideias de alguém*, mas uma cadeia de intensidades em que todos os itens se articulam em processos maquínicos.

O livro, assim como os nomes de seus autores, é um rastro de intensidade: algo passou e deixou seus resíduos, mas já não está inteiramente lá, aqui. Ao mesmo tempo, se um nome é, de alguma maneira, uma estratificação, um fixar de sentido sobre algo, assim é também o livro. Essa oscilação poderia parecer uma espécie de dialética – assim como pode parecer dialética toda sorte de pares conceituais trabalhados nos demais platôs: molar/molecular; Corpo sem Órgãos/organismo; espaço estriado/espaço liso; livro-raiz ou livro radícula/livro-rizoma; mapa/decalque. No entanto, o que aparenta ser uma sucessão de binarismos é, basta sentirmos sua pulsação, a passagem de um estado a outro, a qual se percorre transversalmente, na qual se entra pelo meio.

O livro, portanto, uma pequena máquina de agenciamentos. Não à toa, a justificativa oferecida para o trabalho deliberado com a literatura também aparece logo nas primeiras páginas. Consiste em dizer que a máquina literária precisa de

outras para funcionar. Deleuze e Guattari oferecem, então, seus serviços. Espaço privilegiado de escrita, a literatura os ajuda a formular que escrever “nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”.¹²² (Ibidem, p. 19) Já nessa frase uma pragmática e, com ela, um desejo político de constituir um futuro “por vir” valendo-se de cartografias, a meu ver *o modo de fazer Rizoma*, isto é, seu método. Essa seria uma maneira de escapar ao decalque estruturalista (Ibidem, pp. 20 e 21), baseando-se este último, sustentam, numa forma de pensamento, se não mais arborescente no sentido clássico, ainda o “aborto” da raiz: o sistema-radícula é a “segunda figura do livro” (Ibidem, p. 20) contra a qual lutar, uma vez que também ali a ideia de Unidade como origem está presente.

Trabalhar por cartografias é necessariamente escapar a esse modelo unitário, e a maneira com que a teoria das multiplicidades é construída exige então uma capacidade de *mapear em movimento*, ao mesmo tempo que passando pela unidade ao extraí-la. Dito de outro modo, o programa do *Manifesto Rizoma* teria como condição que se fizesse multiplicidade abdicando-se de uma simples relação de adição: $n-1$. A partir dessa fórmula, há todo um trabalho de convencimento a realizar, o qual Deleuze e Guattari organizam em princípios a fim de melhor caracterizar o rizoma: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura assignificante, cartografia e decalcomania.

Levando isso em conta, cabe aqui mostrar os efeitos desses princípios com relação ao virtual de manifesto que o *Rizoma* guarda, ou melhor, que objetivos declarados teria esse manifesto: contra o que ele se insurgiria, pelo que lutaria, e de que maneira. Uma pista está no título do prefácio que Michel Foucault escreve para *O anti-Édipo*, “Introdução à vida não-fascista”. Os *Mil platôs* talvez sejam a efetivação geofilosófica desse projeto. E, de fato, ao romperem com o dualismo ou a dicotomia sem abrir mão de uma dupla articulação dos conceitos, Deleuze e Guattari demonstram que, seja qual for a linha de fuga que se trace para escapar a um poder significante – das atribuições que reconstituem um sujeito às “ressurgências edípicas” e “concreções fascistas” (Ibidem, p. 26) –, ela não está livre de sofrer uma nova estratificação em qualquer um de seus pontos: o microfascismo está em toda parte, não precisando ser atribuído a uma única figura

¹²² Se isso é abrir mão de tornar literária a literatura, ou seja, de deixar de vê-la como uma arte da representação, será também abandonar o princípio da ficção? A resposta escapa.

política despótica – Hitler, Putin ou Bolsonaro – para ser conjurado. Descentrar, sair do Um e, por consequência, do Dois, é a maneira aparentemente mais simples de fazer esses exorcismos diários. Não se trata, portanto, de estar na moda, mas de resistir.

Outra via-régia do virtual de manifesto também ecoa *O anti-Édipo* e se mostrou, com o passar dos anos, fundamental para toda uma produção teórica ligada a questões de raça, gênero e sexualidade. Falo da relação entre política e desejo, ou melhor, de uma política dos desejos; estes não mais vistos como faltantes, mas como produtos da usina-inconsciente, grama capaz de agenciar em vez de representar apenas: “A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo.” (Ibidem, p.38)

O modo de fazer, ou de usar, como já dito aqui, é a cartografia, e é justamente nesse ponto que as noções de performatividade e performance vêm convergir. “Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’.” (Ibidem, p.30) Sendo assim, não custa perguntar: que performance de escrita filosófica é essa? Possivelmente movediça (ter “experiências alucinatórias”, ver “linhas, como fileiras de formiguinhas, abandonar um platô para ir a um outro” e, também, fazer “círculos de convergência”); portanto, certamente espacial. (Ibidem, p. 44) Ao mesmo tempo, um experimento que não se propõe a realizar “astúcias tipográficas e lexicais”, que não sabe ou não quer investir em algum tipo de “audácia sintática”. (Idem) Como se eles acreditassem que os projetos vanguardistas não dariam conta de sustentar uma escrita que se queria nômade; e que poderia deixar de sê-lo se tentasse uma formalização. Alguns ritornelos bastaram.

Perguntar pela ficção, sobre o
que fazer com ela em meio a
tantas considerações em torno da
performance da filosofia, mesmo
sem encontrar uma resposta que
satisfaça.

Minha escolha por entre os platôs recaiu sobre aqueles que tinham como traço mais forte uma potência performativa. Isso é curioso, pois se no começo da pesquisa sobre o tema eu encarava a rubrica de performance e o virtual do manifesto como

não necessariamente aparentados ao performativo, agora vejo que seria impossível pensá-los, em seus índices na escrita, longe de uma pragmática. Não quero dizer que todos os platôs tenham que ser lidos como rubricas de performance ou virtuais de manifesto, mas que, fosse outro meu objetivo – rastrear, de canto a canto, todos os índices performativos possíveis em *Mil platôs* –, seria possível encontrar em muitas passagens índices em que a rubrica e/ou o manifesto lá se fazem em potência. Para dar apenas alguns exemplos mais enxutos: “procurem seus buracos negros e seus muros brancos, conheçam-nos, conheçam seus rostos, de outro modo vocês não os desfarão, de outro modo não traçarão suas linhas de fuga”; (Ibidem, 2012, p. 64) “É por isso que devemos, mais uma vez, multiplicar as prudências práticas. (...) Não podemos voltar atrás. Somente os neuróticos ou, como diz Lawrence, os ‘renegados’, os trapaceiros, tentam uma regressão.” (Ibidem, p. 65); e ainda outro, um pouco maior:

