



Matheus Ribeiro Alves de Lima

Michel Foucault: o intelectual enquanto superastro

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro

Abril de 2022



MATHEUS RIBEIRO ALVES DE LIMA

Michel Foucault: o intelectual enquanto superastro

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

PUC-Rio

Prof. João Camillo Barros de Oliveira Penna

UFRJ

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2022.

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

Matheus Ribeiro Alves de Lima

Graduou-se em Letras - Português, Licenciatura (Pontifícia Universidade Católica - PUC-Rio) em 2019. Foi coordenador do grupo de trabalho POESIA AGORA, vinculado à disciplina Arquivo Literário e Memória Cultural, e membro do grupo de pesquisa “A prosa contemporânea brasileira e a intervenção de sua crítica” pelos anos de 2018 e 2019. É educador popular pelo CPV do CEASM.

Ficha Catalográfica

Lima, Matheus Ribeiro Alves de

Michel Foucault : o intelectual enquanto superastro / Matheus Ribeiro Alves de Lima ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2022.
119 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Michel Foucault. 3. Intelectual. 4. Superastro. 5. Entrevista. 6. Biografia. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Às minhas avós, professoras, Hilda e Sueli;

Edésia e Dulce.

Agradecimentos

Agradeço aos que me guiam e protegem.

Agradeço aos meus pais, Marcelo e Carla Andréa, pelo respeito, pela confiança, pelo apoio e pelo carinho no que já é toda uma vida, ainda pouca, mas para eles quase metade. Tem sido um quarto de século a nosso favor e ainda aprendo como recompensá-los. Sei que falta muito para tanto, mas é na medida do que falta que vou me esforçando.

Agradeço aos meus irmãos, Arthur e Letícia, que foram e são sempre um alento e um frescor nos dias e dias — sobretudo quando são dias e dias. Por todas as interrupções, sou grato. Por todas as calmas, também. Ninguém ganha em me fazer rir tão bem. E todas essas coisas foram fundamentais nesses anos isolados de pesquisa.

Agradeço à minha companheira, Anna Flávia, pelo jeito de achar um jeito para quando as coisas pesavam e por fazer maravilhas com os poucos de presença que tínhamos. De tudo, presente; *te quiero, guapa*.

Agradeço ao meu orientador, Prof^o Júlio, pego às pressas e de surpresa, mas afirmativo na coragem, acolhedor no coração e imbatível nas provocações. Agradeço também, nesse processo, pela liberdade — e a confiança que veio junto dela. Essa força me foi vital, até mais quando a confusão me abatia. Foram aulas e horas de conversa que já marcam uma parte de mim e de quem quero ser.

Agradeço à Prof^a Marília, também orientadora, pelo que conto, desde 2017. Em quase cinco anos, quase minha graduação de ti, é incontável o que aprendi. O conteúdo é vasto, mas a sabedoria, a modéstia, a atenção e o cuidado são imensos. É também por sua confiança que me expandi e pude estar aqueles anos todos tocando o grupo Poesia Agora — bem acompanhado sempre.

Agradeço à Prof^a Eneida, que me inseriu na primeira iniciação científica e abriu caminhos e ideias que ainda ressoam e persistem na minha formação. Junto dela, quem ela também trouxe para perto: Amanda Lopes, Daniele Rodrigues e Leonardo Freitas.

Agradeço à Prof^a Liana Biar, primeira a dizer que havia em mim um perfil de pesquisador, no qual cada vez mais acredito. E à amiga que estava junto e, como eu, também foi reconhecida, Larissa Villardo. Um dia para muitos.

Agradeço às companhias e ao companheirismo das amigas no Poesia Agora: Alice Ribeiro, Gabriel Graf, Julia Barandier, Leonardo Janeiro, Lina Alegria, Lucas Viriato, Pedro Henrique Tavares, Yasmin Barros. Maior intensidade no e do isolamento, acompanham-me.

Agradeço, ainda, em grupo à Prof^a Danusa Depes Portas, a Fernanda Carvalho, a Henrique Gallo, a Mariana Perelló, a Milena Calassara, a Seiji Watanabe.

Agradeço a colegas do mestrado, parceria entre telas e mesas: João Ricardo Milliet, Maria Eduarda Campos, Thiago Vidal e Victor Calcagno. E aos colegas de mestrado por outras vias: Anna Carolina Gerbasi, Carlos Ribeiro, Gabriel Martins, Giovanna Corbucci, Mateus Sanches, Samyres Freitas.

Finalmente, à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. E a todos os funcionários que em muito ajudaram nesse processo: em especial, Rodrigo Santana Pinheiro, secretário do PPGLCC.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Resumo

Lima, Matheus Ribeiro Alves de; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Michel Foucault: o intelectual enquanto superastro**. Rio de Janeiro, 2022, 119p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação pretende compreender em que medida o filósofo francês Michel Foucault pode ser lido enquanto superastro. O superastro é uma categoria elaborada por Silviano Santiago, em 1973, para analisar os happenings e apresentações do cantor e compositor Caetano Veloso. O superastro opera por outras noções cunhadas por Santiago (2019) em outros de seus ensaios, como “desbunde” e “curtição”, além de propor uma nova relação (em contraste com o “astro”) com a imprensa, com o artifício e com o corpo. Na configuração que damos à categoria, ela também entrelaça essas relações com noções como “humor”, “público” e “privado”, “vida natural” e “vida politicamente qualificada”. Compreendendo que a categoria de superastro não se adequa perfeitamente a figura de um intelectual, deslocamos “três grandes categorias” de Costica Bradatan (2020): “performance”, “narrativa” e “público”. Apesar de utilizadas por ele para pensar o “filósofo-mártir”; nesta dissertação, elas se encontram deslocadas para melhor exemplificar o filósofo-superastro em relação com outros três termos: “entrevista”, “biografia” e “política”; respectivamente.

Palavras-chave:

Michel Foucault; intelectual; superastro; entrevista; biografia

Abstract

Lima, Matheus Ribeiro Alves de; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Michel Foucault: the intellectual while superstar**. Rio de Janeiro, 2022, 119p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation intends to understand to what extent the French philosopher Michel Foucault can be read as a superstar. The superstar is a category created by Silviano Santiago, in 1973, to analyze the happenings and performances of the singer-songwriter Caetano Veloso. The superstar operates through other notions coined by Santiago (2019) in other of his essays, such as “desbunde” and “curtição”, in addition to proposing a new relationship (in contrast to the “star”) with the press, with the artifice and with the body. In the configuration we give to the category, it also intertwines these relationships with notions such as “humor”, “public” and “private”, “natural life” and “politically qualified life”. Understanding that the category of superstar does not perfectly suit the figure of an intellectual, we displace “three major categories” by Costica Bradatan (2020): “performance”, “narrative” and “audience”. Although he used those categories to think about the “philosopher-martyr”; in this dissertation, they are displaced to better exemplify the philosopher-superstar in relation to three other terms: “interview”, “biography” and “politics”; respectively.