A esquizoanálise ou a pragmática não tem outro sentido: faça rizoma, que haste subterrânea irá fazer efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no teu deserto. Experimente. É fácil dizer? Mas se não há ordem lógica pré-formada dos devires ou das multiplicidades, há critérios, e o importante é que esses critérios não venham depois, que se exerçam quando necessário, no momento certo, suficientes para nos guiar por entre os perigos. (Ibidem, p. 35)

Outro dado interessante dessa escrita é a reaparição de conceitos e a repetição de trechos inteiros, como o que acabei de citar (a transcrição feita aqui não saiu do platô *Rizoma*, mas de *Devir-intenso*, *devir-animal*, *devir-imperceptível*). Trata-se de uma movimentação – os conceitos estão por toda parte – que é mais um índice performativo da máquina abstrata que são os *Mil platôs*, levando-se em conta noções como linha de fuga e cartografia, por exemplo. Além disso, se conceitos e ideias inteiras retornam em platôs cujo protagonismo é de outros termos e assuntos, isso pode acontecer porque, ao fim e ao cabo, nenhum platô vem antes de nenhum, assim como nenhum vem depois de nenhum – de fato há uma horizontalidade a operar. Veja-se o início do platô *10.000 a.C. – A geologia da moral (Quem a Terra pensa que é?)*:

O professor Challenger, aquele que fez a Terra berrar como uma máquina dolorífera, nas condições escritas por Conan Doyle, depois de misturar vários manuais de geologia e biologia, segundo seu humor simiesco, fez conferência. Explicou que a Terra, a Desterritorializada, a Glaciária, a Molécula gigante – era um corpo sem órgãos. Esse corpo sem órgãos era atravessado por matérias instáveis

não formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias (...) ao mesmo tempo, produziu-se na terra um fenômeno muito importante, inevitável, benefício sob certos aspectos, lamentável sob muitos outros: a estratificação (...) Os estratos eram juízos de Deus, a estratificação geral era todo o sistema do juízo de Deus (mas a terra, ou o corpo sem órgãos, não parava de se esquivar ao juízo, de fugir e se desestratificar, se descodificar, se desterritorializar)". (Deleuze e Guattari, 2011a, p. 70)

Já é isso mesmo uma prática de ritornelo, a musiquinha que os autores cantam para traçar planos no caos – platôs. Já é isso mesmo, também, um rizoma, à medida que rompe com a noção modernista de descontinuidade e demonstra as ligações entre todos os assuntos tratados. Já é isso mesmo, para fazer apenas mais uma comparação, uma máquina abstrata, sobrevoando um debate imaginário entre naturalistas, biólogos, linguistas e um personagem de ficção – o professor Challenger, que sai de um conto de Arthur Conan Doyle, “When the World Screamed”.

A presença de Challenger não é um detalhe, uma vez que a teoria de que a Terra é um Corpo sem Órgãos é dele. O personagem tomado de empréstimo a Conan Doyle profere uma conferência que nunca existiu de fato mas em que estão presentes figuras históricas como Cuvier, Geoffroy de Saint-Hilaire, entre outros. O fato é que ele engendra um jogo ficcional muito pouco sutil, um tanto grotesco. Não quero dizer, com isso, que os temas tratados no platô tenham sido “inventados”, porque não o foram, mas que o procedimento para com eles, se não é exatamente ficcional, porque não o é de todo, encontra uma linha de força na ficção. Trata-se já esse platô de algo parecido com uma ficção filosófica à la Flusser? Pode ser, mas em que medida esse rótulo – ficção filosófica – não apazigua os campos da ficção, da filosofia e, no caso de *A geologia da moral*, da biologia, da geologia e da linguística? Em se tratando de Flusser, para citar apenas um exemplo, com o brilhante *Vamproteuthis infernalis* (2011), vemos uma desestabilização de operadores de leitura tanto para textos científicos quanto para os filosóficos ou literários. Escrito em parceria com o biólogo e artista visual francês Louis Bec, o livro, publicado primeiro em alemão, em 1987, e até hoje sem tradução para o português, pode ser considerado uma “epistemologia fabulatória”: primeiro, porque aquilo que dá título ao trabalho de Flusser parece ser uma invenção, puro fruto da imaginação, quando, na verdade, trata-se de uma espécie descoberta no final do século XIX. Medindo apenas 30 centímetros e habitando regiões abissais dos oceanos Atlântico e Pacífico, a lula *Vamproteuthis Infernalis* é uma criatura que

estaria, digamos, nas antípodas da condição humana, e é justamente por isso que, a partir dela, Flusser ergue uma fábula sobre o humano e seu mundo cultural-tecnológico.¹²³

Embora o objetivo desse gesto possa ser tencionar os campos, me pergunto, ainda assim, se assumir a ficção de saída não é, em certa medida, e paradoxalmente, separá-los. Não sei a reposta. Acabei me interessando pela escrita dos *Mil platôs* porque poucas foram as vezes em que ela me deu a mão e, quando dava, logo soltava, esquivando-se, indo para outro lugar onde eu ainda não estava, me liberando dela mesma. Ainda assim, a prerrogativa da invenção – que sustenta tanto a resposta a Cressole quanto as ideias de literatura e de produção de pensamento em boa parte da produção de Deleuze – é o fio de Ariadne que persiste, sob o nome de linha de força. Nesse sentido, se há um risco em ver uma linha de força ficcional no platô em que a terra é um corpo sem órgãos e de pensar suas relações com as possibilidades da performance, é o de que essa linha não permaneça contida nesse mesmo platô, uma vez que ele está ligado a todos os outros, horizontalmente, rizomaticamente: nunca se deve subestimar certos vetores de contaminação.

¹²³ Como afirmam Gustavo Bernardo, Anke Finger e Rainer Guldin num livro introdutório à obra de Flusser, o filósofo teria tentado formular “uma síntese original e independente de diferentes pontos de vista baseado no conceito de ficção. Ele acreditava que cada discurso era fictício e, justamente por essa razão, as condições da ficcionalidade precisavam ser explicitadas. Isso se aplica particularmente ao discurso filosófico, sobretudo quando ele se aproxima da poesia – algo que invariavelmente leva ao conflito”.¹²³ (Bernardo, Finger e Guldin, 2011, p. 116)

5. Considerações finais

Tudo indica que morde a isca jogada por Rosalind Krauss no texto introdutório desta tese, quando ela afirmava que Marcel Broodthaers tomou a ficção como o médium em trabalhos como *Ma collection* e *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Este último, um museu fictício mantido entre 1968 e 1972 e exibido em diferentes países, tinha como um dos principais objetivos implodir de vez a especificidade do médium (o que revelava, segundo Krauss, a base teórica do projeto) e, também, questionar o mercado da arte enquanto instituição (ação cuja base, por sua vez, era evidentemente política). Ao nivelar todo e qualquer objeto à condição de imagem em seu museu fictício, colando neles adesivos onde se lia “Fig.”, de *figura*, Broodthaers apontava para o fato de que a arte produzia, a todo tempo, novas ficções (seu museu, nesse sentido, era uma delas).

A partir daí, perguntei em que medida se poderia testar, ou ao menos vetorizar, a hipótese de Krauss junto a textos de teoria. Se esta experimenta efeitos de intensidade quando em contato com certos dispositivos artísticos, não podendo se privar, ou melhor, não prescindindo de uma articulação discursiva para fazê-lo, necessariamente engendrará um processo criativo a partir dessa condição. Quando falo que morde a isca, foi muito mais porque julguei interessante ver a teoria deslocando dispositivos artísticos, e sendo por eles deslocada, produzindo assim um sensível em autodiferenciação, do que por partir do pressuposto de que toda teoria teria necessariamente potência ficcional. No entanto, à medida que avançava, percebia que o encontro inventivo entre teoria, teatralidade, montagem, colagem e performance implicava sim em um fator de ficcionalidade, fator esse que variava e assumia diferentes feições, a depender do dispositivo artístico. Além disso, e não apenas nas ditas “ciências humanas”, não há teoria que não possa ser desmentida por outra, o que é o mesmo que dizer que se a teoria pode gerar efeitos sensíveis, e estes variam, seria injusto, mas também importante, querer medir sua eficácia por eles.

Para complicar um pouco as coisas, darei um exemplo vindo do que comumente se aceita como ficção: lançado em 2014, *Le triangle d'hiver*, de Julia Deck, romance ainda sem tradução para o português, fala de uma mulher jovem

evidentemente *borderline* que, cansada de trabalhar em subempregos e afogada em dívidas, decide mudar de cidade e identidade. Vai parar em Le Harvre, na Alta Normandia, e escolhe para si o nome da escritora Bérénice Beaurivage, que vem a ser uma personagem de cinema. Pois que na nova cidade Bérénice se apaixona pelo Inspetor, um homem solteiro e aparentemente rico que a toma realmente por escritora. Não poderia ser diferente: Bérénice escreve e muito, traz sempre na bolsa um caderno e *escreve*. Além disso, não permite que ninguém a leia. Quando, no entanto, o Inspetor descobre que não são palavras o que ela grafa nas folhas dos cadernos, mas sim garranchos assignificantes, quando se dá conta de que Bérénice é o nome de uma personagem de cinema; quando, enfim, confronta sua namorada, esta entra num estado de autoabandono límbico, incapaz de retornar à identidade anterior a de Bérénice (até porque essa “identidade anterior” parecia, ao fim e ao cabo, não existir). Para o que interessa aqui, chama atenção que enquanto a escrita/inscrita se processava, toda uma gama de efeitos sensíveis eram produzidos – nessas condições, a jovem *borderline* foi de fato Bérénice. Escrever/inscrever era o que a sustentava. Tudo ruiu quando o Inspetor pensou chegar à verdade, ou seja, quando ele des-cobriu que Bérénice existia apenas no cinema.

Me parece que nossa maneira de ler teoria se aproxima da forma que o Inspetor se comporta frente à sua namorada, quanto mais que é do sensível que as teorias aqui abordadas se valem para se pôr de pé. Nos apaixonamos por ela, a teoria; acreditamos nela, mas também queremos testá-la, ver até onde aguenta; até que ponto, em se esticando a corda, permanecerá fiel a si mesma sem, muitas vezes, levarmos em conta sua incontrolável capacidade de autodiferenciação (o que talvez Broodthaers chamaria de *ficção*). Não há nada de inofensivo nisso.

Se trocar a palavra ficção pelo termo delírio, talvez eu consiga ir um pouco mais adiante: mesmo em colagens não-narrativas, como as de Picasso, ele, o delírio, está lá: papéis colados de diferentes origens *criam* um novo sentido para os materiais ao mesmo tempo em que já abrem a possibilidade para que se comece a colar fora do plano; os elementos giram, se atritam numa composição que, no entanto, do ponto de vista formal, funciona coerentemente. Pense-se também num caso deliberadamente ficcional e bem mais recente: em *La Filature*, de 1981, Sophie Calle solicitou à mãe que contratasse um detetive particular para que a seguisse, fotografasse e registrasse suas ações; enquanto isso, a artista escreveria

um diário sobre o que lhe acontecia e um amigo, a pedido seu, fotografaria o detetive que a seguia. *La Filature* é a exibição de toda a produção dessa matéria indicial, tão real quanto delirante. Em 2016, para dar um exemplo brasileiro que me parece contundente, Nadam Guerra criou, para uma exposição exibida no Paço Imperial, uma série de esculturas em barro a fim de homenagear uma santa que ele inventou, a Virgem do Alto do Moura. A exposição foi o resultado de uma residência artística ocorrida em 2014 junto aos herdeiros do Mestre Vitalino, no bairro Alto do Moura, em Caruaru, e era composta por vídeos e esculturas. Estas incluíam representações da própria virgem, mas também de seus filhos, divindades concebidas por ela em sua peregrinação pelo mundo, frutos dos intercursos sexuais com seres mitológicos de outras culturas.

Há força de delírio nesses exemplos, isto é, há um vetor que empurra o que aparentemente não existe para um regime de visibilidade num processo investigativo-inventor. Essa também poderia ser, por que não?, uma definição não-dogmática de teoria. Então que teoria é essa, em potência nos casos estudados, se os pensarmos, agora, de maneira não estanque? De certa forma, ela acaba não prescindindo de uma crítica – sobretudo da cultura, com suas instituições de ensino, de arte e de política. Mas se ela quer intervir, ou seja, ser capaz de se agenciar com o mundo, e não de refletir as coisas do mundo, faz-se necessário distanciar-se um pouco menos, sujar-se um tanto mais.

Essa teoria também parece ser processo, modo de operar que não impõe um olhar, mas que ao olhar para alguma coisa reconhece sua potência construtivista. Em todos os casos, o dado em comum mais forte é o trabalho das materialidades, com as materialidades, uma espécie de imersão não exatamente no *tema* de pesquisa, mas no que dá corpo a esse tema e que termina por dar corpo à própria teoria.