Key words:

Michel Foucault, intellectual, superstar, interview, biography

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Wilde & Warhol	25
3. Entrevistas & Performance	40
4. Biografias & Narrativa	63
5. Políticas & Público	84
6. Conclusão — Um Foucault brasileiro	104
7. Referências bibliográficas	111

INTRODUÇÃO

Em entrevista para Sergio Cohn e Fred Coelho em 2009, Silvano Santiago responde à pergunta sobre a situação do intelectual a partir da “questão da celebridade”: “[m]ais e mais o intelectual público será aproximado dessa figura que a gente chama celebridade” (SANTIAGO, 2011, p. 203-4). Esta pesquisa se situa na investigação de que forma essa aproximação ocorre e de que maneira Michel Foucault parece ter, em alguns momentos, lidado com ela.

Michel Foucault, filósofo francês de grande circulação desde pelo menos os anos 1960, é forma incorporada dessa celebrização. Em sua biografia escrita por Didier Eribon abundam referências de quantidade de público presente em suas aulas, conferências, entrevistas e sucessos de venda, como se tratasse de Mick Jaegger. Em seus livros sobre o filósofo, Paul Veyne e Roberto Machado dão particular atenção à sala lotada de ouvintes para as conferências no *Collège de France* — Veyne chega a dedicar uma descrição aguçada no capítulo final de seu livro *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Também os livros de Foucault, como *As palavras e as coisas* e *Vigiar e punir*, eram editados e reimpressos em remessas que poucos livros de filosofia chegaram a ver — o primeiro vendia “como pãezinhos” (ERIBON, 1990, p. 159). As ideias e o próprio filósofo tiveram passagem por diversas universidades do mundo e suas obras continuam a ser lembradas, citadas, comentadas e circuladas. Passaram, assim, a estar associadas a ele palavras como “sucesso” e “fama”. Essa investigação, confirmando o que já foi dito sobre ela, será dedicada a melhor compreender essa qualidade de “famoso” atribuída à Foucault.

Essa fama configurou-se para além de seu evento. Quer dizer, Michel Foucault *continua famoso*. Após sua morte, foram surgindo biografias das mais variadas, tendo maior expressão a já citada *Michel Foucault, 1926-1984* (1989), do jornalista e escritor francês Didier Eribon (dele há ainda *Michel Foucault e seus contemporâneos*, de 1994), mas também *The Lives of Michel Foucault* (1993), de David Macey, e *The Passion of Michel Foucault* (1993), de James Miller, que dividiram o ano de lançamento. Ainda: mais recentemente tivemos *Foucault: sa pensée, sa personne* (2008), de Paul Veyne, *Impressões de Michel Foucault* (2017),

de Roberto Machado, e *Foucault in California: a true story — wherein the great french philosopher drops acid in the Valley of Death* (2019). São três décadas de produções que se viram para o pensamento e, sobretudo, para a vida de um filósofo que nos deixou há trinta e oito anos. Além disso, em 2021, um livro falacioso de Guy Sorman buscou se colocar em evidência trazendo polêmicas em relação ao filósofo. Michel Foucault é, ainda hoje, uma celebridade.

Uma celebridade ainda que em seus meios. Esta pesquisa tem a total noção de que não fala de Michel Foucault como alguém do mesmo alcance que Mick Jaegger ou Caetano Veloso. Mas há, na devida proporção, um diferencial entre Michel Foucault e seus contemporâneos que faça ressaltar a aura de fama que o envolve. Por mais que se considere aqui que o *pop* apareça como um fenômeno que vai, a partir daqueles anos e de forma vasta, espalhando-se pelas mais diversas figuras públicas, Foucault pareceu acentuar as características *pop* em sua obra e *personalidade*. Como Inês Lacerda Araújo chega a salientar na abertura de seu livro sobre a *Foucault e a Crítica do Sujeito*: “é visto como alguém que provoca curiosidade pela relação peculiar entre biografia e obra com sua personalidade controvertida e comportamento escandaloso” (ARAÚJO, 2001, p. 5). Essas características e o interesse por elas mostram tanto a forma como a celebração consome as figuras públicas (sobretudo no interesse pela vida particular), quanto a maneira diferenciada com que Foucault lida com esse interesse — chamando mais atenção a essa vida particular (pela controvérsia e o escândalo), mas mantendo-a mal percebida em sua vida pública. Tal qual um *superastro* (SANTIAGO, 2019).

Seguindo a sugestão de Silviano, “a gente devia começar a discutir a questão da celebridade” (2011, p. 204), está a questão do culto à personalidade. Entendendo que o intelectual, em seu papel público, teve justamente esse lugar transformado pelas mídias, quis-se entrever como o superastro se apresentava como uma nova interação com as mídias de seu tempo (sobretudo os jornais e revistas) e como essa nova interação era apreendida, assumida e devinha em outras figuras do espaço público, nesse caso, o intelectual. Tem-se, a partir disso, a impressão de que o superastro, como a “vedete” do espetáculo (DEBORD, 2013, p. 60-1), já se sobrepõe a várias figuras públicas, suplementando suas funções, em particular na nossa atualidade — como fica patente no *influencer*. Isto é, o culto à personalidade não está restrito a líderes políticos ou religiosos, ele atravessa as figuras que se

popularizam em nossa sociedade e o superastro pode parecer tanto uma manifestação desse culto, quanto uma forma específica de ser cultuado e lidar com esse problema.

Começos: Intenção e Método

A primeira premissa ou suposição que organizara essa pesquisa era a de que o superastro funcionasse como uma radicalização do caráter *poiético* presente nos processos de subjetivação. A primeira intenção era, portanto, demonstrar como as formas que configuram o sujeito em relação a si mesmo estavam em íntima ligação com a *poiesis* (passagem do não-ser ao ser), que o processo de subjetivação continha um gesto *ficcional* em relação a si mesmo e não apenas uma decodificação do que “existia”; isto é, que um procedimento como a *escrita de si* não revelava a interioridade de um sujeito, sua verdade anterior e profunda, mas era sobretudo um meio do sujeito inventar-se a si mesmo. Era principalmente por esse raciocínio que o cuidado de si se afirmava frente ao conhecimento de si. O *superastro*, pelo atravessamento que realiza entre vida e arte, pela forma que traduz os gestos cotidianos enquanto encenados, manifestaria o sempre-já presente caráter poiético do ser, a invenção constante de si mesmo como ato de realização da subjetividade. O superastro, portanto, funcionava para aquela primeira impressão como um *suplemento* dos processos de subjetivação, dando força e intensidade a uma característica que já lhe era presente, mas que, acompanhando a aparição do superastro, emergia como novidade e parecia reconfigurar a própria noção de subjetividade.