Foi Barthes quem mostrou a necessidade de implicar o próprio corpo nesse *corpus* teórico, quer dizer, foi ele que, com o conceito de *escrita*, conseguiu não apenas abalar a aparentemente sólida divisão entre os gêneros literários, como também a concepção de pesquisador/professor: corpo impróprio. Assim foi que propôs uma espécie de corpo presente pela escrita, o romanescos passando a ser assumido como perspectiva pela qual olhar o mundo e se relacionar com ele já em

Roland Barthes por Roland Barthes. Criou-se, com o romanesco, o lugar de renovação por excelência, pois se o cênico ainda atua como dispositivo artístico em *A preparação do romance*, é preciso lembrar que ali há uma passagem da teatralidade ao romanesco, passagem essa iniciada em *Roland Barthes por Roland Barthes* e bem desenvolvida em *A câmara clara*. Nesses trabalhos o corpo de Barthes é posto como ator e personagem ao mesmo tempo. O cênico, portanto, constitui o *espaço* público e privado em que se passa (e despassa) do teatro ao romance, o que não acontece sem uma certa concepção de *tormento*. É o desejo de escrever que se encena, e que se ensina. Se lembrarmos que do encontro forçado entre Barthes e Novarina nasce um corpo de ator que é, a um só tempo, uma “superfície de tormentos” e o instrumento pelo qual se realiza o “ato sacrificial da palavra”, vemos que tal desejo encenado e ensinado não é algo realmente comunicável. Mais honesto seria falar de um contágio, sobretudo se nos remetermos ao experimento de Roberto Corrêa dos Santos em seu módulo do curso *Doença/Saúde*.

Tanto *A preparação do romance* quanto a primeira parte de *Doença/Saúde* são cursos em que se ensinam, e se encenam, afetos e afecções. Se ambos, em alguma medida, fracassaram – Barthes não inicia de fato seu romance, uma vez que os apontamentos de *Vita Nuova* não podem ser tomados como tal; Roberto Corrêa dos Santos, mesmo quando os alunos descobrem-se agenciados numa performance, se vê sozinho no movimento de gerar a saúde de dentro da doença, seus alunos preferindo nela permanecer ou sem conseguir dela sair. O mais tocante de ambos os experimentos é que precisavam muito de um comum, ou seja, do convívio e da escuta para acontecer. Tantos corpos quantos fossem possíveis, mas também tantos desejos e/ou afetos quanto de fato existissem: na cena de escrita do romance fantasiada por Barthes, o desejo ainda era singular demais para que ali coubessem outros e dos outros; na performance de Roberto Corrêa dos Santos, uma produção insuportável de exterior desinstitucionalizando a instituição “aula” pela via dos afetos encontrou ampla resistência.

Já aqui é possível afirmar que os casos estudados nesta tese propõem, perguntam: o que é pensar? Nos casos de Roberto Corrêa dos Santos e de Roland Barthes, o que é pensar nos desejos e nos afetos, ou melhor, o que é um pensamento que afeta? Arrisco uma resposta: uma dinâmica cheia de idas e vindas, sejam esses

desejos tomados como respostas a um objeto faltante, sejam como vários entre muitos outros, todos saídos de uma usina que não para de produzi-los e lançá-los. Um processo de afetar, portanto.

As *Passagens* e o *Atlas Mnemosyne* também o são, processo, principalmente levando-se em consideração que o lampejo, signo que une os projetos de Benjamin e Warburg, é a tradução para interrupção, parada, congelamento, estados impostos ao próprio ato de pensar, este último inseparável do adoecer. Mais que isso: partes integrantes e vitais do pensamento. Essa seria uma característica suficientemente forte para se desmentir, como desejava Benjamin, toda progressividade do devir, o que equivale a dizer que uma produção processual não ruma necessariamente para sua própria realização ou para sua síntese, como não rumaram as *Passagens* nem o *Atlas Mnemosyne*.

Nos casos Warburg e Benjamin há outro ponto fulcral a destacar, que é seu pensamento por imagens. Se tanto nas *Passagens* como no *Atlas Mnemosyne* elas são criadas a partir dos dispositivos de colagem e montagem, mostram que sua capacidade crítica (e clínica) repousa sobre dois alicerces: 1) na insistência, em ambos os casos, em aproximar materiais de naturezas distintas, seja no encontro entre disciplinas cuja divisão jamais foi de fato sólida, seja no elogio às desproporções; 2) na intuição aguda de que a combinação de imagens, e, antes disso, sua produção, daria conta de gerar um efeito mágico, qual seja, o de que aquilo que não existe (a própria imagem) é, no entanto, real: se a velha pobretona que oferece uma maçã envenenada não passa de uma farsa, do disfarce de uma grande feiticeira, não o é sua aparência, muito menos o são as consequências de suas ações. Dito com mais seriedade: tempos históricos e contextos culturais distintos foram aproximados graças ao artifício da colagem e da montagem de imagens, artifício esse que se assemelha a um processo de pensamento esquizo, como o de Warburg. O fato de que um método de pesquisa foi também de criação e de cura faz dele um instrumento de análise ainda mais eficaz. Nesse sentido, inventar um “novo espaço de imagens”, ou seja, lidar topograficamente com elas, é o gesto de aproximar impossíveis e produzir, com isso, um lugar para o impossível mesmo. Um lugar de saúde.

Dá a ideia de ficção teórica estar ligada à de uma zona de contato entre uma imagem e outra – a colagem mistura, hibridiza, torna impuro, obriga-nos a olhar para novos corpos, os que ela criou, a percorrê-los e a reconhecer que precisamos deles de um ponto de vista tanto biológico quanto estético e político. Uma percepção não formalista da colagem seria, então, uma percepção esquizo, muitas vezes terapêutica, não necessariamente verificável, e ainda assim legítima.

Se a espacialização nasce da produção desejante entre os corpos em Barthes e Roberto Corrêa dos Santos, e da aproximação entre corpos e materiais heterogêneos em Benjamin e Warburg, acredito que ela assume uma dimensão programática com Deleuze e Guattari nos *Mil platôs* em dois níveis, contraditórios a princípio, mas que, se olharmos bem, não o são: o primeiro é *aquilo que se faz* e o segundo *aquilo que se diz poder fazer*. Porque se há vezes em que de fato não há espaço possível para que os dois princípios, como o demonstra Preciado, convivam, em outras é justamente dizer que se pode fazer o que dará condições para a produção de espaços outros.

Nos *Mil platôs* há também toda uma necessidade, bem ao estilo Bouvard e Pécuchet – e não sou eu quem diz, mas o próprio Deleuze, que se refere aos personagens de Flaubert no *Vocabulário* gravado com Claire Parnet, comentando o vocábulo “Amizade” –, de percorrer a maior quantidade possível de saberes e fazeres, uma espécie de atletismo teórico que se justifica à medida que se sugere ser a Terra um Corpo sem Órgãos, isto é, uma superfície aberta ao trabalho de perfuração e criação que a filosofia só poderá realizar com a ajuda de outros saberes – sendo um deles a ficção.

Como Bouvard e Pécuchet, Deleuze e Guattari partem de uma série de autores e disciplinas, ou seja, de algo já dado, existente, para criar o avesso de uma enciclopédia e, por isso, algo que evoca a todo tempo uma enciclopédia, embora dela escapando: de sua ordenação, de sua ancoragem em um mundo referente, de suas competências. Recusam o papel de *explicar* o mundo e *formar* o sujeito. E o fazem da maneira mais horizontalizada possível, a fim de produzir um pensamento que seja de fato nômade, isto é, que realmente escape. Fortemente apoiados em sua capacidade performativa, os *Mil platôs* mostram que dizer uma rede é fazer uma

rede, que dizer ritornelo é já começar a produzir um, ainda que a princípio não se possa vê-los.