Essa premissa, mais uma suposição, baseava-se, em síntese, no seguinte trecho do ensaio de Silvano Santiago acerca do superastro

O desbunde não pode ser definido como se fosse um conceito e muito menos como se tratasse de uma regra de comportamento. É antes *um espetáculo em que se irmanaram uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte, confundindo-se*. Levar a arte para o palco da vida. Levar a vida para a realidade do palco. Representar no palco a realidade da vida. Representar na vida a realidade do palco. (grifo nosso, SANTIAGO, 2019, p. 174)

Essa formulação dada ao desbunde, “atitude” assumida pelo superastro, parecia trazer *avant la lettre* a formulação que Michel Foucault recupera dos gregos em

seus estudos tardios de uma “vida como obra de arte” ou de uma “estética da existência” — sendo o texto de Santiago do ano de 1972, enquanto as proposições de Foucault aparecem com maior frequência no ano de 1984. Contudo, esse adiantamento que poderia ser atribuído a Santiago, uma “previsão”, quando considerado junto ao texto “Silviano, autor de Derrida” (2020), de Eneida Maria de Souza — em que semelhante raciocínio pode ser visto frente a outro “adiantamento” realizado por Santiago, neste caso, quanto ao conceito de *rizoma* em Deleuze e Guattari (1980) —, não se sustenta, uma vez que, como adverte a estimada e saudosa crítica *cult*, a concepção de tempo encontrada em Silviano não permitiria tal proposição. O que acontece é que, dentro dessa concepção temporal (identificada no ensaio com a de Aby Warburg), as formulações de Santiago e dos demais franceses se situariam, entre si, de maneira simultânea. A “atitude artística de vida e [a] atitude existencial de arte” poderiam estar dispostas de forma contemporânea à “vida como obra de arte” ou à “estética da existência”, se tomada a perspectiva do “entre-lugar” em que Santiago se inscreve. Essa disposição do entre-lugar e seus efeitos pode ser vista na própria formulação destacada, em que as “atitudes” não são apenas propostas, mas entende-se que elas também se *confundem*, não sendo mais nem uma, nem outra, mas o “espetáculo em que se irmanaram” em confusão. É nesse entre-lugar de con-fusão que está o superastro, é essa sua potência e, ainda essa, a topologia que muitas vezes encontra o pensamento de Silviano Santiago que inspira esta dissertação.

Uma segunda intenção era produzir uma dobra, aplicando, quase ao modo de Pierre Bourdieu em *Esboço de auto-análise* (2005), uma compreensão dos processos de subjetivação, suplementados pelo superastro, à própria vida de Foucault. Nesse esquema, levaria ao pé-da-letra, e com algum *humor*, a compreensão de uma “vida como obra de arte” para tratar de um Michel Foucault a partir de um referencial teórico que se estende mais largamente pela crítica literária e cultural. Também se parte da premissa de que, consciente¹ desse caráter poético da produção da subjetividade, Foucault o teria dado forma em sua própria vida, teria realizado essa plasticidade subjetiva — aparente em convicções de *tornar-se outro* (FOUCAULT, 2019). A “própria vida”, ou a “vida em si”, seriam,

¹ Essa consciência não seria, no entanto, anterior, como uma concepção que gerasse dela um gesto adequado, mas antes seria uma percepção que se desenvolve junto ou a partir do que se faz.

no entanto, termos problemáticos dentro desse quadro. Uma aproximação desses elementos “em si” não parecia possível, bem como, no exame da vida (e das várias biografias) de Foucault, até mesmo o contorno de sua vida parece indeterminável. Muitas dessas biografias (ERIBON, 1990; MILLER, 1994) atravessaram, inclusive, a dificuldade que o pensamento de Foucault provocava à noção e ao empreendimento de uma biografia — seja em sua própria produção, seja pela crítica com que foram recebidas.

Essas duas intenções encontraram realização no capítulo “Wilde & Warhol”. Seguindo pela via de que processos de subjetivação se estratificam no tempo em operações de produção de subjetividade², o superastro encontra certa “arqueologia”, ou, como em Borges, cria seus precursores, pelas características que retoma de figuras como o dândi wildeano em *Dorian Gray* e a personalidade caricata e publicitária de Andy Warhol ou Jeff Koons. É a partir dessas figuras que o caráter inautêntico do superastro, sua maneira de parecer estar sempre fingindo, atuando, ganha recorrência e, como hipótese, uma relação com a sexualidade. As obras e cursos finais de Foucault dão dimensão de como a sexualidade, em seu aspecto amplo (mas também estrito, em relação ao sexo), participa dos processos de subjetivação — por exemplo, o sexo com “rapazes” é objeto de grande discussão para Sócrates, que vê, no governo de si em reter o desejo, uma forma de aproximar-se da razão; assim como o é a “dietética”, um determinado “uso dos prazeres” alimentares, derivada em codificações morais. Essa retenção proposta por Sócrates acaba por gerar, no entanto, um excesso, sua anomalia. Nas figuras citadas, vê-se também um processo de subjetivação, mas que assume outros procedimentos e não recusa esse desejo, mas que é, por isso, em seus gestos, sua performatividade (DORLIN, 2021), tomado como falso — poder-se-ia dizer também, dentro da concepção socrática: “distante da razão”. Ainda nesse texto de Elsa Dorlin (2021), encontramos uma citação ao primeiro biógrafo de Foucault, Didier Eribon. Este jornalista, escritor e sociólogo comenta a performance da homossexualidade, a condição em que ela estava de ser frequentemente lida como falsa, teatral. Isto é, os trejeitos e gestos do homossexual eram comparados ao do heterossexual e, a partir

² No texto “Da produção da subjetividade” (PARENTE, 1993, p. 177-191), Félix Guattari apresenta em linhas gerais um comentário à obra de Michel Foucault, na qual busca reconhecer e desenvolver por quais “sistemas maquínicos” certas subjetividades foram engendradas em determinados momentos históricos. Além disso, “produção de subjetividade” foi a fórmula mais persistente, e por vezes adequada, ao que em Foucault ficou descrito como “processo de subjetivação”.

disso, compreendidos como uma atuação, uma encenação exagerada. essa condição pode aparecer, também, como resultado de uma leitura codificada dos gestos do artista por um Saber que constitui um processo de subjetivação como verdadeiro e outro como falso. A inautenticidade do superastro poderia se fundar, assim, na autenticidade de sua sexualidade, tida como desviante: é Caetano “subversivo e desvirilizante”. Mas é também Caetano “nem heterossexual, nem homossexual, nem bissexual”; isto é, incapturável pelas designações que tentaram restringir a liberdade poética de ser sempre outro e não ser nada disso dos códigos que foram aos poucos configurando e restringindo essas orientações — de maneira que o fundo autêntico da sexualidade, que definiria o motivo para os gestos do superastro serem lidos como falseados, cai num sem fundo de um entre-lugar entre a autenticidade e seu contrário. Da mesma forma, e como se quis demonstrar, não apenas Caetano, mas também Foucault atravessa essa situação — o que também pode ser visto nos demais capítulos.

O superastro e o entre-lugar

Esta dissertação, logo se verá, trabalhou com uma perspectiva que pode parecer otimista em relação ao superastro. “Gerência e acessórios e problemas econômicos, diga-se do superastro tupiniquim, em termos de país em desenvolvimento” não chegaram a ser tão postos em questão. No entanto, o que houve de fato foi uma maior atenção e ênfase no que o superastro poderia conter de “forte” no sentido nietzscheano, de abertura de possibilidades e afirmação da vida. Além disso, a compreensão aqui elaborada acerca do superastro buscou, sobretudo, intensificar certos traços, em princípio, para que fosse possível montar um esquema reconhecível, derivar em poucas linhas gerais uma espécie de paradigma a partir do exemplo de Caetano Veloso. Essa compreensão organiza o superastro (mas também sua “curtição” e seu “desbunde”) em duas operações: uma de deslocamento, e outra de produção de uma zona de indiscernibilidade ou “zona de indistinção”, para usar o termo de Celso Favaretto (2019, p. 52). Sugere-se que uma leva a outra: ao deslocar um gesto do domínio do representado para o do *apresentado*³, e ao

³ Nesse sentido, é importante a distinção entre *Darstellung* e *Vorstellung*, que podem ser traduzidas respectivamente como “apresentação” (ou “exposição”) e “representação”; a primeira sugerindo o que está em presença, atualizado, enquanto a segunda sugere o que é retomado virtualmente.

intensificar o movimento do interesse público da esfera pública para a privada⁴, resulte numa disposição em que nem gesto, nem interesse se situem no domínio diverso ou “contrário” que pareciam destinados, mas em um *entre-lugar* em relação aos dois domínios — nem público, nem privado, por exemplo, mas seu limiar.

Esquematizar o superastro por essas duas operações se justifica pela distância entre o artista (Caetano Veloso) e o intelectual (Michel Foucault). Porém, tomando como referência a obra de Giorgio Agamben sobre o método nas ciências humanas, *Signatura rerum* (2019), o paradigma do superastro só se tornaria de fato visível a partir dessa aproximação de um outro (e insólito) exemplo — isto é, esses dois procedimentos do superastro só se tornaram de fato concebíveis para esta pesquisa no momento em que Caetano foi “mostrado ao lado”⁵ de Paul-Michel. Dessa forma, o procedimento de deslocamento do superastro, do intelectual ao artista, encontra-se no próprio desenvolvimento desta pesquisa e tem igual efeito de indiscernibilidade: as categorias de intelectual e artista passam a se confundir e se tornar visíveis tanto em Veloso quanto em Foucault, o que fica ainda mais evidente a partir da noção de *intérprete*⁶ — *assemblage* e entre-lugar dessas categorias.

Faz-se necessário, finalmente, refinar que noção é atribuída ao “entre-lugar”. Além de sua configuração no aclamado ensaio de Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano” ([1978] 2019) — que contém, em sua própria história (SANTIAGO, 2019, p. 29-30) e a de suas traduções (do *entre-lieu*, passando pelo *Space in-between*), a marca que o qualifica —, considera-se que outros conceitos e noções estão implicados na utilização que é feita dele nesta dissertação. O entre-lugar marca, para Santiago (2019, p. 9-30), a disposição do escritor latino-americano em relação ao dito “centro” ou “metrópole” cultural. Nessa disposição em que “[f]alar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”

⁴ Em Santiago (2019, p. 176-7): “o superastro saía do espaço reservado das colunas chamadas artísticas e entrava no espaço realista das colunas sociais, que comentam sem discriminação alguma tanto o espetáculo da vida diária como o do palco”.

⁵ Tradução possível para a palavra grega que dá origem à palavra “paradigma” em português. Agamben (2019) ainda nos diz que um paradigma opera sem recorrer a um “universal”, por indução ou dedução, mas de um “particular” a outro — daí, inclusive, a opção pelos *prénoms* de nossos exemplos.

⁶ A formulação dessa noção nos subsequentes capítulos encontra especial consonância com momentos da obra de Edward W. Said (2000; 2005; 2009). Nesses ensaios e conferências, o escritor e o intelectual foram aproximados, por conta de sua atuação no espaço público (2000); assim como o/a intelectual e a interpretação, fundada em representações, por vezes, literárias, que é feita por ele/a de si mesmo/a dá corpo, direção ou motivo a essa atuação (2005); além do esforço por encontrar também no conhecimento de intérprete do pianista Glenn Gould uma faculdade intelectual (2009).

(*ibidem*, p. 18), o lugar ocupado por esse escritor é intervalar, “aparentemente vazio” (*ibidem*, p. 29), mas é justamente dele que o escritor tem uma visada crítica. Alinhado com essa perspectiva, Celso Favaretto abordará o “*entre*” como “índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação [...] O *entre* é o lugar do intempestivo” (FAVARETTO, 2019, p. 58). Dessa forma, o ensaio “A contracultura, entre a curtição e o experimental”, que tem o “entre” no centro de seu título, também o tem em sua exposição: evidente em expressões como “zona de indistinção” (*ibidem*, p. 52), “*desbordariam*” (grifo nosso, *ibidem*, p. 53). Além disso, também em Agamben se pode ver esse tipo de topologia ou de configuração conceitual: o filósofo italiano usa de termos como “limiar” ou “ponto limítrofe”; ou operações em que os termos se “indeterminam” em uma “zona de indecidibilidade”. Todos esses desdobramentos ou configurações diversas parecem lidar com o mesmo problema: o entre-lugar — não à toa a recorrentemente marcada produtividade interdisciplinar desse conceito. Esse problema se situa nas fronteiras, nas bordas. O espaço que esse lugar ocupa parece tanto uma negação do que delimita, “nem um, nem outro”, quanto, simultaneamente, “um pouco dos dois”; é tanto a negação quanto a mistura; nenhum e ambos — ao mesmo tempo.