É claro que os casos teóricos aqui estudados são contingentes: não constituirão uma regra geral, não serão um parâmetro se não para si mesmos, ou seja, para sua trajetória em autodiferenciação. Espero ter contribuído ao menos um pouco para que ela prossiga. No entanto, meu objetivo inicial era – e, diga-se, continua sendo – retirar da teoria sua prerrogativa autônoma, ou seja, demonstrar que a produção de conhecimento não é apenas interessada, como também multimaterial. Quanto a este ponto, o surpreendente foi que essas características tornaram a teoria tão indócil, arredia e atraente quanto os dispositivos artísticos dos quais se aproxima. Admiti-lo deveria ser considerado algo já arriscado.

6. Referências bibliográficas

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. London: Oxford University Press, 1962.

BACIOCCHI, Stéphane. et al. Qui viennent à Nuit Débout? Les sociologues répondent. **Reporterre**. Disponível em <<https://reporterre.net/Qui-vient-a-Nuit-debout-Des-sociologues-repondent>>. Acessado em 20 maio 2016.

BARTHES, Roland. **Aula inaugural**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Écrits sur le théâtre**. RIVIÈRE, Jean-Loup (Org.). Paris: Seuil, 2002.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Le Neutre**. CLERC, Thomas (org.). Paris: Seuil/IMEC, 2003b.

_____. **Oeuvres complètes, vol. 5, Livres, textes, entretiens, 1977-1980**. Paris: Seuil, 2002a.

_____. **A preparação do romance, vols. 1 e 2**. Éric Marty e Nathalie Lèger (orgs.). Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **La préparation du roman**. Éric Marty (org.). Seuil: Paris, 2015.

_____. **La préparation du roman** (registros em áudio). Disponível em <http://ubu.com/sound/barthes.html>. Acessado em 6 out. 2016.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras: 2002.

_____. **Imagens do pensamento**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2011.

_____. **Passagens.** Org. BOLLE, Willi. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. **Rua de mão única.** Obras escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência.** Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. **Vilém Flusser: an introduction.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

BIDENT, Christophe. **Le geste théâtral de Roland Barthes.** Paris: Hermann, 2012.

BISCHOFF, Ulrich. **Max Ernst, para além da pintura.** Lisboa: Taschen, 1987.

BOLLE, Willi. A metrópole como médium de reflexão. In: SILVA, Márcio Seligmann (Org.). **Leituras de Benjamin.** São Paulo: Annablume, 2007a.

_____. Um painel com milhares de lâmpadas. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens.** BOLLE, Willi (Org.). Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. Les Passages: livre, archives ou encyclopédie magique? In: LAVELLE, Patricia (Org.). **Cahier L'Herne – Benjamin.** Paris: Éditions de l'Herne, 2013.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro.** Trad. Fiana Hasse Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARCHIA, Gianni. La metacritique du surréalisme dans le Passagenwerk. In: WISMANN, Heinz (org.). **Walter Benjamin et Paris.** Paris: Cerf, 1986.

COMMENT, Bernard. Avant-propos. In: BARTHES, Roland. **La préparation du roman.** Éric Marty (org). Seuil: Paris, 2015.

CARLSON, Marvin. **Performance, uma introdução crítica.** Trad. Thaís Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Filiação intensiva, aliança demoníaca. **Novos Estudos,** São Paulo, n. 77, março 2007.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição.** Trad. Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 edições, 2016.

_____. L'esthétique petite-bourgeoise de la contestation du projet de loi travail. **Les Materialistes**. Paris, 8 jul 2016. Disponível em <<http://lesmaterialistes.com/esthetique-petite-bourgeoise-contestation-projet-loi-travail>>. Acessado em 13 ago. 2016(b).

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra G.T.Vasconcelos. São Paulo: Beça, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter-Pal Pélbart. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. **Crítica clínica**. Trad. Peter-Pal Pélbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Diálogos (com Claire Parnet)**. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

_____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 2009.

_____. **Nietzsche et la philosophie**. Paris: PUF, 1997.

_____. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

_____; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____; _____. **Kafka**: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**. Paris: Les Éditions Le Minuit, 1989.

_____; _____. **Mil platôs**, vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011a.

_____; _____. **Mil platôs**, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011b.

_____; _____. **Mil platôs**, vol. 3. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____; _____. **Mil platôs**, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____; _____. **O que é a filosofia?**. Trad. Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010b.

DERRIDA, Jacques. Signature, événement, context. In : **Congrès International des Sociétés de philosophie de langue française**, Montréal, ago. 1971. Disponível em <<http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/SIGNATURE.pdf>>. Acessado em 1 fev 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **A imagem sobrevivente**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Mar/Contraponto, 2013.

_____. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DORT, Bernard. Barthes ou le spectateur suspendu. In: _____. **Le spectateur en dialogue**. Paris: POL, 1995.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro – poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, PPGAC, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, vol. 8, 2008, pp. 235-246.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. **Revista Sala Preta**, PPGAC, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, vol. 8, 2008, pp. 197-210.

FLUSSER, Vilém. **Vampyrotheuthis infernalis**. Trad. Rodrigo Maltez Novaes. New York/Dresden: Atropos Press, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FURLANETO, Audrey. Paulo Nazareth, um artista exótico. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 out 2013. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>>. Acessado em 10 fev. 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. Devires da crítica: crítica, pós-crítica e crítica inespecífica. **Academia.edu**. Disponível em http://www.academia.edu/23206377/DEVIRES_DA_CR%C3%8DTICA_CR%C3%8DTICA_POSCR%C3%8DTICA_CR%C3%8DTICA_INESPEC%C3%8DFICA. Acessado em 3 mar. 2017.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance art: from Futurism to the Present**. London: Thames & Hudson, 2011.

GUEKON, Rodrigo. O passaro duchaniano de Deleuze e Guattari. **A VII ENCONTRO Nacional Anpof**, 2016, Aracaju. Resumo. Disponível em <<http://anpof.org/portal/index.php/pt-BR/agenda-encontro-2/user-item/475->

sergiomariz/495-categoriaagenda2016/13798-o-passaro-duchaniano-de-deleuze-e-guattari>. Acessado em 18 fev. 2017.

HARD, Michael; NEGRI, Antonio. **Declaração**: isto não é um manifesto. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: n-1 edições, 2016.