Aproveitando a expressão que Agamben usa para Bataille em *Meios sem fim*, é na verdade o filósofo italiano que aqui se torna “inservível” (AGAMBEN, 2015, p. 16). Em relação ao sagrado, ele diz em *Homo sacer I* que, quanto a essa noção, formou-se a teoria (ou “mitologema”) da ambivalência (ou ambiguidade) do sagrado (*idem*, 2002, p. 83-8); isto é, a qualificação do sagrado como celestial e demoníaco, intimidador e atraente, sacro e amaldiçoado. Da reconstituição feita, busca-se voltar ao *homo sacer* não para compreendê-lo em “ambiguidade”, “dúplice significado”, mas para marcá-lo como *duplo excluído*. Ainda que em alguns momentos a vida nua do *homo sacer* apareça identificada com a *zoe*, ela na realidade seria o incapturável entre *zoe* e *bios*, *ex-capere* (capturado fora), a *exceção* entre esses dois termos — o que fica mais explícito em relação à regulamentação legal: o *homo sacer* está fora tanto da lei divina (*ius divinum*), quanto da lei humana (*ius humanum*). O *homo sacer* não seria “ambos” e “nenhum”, mas somente o último.

Para os fins desta dissertação e por adequação à bibliografia brasileira que atravessa essa problemática, não se fará uso dessa configuração agambeniana.

Tomando primeiro como referência João Camillo Penna, pode-se observar em *O tropo tropicalista* (2017), uma opção por sustentar a ambivalência, mantê-la — ainda que se recorra à reflexão de Agamben. Dessa maneira, quando faz menção a *sacer* (PENNA, 2017, p. 131) ou ao *homo sacer* (*ibidem*, p. 137), ainda que mencione Agamben, faz uso e cita outros autores; René Girard e Émile Benveniste, respectivamente. Assim, consegue demarcar a “ambivalência” e “o caráter ambíguo” sem comprometer-se com a conclusão do “duplo excluído” do autor italiano. Essa opção fica mais evidente ainda pela atenção que Penna dá à “anfibiologia” do *tropo*. Esse movimento seria igualmente pertinente a Favaretto, o qual opta por manter a ambivalência, dela se utilizando com frequência (FAVARETTO, 2019, p. 43, 49, 50, 70). Afinal, também na ambivalência “[e]ntre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão [...] se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 2019, p. 29).

Seguindo com Deleuze, não seria interessante nem se restringir a apenas dois (“anfi”, “ambi”, “duplo”), mas afirmar de cara a *multiplicidade*. Desse modo, o uso que é feito dos termos e definições não é fechado a dois sentidos e seus embarras — relevante mencionar aqui que a bissexualidade, apesar do prefixo, não é determinada binariamente, mas abarca a multiplicidade. Também dessa maneira se buscou aplicar, tensionar e combinar termos, noções, categorias, conceitos. Como comenta Silva (2015) sobre o conceito de *Darstellung* em Benjamin — o qual aparece traduzido ao francês pelo próprio autor em diversos termos; “*constituer, ressortir, communiquer, e représenter*” —, não houve um uso em “sentido estrito”, e sim foi intencional manobrar pela “margem de sentido” (SILVA, 2015, p. 10). Por vezes, e é também este o procedimento que se realiza ao longo dessa exploração do “entre-lugar” (e seu método), praticou-se a própria reconstituição ou recombinação dessa margem de sentido. Essa prática foi orientada pela proposição contida no “manifesto composicionista”, de Bruno Latour (2010), de, ao invés de proceder por “análise” (isto é, pela quebra e diferenciação de sentidos), opta-se pela *assemblage*, ou *gathering*. Essa operação conceitual, realizada nesta dissertação também a termos mais simples, efetua-se pela recomposição do que foi analisado, pela re-união dos sentidos que foram partidos e

diferenciados. A *assemblage*, portanto, busca restituir a multiplicidade de sentidos — o que, por sua vez, favorece à própria tensão do “entre-lugar”. O que é reunido não se insere ordeiramente, mas justamente por conta do *gathering*, reintroduz a tensão superficial dos sentidos.

O superastro enquanto intelectual

Em entrevista, Silviano Santiago diz já considerar Caetano Veloso um “intelectual público” (SANTIAGO, 2011, p. 204). Levando, entretanto, em conta a possível objeção de que, entre Michel Foucault, um filósofo, e Caetano Veloso, um artista da canção, teríamos uma definição de funções e práticas bem díspares, quer dizer, que tornariam a proposta do intelectual enquanto superastro inviável, pondera-se aqui essa atribuição feita por Santiago. Há aqui a suposição de um movimento em devir, do intelectual ao superastro e do superastro ao intelectual, que entende, portanto, uma dupla contaminação.

Atentando para o próprio ensaio sobre o superastro, vê-se que já se entende um deslocamento de Caetano entre atuar na arte da canção (compondo, cantando) para se despregar “do movimento tropicalista e se envered[ar] só por entre os caminhos tortuosos da arte brasileira” e que “corresponde [...] a determinada situação a que chegou o impasse das artes plásticas no Brasil e o discurso teórico de críticos e artistas que se situam na vanguarda” (SANTIAGO, 2019, p. 187-9). Essa disposição (ou devir, como se chamou acima) de Caetano e do superastro, da canção, em particular, à arte brasileira, em geral, revela uma etapa da “intelectualização” da figura de Veloso. Isso porque a figura do artista está cada vez mais em íntima relação com o discurso teórico, intelectualizado — impasse entre artistas e críticos menos marca uma distância do que uma aproximação entre estes.

Lygia Clark convocava não mais a nomeação de artista, mas a de “propositor”, chamando “para que o pensamento viva através d[a] ação”. O Caetano Veloso que conhecemos hoje, em 2022, já é reconhecido por seu papel de intelectual, garantido não apenas por suas intervenções políticas, pelo conteúdo crítico de suas letras, pelo interesse em torno de suas manifestações públicas (e digitais), mas também pela obra que ainda se encontra como formato mais

associado à figura do intelectual, o livro. *Verdade tropical* (2017) pode nos ser apresentado como autobiografia, história da tropicália, mas, como ressalta Rafael Julião (2017), é, em sua qualidade híbrida, um ensaio de interpretação da *brasilidade*. Além das citações de discursos filosóficos e teóricos, que vão de Gilles Deleuze a Roberto Schwarz, a obra de Veloso pode ser colocada em paridade e comentário aos ensaios de Sergio Buarque de Hollanda⁷, Gilberto Freyre e Caio Prado Jr., conforme é apresentado por Julião. Dessa forma, o procedimento que aproxima o superastro da figura de Michel Foucault assume uma coincidência com esse processo que levou Caetano de superastro a intelectual.

O superastro e suas *vias perigosas*

Costică Brădăţan, professor de Humanidades no Honors College da Texas Tech University e professor honorário de Pesquisa de Filosofia na University of Queensland, esteve na PUC-Rio em maio de 2019. Primeiro, apresentando o minicurso “The Art of Failure” junto ao Departamento de Filosofia e, no dia 23 de maio, apresentou “Philosophy as bodily performance” no XV Seminário Internacional de Estudos de Literatura, “Literaturas e Artes de Corpo Presente”. Essa concepção de “filosofia como performance corporal” veio muito depois a coincidir com a ideia que vinha sendo trabalhada nessa pesquisa sobre a qualidade de superastro que se fazia visível em Michel Foucault. Pode-se dizer que, para Santiago (2019), quando “Caetano trouxe para o palco da praça e para a praça do palco o próprio corpo e deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência das artes brasileiras”, a música popular e as artes brasileiras se encontraram com a performance corporal. O reconhecimento mais acabado desse encontro está em Magalhães Pinto (2020), em que o superastro é promovido a “dispositivo de observação e reflexão teórica da performance”.

Na obra *Morrer por ideias: os filósofos e suas vidas perigosas* (2020) de Brădăţan, no entanto, a performance e a filosofia encontram sua realização na figura

⁷ Ainda que, em *Verdade tropical*, não haja menção a SBH, sua teoria do homem cordial é discutida por Julião junto da interpretação de Veloso e de sua resposta no Roda Viva para a “equação de Gianetti” sobre a possível contribuição brasileira para a civilização: “O que eu desejo é que esse modo de ser tome conta, tome em suas mãos os dados abstratos da civilização e faça deles o que não foi feito ainda” (JULIÃO, 2017, p. 348-52)

do mártir. Passando por filósofos de Sócrates e Hipátia de Alexandria a Thomas More e Jan Patočka, o autor se utiliza dessa figura cristã para demonstrar como o verdadeiro pensamento está, na verdade, na defesa absoluta dele mesmo. Defesa que chega ao ponto de aceitar a própria morte, como fizeram os devotos cristãos, supliciados e, por isso, santificados pela Igreja Católica.

Essa perspectiva não pareceu se aproximar tanto nem de Michel Foucault, nem do superastro — e dificilmente os englobaria em comum. Ainda que contasse com a exposição do corpo ao risco, a consumação da própria figura na morte — isto é, que o filósofo só alcançasse esse posto, esse papel, através de seu sacrifício mortal — parecia desmedido para esta reflexão. Porém, contando que essa performance (que para Brădăţan é a morte) se diluísse e se expressasse por modos mais nuançados — o risco da morte, outras maneiras de morrer etc. —, garantia-se sua utilidade. Do esquema que, afinal, envolve a *performance* (ou seja, também a *narrativa* que dela se cria, e o *público* que a presencia e a prolifera), retirou-se a configuração que dá forma a três capítulos. Contudo, considerando que Brădăţan usa da cena com Sócrates para conceber as três categorias, e que Foucault, por coincidência com Nietzsche, distancie-se desse filósofo grego, foi entendida a necessidade de encontrar categorias mais apropriadas: respectivamente, *entrevista*, *biografia* e *política*. A formulação, no entanto, respeita ainda o princípio de um entre-lugar, de maneira que as três categorias para *a cena de Foucault* não assumem o título e ordenamento único dos capítulos, mas, na verdade, opta-se por sustentar as seis categorias em suas ambivalências e tensões par a par: “Entrevistas & Performance”, “Biografias & Narrativa”, “Políticas & Público” — nas quais o plural e o singular também marcam importância.

Apresentação dos capítulos

Dessa forma, após a introdução, esta dissertação começa pelo assentamento de algumas bases que deem sustentação a Michel Foucault e Caetano Veloso enquanto superastros, além de se examinar uma hipótese que reconfiguraria o superastro, ao passo que também o aproximaria não só do filósofo francês, como igualmente de figuras como o dândi Oscar Wilde e Andy Warhol, como já explicado acima. Tem situação, se não se exagera, um tanto equivalente ao que foram os

Grundrisse para *O Capital*, de Karl Marx. A analogia se baseia no seguinte: esse texto de Marx foi por algum tempo entendido como um esboço do que viria a ser *O Capital*, sua obra mais famosa. Mais recentemente, no entanto, os *Grundrisse* vem sendo requalificados tanto por mostrar uma fase mais *experimental* do pensamento de Marx, quanto por uma crítica que permeia o próprio nome que leva o texto, isto é, “*Grundrisse*” foi, em alguns casos, traduzido como “elementos fundamentais”. Contudo, seu significado, “planos de chão”, o faz remeter mais a uma “planta baixa” — o diagrama arquitetônico feito a partir de um corte horizontal. À essa requalificação dos *Grundrisse*, ficou atribuído ao *Capital* se tornar a edificação em seus três (volumes) pavimentos.

Em seguida, vem a configuração promovida a partir de Brădăţan. Inicia-se com o capítulo “Entrevistas & Performance”, no qual pretendeu-se situar as entrevistas em relação aos tipos de intelectuais propostos por Foucault (1979), introduzir a noção de “intérprete”, por sua *assemblage*, como a figura agente da entrevista e o corpo que ela convoca — além dos efeitos e consequências da emergência do corpo, como traço do superastro, na compreensão do ensaio “Bom conselho” (SANTIAGO, 2019) e das noções de vida (*bios* e *zoe*) em uma aposta especulativa. O capítulo se conclui pela resposta provocativa e humorada à pergunta “O que o intelectual tem de ser na entrevista?” em seus 5 “E”s: espontâneo, esquivo, escandaloso, experimental, estratégico.

Logo após, vem o capítulo “Biografias & Narrativa” em que se busca propor possibilidades de escrita para a vida de Foucault e confere-se em que circunstâncias essas possibilidades se viabilizaram, acarretaram ou se apresentaram em escritos efetivos sobre a vida do filósofo. Em seguida, faz-se um balanço dos 30 anos de biografias, quais seus pontos principais ou diferenças, que imagem fizeram de Foucault, qual condição situa umas às outras. Conclui-se pelo comentário de Impressões de Michel Foucault (2017), em homenagem ao professor Roberto Machado, fonte inesgotável de reflexões e fundamento essencial a essa pesquisa, falecido em 20 de maio de 2021.