KIFFER, Ana. A escrita fora de si. In: GARRAMUÑO, Florencia; _____. (Orgs.). **Expansões contemporâneas**: Literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

KRAUSS, Rosalind Escultura no campo ampliado. **Arte & ensaios**, vol. 17, 2008. pp. 128-137. Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acessado em 12 set. 2016.

_____. **Passages in modern sculpture**. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1981.

_____. **A Voyage to the North Sea**: art in the age of the post-medium condition, 1999. New York: Thames & Hudson, 1999.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Trad. Flávia Cera. **Sopro**, n.20, jan. 2010.

LA BARRA, Pablo León de. **Temporama**. Rio de Janeiro: MAM/Rio, 2015. Disponível em <http://mamrio.org.br/wp/exposicoes/temporama/>. Acessado em ago. 2016.

LAGROU, Els. A arte do Outro no surrealismo e hoje. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, pp. 217-230, jan/jun 2008.

LEENHARDT, Jacques. Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon. In: WISMANN, Heinz (Org.). **Walter Benjamin et Paris**. Paris: Cerf, 1986.

LÉGER, Nathalie. Nota preliminar. In: BARTHES, Roland. **A preparação do romance vol. 1** – Da vida à obra. MARTY, Éric; LÉGER, Nathalie (Orgs.). Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LOPES, Angela Leite. “Cesura e suspensão na cena de Novarin”. In: _____. (Org.) **Novarina em cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

LOWERY, Georges. Vladimir and Vera Nabokov had ‘mystifying’ relationship, Schiff says. **Cornell Chronicle**, 23 jun 2006. Disponível em <<http://www.news.cornell.edu/stories/2006/06/vladimir-and-vera-nabokov-had-mystifying-relationship-schiff-says>>. Acessado em 8 nov. 2016.

LÖWY, Michael. Insurrections, barricades et haussmannisation de Paris dans le Passagenwerk. In: SIMAY, Philippe. (Org.) **Capitales de la modernité** : Walter Benjamin et la ville. Paris/ Tel-Aviv: Éditions de l'éclart, 2005.

MARTY, Éric. **Roland Barthes, le métier d'écrire**. Paris: Le Seuil, 2006.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2013.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.

NACHTERGAEL, Magali. **Roland Barthes contemporain**. Paris: Max Milo, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. José Mendes de Souza. São Paulo: EbooksBrasil, 2002.

_____. **Ecce Homo**: como se chega a ser o que é. Trad. Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

_____. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

_____. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

NODARI, Alexandre. O perjúrio absoluto – sobre a universalidade da Antropofagia. **Confluente**, vol. 1, n. 1, 2009, pp. 114-135.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2009.

_____. **Lumières du corps**. Paris: P.O.L., 2006.

PAVIS, Patrice. **La mise en scène contemporaine**. Paris: Armand Colin, 2010.

PELBART, Peter Pál. Ecologia do invisível. In: _____. **A nau do tempo rei**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. Sem título (texto de orelha). In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2008.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: _____. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. São Paulo: Edusp, 1993.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.

PUCHNER, Martin. **Poetry of Revolution: Marx, manifestos and Avant-gardes**. Princeton: Princeton University Press, 2006.

RECHT, Roland. Preface. In WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnémogyne**. Paris: L'écarquillé, 2012.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **Núcleos de Estudos da Subjetividade**, PUC-SP, maio de 2006. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acessado em 8 de jan. 2017.

RUFFEL, Lionel. **Brouhaha: les mondes du contemporain**. Paris: Verdier, 2015.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Entrevista concedida a Natalie Souza de Araujo Lima. Rio de Janeiro, 20 jan. 2017.

_____. **Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. Uma vida de artista. In: Conferência de encerramento do **I Letras Expandidas - Seminário de Pós-Graduação dos alunos do programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade**, 2012, Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h41ZsUobYhM&t=899s> Acessado em 5 jan. 2017.

SARLO, Beatriz. “El taller de la escritura”. In: _____. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Le retour au théâtre. **Communications**, Parcours de Barthes, 63, 1996, pp. 11-22. Disponível em http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1953. Acessado em 21 set. 2016.

_____. A invenção da teatralidade. **Revista Sala Preta**, PPGAC, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, vol. 1, número 13, 2013. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531/68222>. Acessado em 12 ago. 2016.

SAUVAGNARGUES, Anne. Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal. Trad. Roberto D. S. Nascimento; rev. téc. Cíntia Vieira da Silva **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 9, pp.20-34.

SCHECHNER, Richard. The End of Humanism. **Performing Arts Journal**, vol. 4, n. 1/2, maio de 1979, pp.9-22.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Vida e morte da imagem”. In: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana. (Orgs.) **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não-identificados. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 set. 2013, Prosa & Verso, pp. 4-5.

TIEDEMANN, Rolf. "Introduction". In: BENJAMIN, Walter. **Paris capitale du XIXe siècle: Le livre des passages**. Paris: Cerf, 2009.

ULMER, Gregory L. The object of post-criticism. In: FOSTER, Hal. (Org.) **Postmodern Culture**. Londres/Sydney: Pluto Press, 1985.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnémosyne**. RECHT, Roland (Org.). Paris: L'écarquillé, 2012.

_____. Memórias da viagem à região dos índios Pueblos na América do Norte. In: _____. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. WAIZBORT, Leopoldo (Org.). Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

ZYLBERKAN, Mariana. Paulo Nazareth, o andarilho das artes. **Veja.com**, São Paulo, 26 mai. 2012. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes/>>. Acessado em 23 fev. 2017.

ZOURABICHIVILI, François. Deleuze e a questão da literalidade. **Educação e Sociedade**, Campinas, vol. 26, n. 93, trad. Sandra Corazza e Tomaz Tadeu, pp. 1309-1321, set./dez. 2005.

7. Anexos

Íntegra da entrevista com Roberto Corrêa dos Santos

Na jaula puseram a pantera: um alívio sensível, até para o sentido mais embotado, vê-la dando voltas na jaula. Nada lhe faltava. Nem do fora parecia sentir falta: aquele corpo nobre, provido até estourar de tudo o que era necessário, dava a impressão de carregar consigo a própria liberdade, como se a liberdade estivesse escondida bem ali, em algum lugar da mandíbula. A alegria de viver e sua violência brotava da garganta com tamanha intensidade que esmagava os espectadores: tanta vida, ó deus, não era possível suportar.

[Franz Kafka]

(I) **Natalie:**

Começo citando você: "O corpo não será escrito de dentro para fora; o corpo escreve-se sobre." De que maneira isso aconteceu (se aconteceu) durante o curso? Tomo aqui a noção de escrita também fora do papel: você escreveu a doença nos corpos, dizendo não à fragilização (ao adoecer?) e sim ao embate? Corpo-de-Roberto atuando sobre outros corpos?