Já em “Políticas & público”, a intenção é mais devidamente examinar a condição de um “intelectual enquanto superastro”. Para tanto, o intelectual passa a ser compreendido tanto em sua relação com o clérigo e o processo de secularização (que assinala, em políticos, os conceitos sagrados), quanto com a mídia e os meios

de circulação e proliferação de informações. Desse modo, pelas implicações políticas com o público (termo reativado em sua anfibia), chega-se a uma compreensão dos valores do intelectual — menos como quereria Said (2005), e mais como agradaria a Benjamin — e de sua performance enquanto superastro, no que ela possa conter de político.

A conclusão, enfim, procurou chegar à imagem brasileira de Foucault, a figura que aqui foi feita dele, mais do que a compreensão que se teve de suas obras, ainda que a figura conte para estas. O que se revelou ocupa um entre-lugar (perspectivo, fantasioso, hermenêutico, espelhado) em que essa própria imagem se encontra desenhada pelos traços tidos como nossos, traços de brasilidade.

Por enquanto

Poderia se dizer, finalmente, que o “enquanto”, tanto ou mais que o *entre*, está situado no cerne dessa pesquisa e em sua realização enquanto dissertação. O enquanto é um conectivo que expressa tanto uma razão de proporção como de momento no tempo. O sentido de proporção reencontra-se no *Signatura rerum* (2019), de Agamben, uma vez que o paradigma não é orientado pela semelhança, mas precisamente “como relação de proporção” (AGAMBEN, 2019, p. 32). É sempre em proporção que a pesquisa encontra a escrita da pesquisa, de modo que caminhos abertos e descartados, ainda que os haja, já não estão todos transcritos.

O que se encontra adiante ainda poderá ser disposto lado a lado com outras reflexões, outras pesquisas e outras perspectivas, de modo que a precisão deste trabalho só será visualizável nessa disposição. É dessa afirmativa que se segue à outra. O fato do “enquanto” situar-se no tempo é o que o diferencia do “como”. O último parece indicar uma concepção geral, talvez fixável, com possivelmente a intenção de reconfigurar o referencial — dizer “o intelectual como superastro” é muito distinto do que se pretende aqui, como o seria ao ensaio de Santiago —, enquanto a ideia que o primeiro atribui é transitória, circunstancial, particular. Dessa forma, o próprio “enquanto” afirma a descontinuidade temporal, histórica, tão cara e impregnada em Foucault. Nem Caetano, nem Michel são *sempre* superastro — é por um momento, por alguns gestos, que essa figura sobrevém. Essa

marca configura também esta dissertação, que não se pretende verdade imutável, mas discurso situado e verificável.

Resta ainda uma qualidade de tempo que o “enquanto” atribui: a simultaneidade. É por ela que sua “comparação” se sustenta no momento, como uma espécie de sincronia. Nessa situação *enquântica* está, de acordo com Eneida Maria de Souza (2020), o pensamento de Santiago, fortemente atuante na elaboração desta dissertação — sendo inclusive dele o estímulo à leitura de Benjamin, tão presente aqui e n’*O cosmopolitismo do pobre* (2004). E, seja também pelo “continuum dinâmico” entre as categorias de Brădăţan (2020, p. 223), é dessa maneira que se convida a ler os capítulos desta dissertação.

WILDE & WARHOL

*vida e mentira são sinônimos; mas,
com o intuito de rir, aqui não vamos mentir*
Fiódor Dostoiévski, *Bóbok*

Este texto, inspira-se, primeiro de tudo, em *Verdade tropical* (2017), do *intelectual-superastro* Caetano Veloso e, conforme acontece nessa obra, busca tratar de seu tema — a história do tropicalismo, no caso de Veloso; Michel Foucault enquanto *superastro*, aqui — por meio de duas outras figuras, dois operadores externos. É sobretudo assim que acontece nos primeiros dois capítulos após a introdução: “Elvis & Marylin”, “Bethânia & Ray Charles”. A repetição dessa estratégia, primeiro, parte da hipótese que o *superastro* funciona como um modo de subjetivação, e, segundo, presta-se a arqueologizar e exibir a configuração do *superastro* frente a outros modos de subjetivação que se implicam na condição à sua existência. Para analisar esses outros modos, sirvo-me justamente⁸ de Oscar Wilde e Andy Warhol, bem como de suas obras, figuras e da relação que estabeleceram com elas e seu tempo. Busco, finalmente, formalizar a relação estabelecida entre esses modos de subjetivação, verdade e sexualidade.

Estética e existência

Talvez prevendo a “última fase” de Michel Foucault, em que o filósofo francês se volta à Antiguidade Clássica para investigar a constituição do sujeito (para si mesmo) e na qual se evidencia a qualidade ética dos modos de subjetivação, Silviano Santiago nos fala de “um espetáculo em que se irmanaram uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte, confundindo-se” (SANTIAGO, 2019, p. 174). É precisamente nessa fórmula que Foucault encontra o modo de subjetivação dos gregos: uma estética da existência, a vida como obra de arte. Sendo

⁸ É, inclusive, parafrazeando Wilde, que a importância de Warhol é introduzida por Veloso em *Verdade tropical*: “o século XX, tal como o conhecemos, é uma criação de Andy Warhol”, diz ele. (2017, p. 66).

assim, pensar o superastro como um modo de subjetivação é entender que ele retoma um tanto dessa fórmula e (re)configura, igualmente, suas particularidades em relação à constituição do sujeito de sua época. Essa atualização é a da “atitude” do “desbunde”, que emerge na contracultura brasileira do início dos anos 1970, e que Santiago buscou retratar em ensaios de seu livro *Uma literatura nos trópicos: Os abutres* (1972), *Caetano Veloso enquanto superastro* (1972), *Bom Conselho* (1973). Na historicização que busco propor, esse modo de subjetivação, ou essa “subjetividade” (para usar um termo mais próximo aos do crítico mineiro), tem tanto um precursor, no sentido presente em J. L. Borges, no século XIX, a emergência da Modernidade; quanto um contemporâneo em outra parte do continente americano, na efervescência do *pop*. Estabelecer essas relações permite compreender em que condições surge um superastro e, de igual maneira, no que ele se diferencia de outros modos de subjetivação.

Como criar para si um superastro?