(I) **Roberto:**

(a) Natalie, ao receber seu *inbox* no Facebook referindo-se às questões de que aqui falaremos, estava eu já de algum modo ausente da lembrança daquela vivência recente e produzida em curso ministrado parte por mim e parte por Ricardo Basbaum, no segundo semestre de 2015, no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Contemporânea (Mestrado/Doutorado) do Instituto de Artes da UERJ; tudo, no que me tange, ocorreu nos dois primeiros meses e meio do período; foi assim: tivemos os dois professores-artistas, eu e Ricardo, o desejo de partilhar um curso; decidimos por cuidar de duas partes da mesma moeda-corpórea-existencial (*Saúde/Doença*), tendo em conta o solo da arte e, claro, da vida; Basbaum, que assumiria a docência na parte-2 das aulas, preferiu o "tema" saúde; aceitei o "tema" *doença*, embora me sentisse mais pronto para cuidar de *saúde*, isso por há muito vir esforçando-me por, em arte, desenvolver a ação que denomino de *Clínica de Artista*

e por, há muito, vir escrevendo textos acerca de saúde, clínica etc.; entre eles, destaco os do livro *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior* (EdUFMG, 1999; juntam nessa data ensaios de períodos bem anteriores); no entanto, avocado pelo avesso da saúde, amei – posso dizer assim – amei ter de defrontar-me com esse muito mais avesso do que dobra, a *doença*; lembro-lhe que na Pós de Letras da UFRJ, talvez em 1996, abri uma disciplina dedicada à *Depressão*, ou seja, a essa parede químico-física, e não à romântica *melancolia*: à árdua depressão, sol negro, morte-provisória-em-vida, processo de fechamento a necessitar de mais e diferidas químicas para livrar o corpo das químicas bloqueadoras do vetor agir; visava eu a ver na escrita o sinal desses entupimentos; tudo resultou em perceber que, em estado-depressivo, impossível o fazer o que seja; em textos, temos tão apenas o encenar de maneira menos ou mais intensiva o que teria sido viver-em-depressão-antes-da-escrita; em escrita pensada, algo está a mover-se e está-se fora do estado-depressão.

(b) Natalie, durante o curso-*Doença* dei-me a exercer justamente essa ideia já elaborada em obras escritas por mim: "O corpo não será escrito de dentro para fora; o corpo escreve-se sobre."; tratava-se de experimentar os princípios da superfície e da exterioridade sobre o conjunto de estudantes inscritos e ouvintes e muito especialmente sobre mim; deixar-me atingir a ponto de em meu corpo disparar-se a bactéria transformadora; grande esforço era o de conduzir o acontecimento-aula sob o comando e o impacto de uma crueldade artístico-performática: irmos juntos, essa seria a obra conjunta; mas o que significava ir junto, aos poucos, pude ver: era *hard* – mas seria imperdoável recuar: segui; a escolha dos textos para leituras, a inflexão rígida e plural do corpo e da voz meus, o modo de a quase todos tratar com violência artística, testando-me até onde poderia e até onde também eles artistas-estudantes poderiam chegar, suportar, e responder; enfim, uma vida em *doença*: na sala; a sala em *doença*, um vetor de alegria trágica disparado: tudo então para fazermos coletivamente a *doença* : ela, e ela como contraveneno da *doença*, daí: a saúde, a grande festa: campo em que mal sabemos haver festa; entre as muitas gentes pensadores dessa sabedoria-crise lá estiveram Artaud, Sade etc.

(c) Natalie, “Sobre o corpo”; joguei-lhes as aulas “sobre os corpos”, sim; quis eu um ataque verbo-corporal para que o *sentir* estivesse distante dos humanismos

menores, um sentir demasiadamente prisioneiro do que vem apenas no “de dentro”, sentires codificados, clichês de adoecimentos miseráveis; a vida-saúde exige intensidade, pede o fora, entrar e sair: impõe a marca e impõe o desenvolver do focinho das sensações.

(II) Natalie:

Em que medida alguns alunos limitaram-se a ser leitores realistas do seu corpo, tendo querido ver o que do interior-Roberto se expressaria no exterior-Roberto? Falar de si foi uma estratégia para dar a ver e ouvir a superfície do pensamento? Foi mostrá-lo em ação? Qual e como, nesse contexto, o uso das máscaras?

(II) Roberto:

(a) Natalie, jamais imaginara fosse aquele o responder de quase totalidade dos estudantes, mas bem verdade que imaginar o que fosse teria sido impossível, era um experimento; estávamos diante, eu pensava, de um viver-aula-performance de longa duração; de um labor/atório vivo de pensamento e entrega; impunha-me viver o “pior”, conduzir o “pior”, lambar o “pior” no ato de arte e saber, como se comêssemos ou nos tornássemos por algum instante o inseto (Clarice/Kafka): sairíamos, arrebatados, leves, potentes, criadores – era o que em algum lugar em mim aguardava; eis que o temível medo humano desabou na sala; sinais de forças reativas desenhando-se dia a dia; pode-se sempre retornar, mas não, não seria justo (que palavra!); há horas em que retroceder significa saltar para o riso e ganhar a doçura da respiração; há horas em que significa tombar, adoecer *de fato* adoecer, padecer. Segui; seguimos; quase ninguém levantou a mão para dizer compreendemos: compreendemos esta máquina-pensar abrindo-se sem pudor ou piedade, fabricando o remédio de uma ciência do adoecimento quando vistos na vida, na arte, na literatura, na filosofia, caso fosse viável separar esses gestos epistêmico-vivenciais; sim: somos ainda por demais realistas; acreditamos por demais em profundidades, em dentro: realistas e, com tal, românticos, idealizadores, “delicados demais para o tamanho” (uma frase de Tennessee Williams sobre os dinossauros, enormes e contudo alimentados de folhas!); o caso,

a pequena história pessoal, o falar de “si” importam quando servem de cápsulas de pensamento: caberia tornar o “si” simplesmente um conceito; fiz isso ali; continuo a fazer; vi haver tanto interesse na escuta quanto o pânico da escuta: como se o ouvir-escutar trouxesse a ameaça do ter de falar, ter de sair do dentro, externalizar a vida.

(III) Natalie:

Você afirma que, no romance do alto modernismo, houve uma verdadeira construção de defesas que souberam tirar da doença, a saúde. Levando-se em conta que o curso tinha dois módulos e que a doença vinha antes da saúde, pode-se dizer que era a própria doença uma terapêutica?

(III) Roberto:

(a) Natalie, por todo o tempo assim quis que fosse: a doença terapêutica; Basbaum teria depois de ver como se processa a saúde tendo a doença sido lambida até não mais, até seu provisório desaparecer; a técnica dos escritores do alto modernismo montou-se pelo recurso à frase, ao pensamento-em-frase: e a dor, a doença e a morte como telas, telas a serem vistas, postas à observação – desinteriorizadas.

(IV) Natalie:

O que pode uma aula? O que pode um curso? O que pôde aquele curso, *Doença/Saúde*? Quais forças nele operaram, levando-se em conta o fato de que, enquanto espaço público/espço político, o espaço-aula é um lugar de agrupamento não necessariamente gregário?

(IV) Roberto:

(a) Natalie, uma aula pode! Uma aula tem poder; esse poder deve constituir-se com poder afirmativo (poder-poder), um poder que consista no bem usar o palco simbólico ou sígnico da fala e dos materiais trazidos ou indicados; caminhar da carne à letra e vice-versa: isso, para que se jogue sangue na vida que costumeiramente nos acostumamos a – por razões não de arte, mas de cultura –

higienizar: refiro-me à vida ardorosa que envolve suores e pulsões e não à vida apenas do pensamento; a epígrafe de Kafka acima diz tanto de uma aula.

(b) Natalie, em certo instante, após Basbaum dizer-me como amigo ter sabido do desconforto da turma, prometi-lhe, contrariando o “método”, elaborar um *metacurso* (entre as muitas *meta-aulas*: sua amiga Patrícia, ex-aluna do curso, talvez tenha os textos digitalizados que, sem cessar, por email, a todos envie); os pontos que nortearam esse específico *metacurso* (o *como* das aulas: a “metodologia” e seus recursos artísticos processuais); esses:

(a) mostrar como aquela obra-aula estava pensada como *site specific* – ou seja, sobre o adoecer: fazer o adoecer; criar-se uma obra (a aula) para exato espaço vindo de um verbo: adoecer;

(b) mostrar certa possível proximidade com a morte, tendo-se em mente o adoecer como constitutivo das condições de todo o corpo, ao ponto de dar ao corpo seu fim – e, assim, a finitude como coisa-força-vital a nos livrar para o “por que não?” e para o “ir adiante”;

(c) mostrar como uma aula se pode produzir com a mesma consistência de um feito artístico qualquer – artístico, não necessariamente estético;

(d) mostrar a força de uma aula que se dê como “não-aula” – como fábrica pública de pensamento;

(e) mostrar que não se trata nem de jogo nem de educação, embora em tudo haja rastros desses estados;

(f) mostrar como a aula se instala (considerando o existir-discente-artista) na direta necessidade de mais guerra do que encontro – mais atrito do que relação;

(g) mostrar a eficiência do abandono das ideias de liberdade modernistas e o papel intensivo das leis do anacronismo – o docente não é o discente e vice-versa; esses seres, postos em confronto para que não se rasure o traço-diferença – isso, por estratégia e por “método”;

(h) mostrar que o ato do anacronismo contém grandes belezas, tais como as do rito, da ancestralidade, do gozo, da... crueza – do contemporâneo, pois;

(i) mostrar o valor baixo do saber e da arte quando submetidos às facilidades da informação e das redes comunicativas: como exemplo, trouxe à turma a proposição de V. Woolf – a escrita, diz ela, foi mortalmente ferida com o preço pequeno que passou a cobrar o Correio no século XIX;

(j) mostrar a importância do resistir por meio do que parece o contrário do resistir – ceder, tendo-se, portanto, de provar do sabor de imposições e de protocolos: utilizei-me das ideias do ter antes de “beijar a parede” e ir à raiz do pensar e entender. Tratei a asfixia como uma das regências do imprescindível perder-se (Sade/Artaud);

(k) mostrar que em política a máscara-exterior ativa ou desmonta o poder (Brecht) – daí teatralizar tudo;

(l) mostrar certa negação da lógica nem/nem, ou seja, o ponderar – como isso enfraquece os atos (Barthes);

(m) mostrar como o adoecer convoca o corpo – no adoecer, a fabulosa sensação do: isto há; do: estou aqui; tudo na doença reverbera.

(n) mostrar como sendo toda aula mais política do que epistemológica ou histórica –logo, mais arte do que cultura;

(o) mostrar elos parciais com o fazer do grupo francês **OULIPO** (*OUvroir de LIterature POntielle*) – ou seja, dar valor extremo a princípios rígidos, tais: restrições, exigências, pactos;

(p) mostrar alguns dos tópicos “adoecedores”: a memória, quando peso; o crime cultural do nada fazer (o “sujeito” ocupado; o “sujeito” endividado – textos foram lidos; entre eles, *O capitalismo tardio e o fim do sono: 24/7*, de Jonathan Cray); a moeda-concentrada; o outro (ideologia, mediania, doxa); a crença na ideia de eu; a crença na ideia de interioridade; as múltiplas doenças do pensamento relacionadas a maus fantasmas; o prestígio da ideia de tempo sobre a ideia saudável de espacialidade.

(V) **Natalie:**

No curso *A preparação do romance*, Barthes manifestava o desejo de escrever (um romance) sem, contudo, fazê-lo. Curso sem obra, curso ele mesmo obra no ato de partilha (e multiplicação) do desejo por uma escrita a criar. Ainda assim, curso que se valeu de

dispositivos romanescos e cênicos para fazer a palavra ficção deslizar pelo corpo de Barthes. Quanto ao curso *Doença/Saúde*, haveria dispositivos artísticos que serviram de ferramenta para você? Não como objetos de análise, mas como matérias/estratégias discursivas a operar? (Ainda quanto a uma terapêutica: o que havia de Cérebro-Brasil no curso? Ainda podemos curar-nos?).

(V) Roberto:

(a) Natalie, *Adoecer, o curso de*: penso-o igualmente como um romance-ensaio, e a vir; pensei e penso em livro narrando impactos daquilo que para mim, talvez não para os estudantes, fiz/construí por intento de arte – a arte da aula ou aula como arte ou ação-aula ou: *aulação*; trata-se disso, do difícil manifestar “público”/político de algumas das possibilidades do *Chamado selvagem* (Jack London) – chamado ardoroso, pulsante, e movente da coisa, da língua, da carne, do pensamento; desde sempre a aula para mim foi assim tratada: arte; brutalidade por vezes; amplo campo de sinais espalhados de acolhimento, por vezes; largo susto e surto de um existir em aberto! Para onde ir em sala sem clamor à vitalidade? O extremar gera forças: em alguns, forças fracas; em outros, forças fortes; na *aulação* a força forte, se erguida, move, arranca as gentes dos recursos imobilistas da doxa e do consabido; um artista-discente carece de; cuida-se de ampliar o dom (doar, meu e de todos ali): avançar, mesmo tendo de perder – que não aconteça! – dos que amamos o amor; e aconteceu; um estudante-artista necessita ser suspenso da gritante tagarelice atual, e bem mirar o adversário, elaborar e disparar sua lança de fogo; sugiro o vídeo em que exponho a ideia de “Uma vida de artista”: <https://www.youtube.com/watch?v=omZpVfiOVoc>. Muito obrigado. Aqui o esboço.

***Repairs in the Sky*, de Louise Bourgeois (1999)**