O superastro surge, para Silviano Santiago, em diferença ao astro. Nos anos 1950, pode-se dizer que o astro era um produto da revista *Confidential*, vendido como revelação, “para pior”, da *vida real* de atores e atrizes de Hollywood (SANTIAGO, 2019, p. 171). “Piores do que parecem”, diz Santiago. O que sustém a relação do astro com a imprensa, ou o astro como um produto da informação, é o “jogo da diferença”: a marcação de uma fronteira “entre o ator e o homem, entre o sério e o artificial, entre a responsabilidade e a fantasia, entre o farrapo e o humano” (ibidem, p. 174); afinal, entre aparência e essência. A princípio, o astro era capturado pela “imprensa marrom”, a responsável por revelar as nojeiras e maldades que o ator ou a atriz cometia em sua vida privada — normalmente, distinta dos papéis que realizavam. Em decorrência disso, empresários que viam suas produções e celebridades ameaçadas resolveram entrar no jogo. Acompanhado desse modelo que aparece a “imprensa rosa”, responsável por higienizar e decorar publicamente a imagem de astros condenados por papéis que colocavam em questão sua adequação ao “código de comportamento e de valores ditado pela *middle class* americana” (ibidem, p. 172) — nesse caso, há o exemplo de Ray Milland, execrado pelo público após o papel de um bêbado em *Farrapo humano* (1945), e logo após

re-apreciado por meio de uma publicação em que aparece como formidável marido e pai de família.

O jogo da diferença é também o jogo da separação. Em *A sociedade do espetáculo* (2013), Guy Debord coloca a separação como contingente ao processo da espetacularização, “é o alfa e o ômega do espetáculo” (p. 22). O espetáculo, como força contrária à vida e à ação, buscando levar o espectador à letargia e à inanição, desloca a arte para longe dessa dimensão vital e ativa, separa-a delas. “A alienação do espectador em favor do objeto contemplado [...] se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive” (p. 24). Giorgio Agamben, no “Elogio da Profanação” (2007), seguindo a esteira situacionista de Debord, pensa a arqueologia do espetáculo, íntimo do capitalismo, no processo de sacralização concebido pela Igreja. A separação, para Agamben, é exatamente o que caracteriza o procedimento que torna um objeto sagrado; isto é, retira-o do espaço e do uso dos homens para adentrar a esfera dos deuses. Pode não parecer, mas essa semântica religiosa não está distante do astro: quando o “bom repórter do escândalo” conseguia invadir a privacidade, era para “surpreender o astro fora do *altar* e do seu comportamento *ritual*” (grifo nosso, SANTIAGO, 2019, p. 171). Essa situação do astro, no entanto, não é definitiva. Como dirá, também Agamben, em *A comunidade que vem* (2013), “O espetáculo contém ainda algo como uma possibilidade positiva que pode ser usada contra ele” (p.101).

O superastro, como diz Santiago, irmana dois tipos de atitudes, confundindo-os. Assim também o faz com as várias fronteiras do jogo da diferença. É essa, com efeito, a potência do superastro e sua especificidade junto ao astro, seu grau “super”. Seguindo por Agamben, o que o superastro faz é *profanar*. A separação vivida pelo astro é sobretudo a de seu reconhecimento. A aparência é sacralizada e definida pelo discurso dos jornais, o astro não se reconhece em si mesmo, não se vê em sua própria imagem — que lhe foi (como determina o Capital e determina o espetáculo) destituída, expropriada. O superastro opera pela restituição da aparência ao uso dos homens: ao transformar a “vida real” em igual aparência, encenação, ele traz ao uso comum a própria imagem. Essa restituição não funciona alinhando novamente aparência e essência, afinal as imprensas, rosa ou marrom, ainda estão aí, prontas a capturar novamente a imagem do astro. A restituição do superastro opera de outra maneira: ela confunde a possível (e

ficcional) fronteira instituída pelo espetáculo, borra seus limites para tornar incapturáveis os gestos e *happenings* do superastro — sempre indeterminados entre espontâneos e falseados, verdadeiros ou mentirosos, livres ou arquitetados. O superastro profana imiscuindo a aparência do espetáculo na vida real.

É dessa forma com a qual o superastro se relaciona também com os códigos de comportamento: profanando.

O superastro é o mesmo na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na TV e no bar da esquina, no disco e na praia porque nunca é sincero, sempre representando, sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator, sempre escapando das leis de comportamento ditadas para os outros cidadãos (e obedecidas com receio). (SANTIAGO, 2019, p. 173)

Nesse sentido, também encontro ponto de conexão importante entre o superastro e a ética que explica Foucault na relação do sujeito com os códigos morais. Segundo Deleuze (2013), o processo de subjetivação foucaultiano não funciona sempre seguindo à risca o código, mas operando pelas regras *facultativas*, fazendo escolhas por ações que dobram ao código e a si mesmo. O superastro radicaliza essa forma do processo de subjetivação ao tornar todo gesto natural artificialidade, desfigurando o que poderia ser capturável ou atribuído como *escolha sua*.

O superastro, como modo de subjetivação, tem apenas um princípio: o desbunde. E como afirma Santiago, o “desbunde não pode ser definido como se fosse um conceito e muito menos como se se tratasse de uma *regra de comportamento*” (grifo nosso, 2019, p. 174). O superastro não é governado por um outro código; ele é a profanação do código. Repito a citação, pois agora, à maneira do superastro frente às leis comportamentais e aos valores, o sentido parece esvaziado: o superastro, como modo de subjetivação, é “um espetáculo em que se irmanaram uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte, confundindo-se”. No interior dele, encontra-se um “centro vazio”.

O simulacro, a figura, o retrato

Como consequência dessa operação de desbunde, haveria a recusa do modelo, do original: tanto em relação ao código moral e de comportamento, quanto à verdade da ação e à essência de cada gesto do superastro. Seguindo esse

raciocínio, o superastro nos aparece como um simulacro. O simulacro, na proposição de Gilles Deleuze, é a forma para “reverter o platonismo”. Se para Platão a cópia e o simulacro estabelecem uma relação de pretendentes com o modelo, a cópia, pela “divisão”, é eleita o pretendente verdadeiro, o que pode almejar ser modelo (ainda que nunca seja). “Participar é, na melhor hipótese, ter em segundo lugar”, diz Deleuze (2015, p. 261). O simulacro, entretanto, é dado como falso pretendente, “o impaticipável”, construído “a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais”, é “uma imagem sem semelhança” (*ibidem*, 261-3). Porém, são essas características que Deleuze aponta como constitutivas da própria divisão platônica, dispondo o simulacro como condicionante do jogo da diferença entre Modelo e cópia, que é, na verdade, sempre a repartição entre os três termos e não entre estes dois. Portanto,

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução (DELEUZE, 2015, p. 267)

Voltando ao superastro, podemos observar que seu jogo profanador ratifica o simulacro: não se dispõe como cópia de um modelo e, sendo feito subir, confunde a divisão que era feita, às suas custas, entre cópia e Modelo. Esse pretendente impaticipável, ao subir, bagunça os limites da separação.

Disso resulta que não podemos falar de Caetano Veloso *em si* — nem de *Michel Foucault em si*, para que já se atenha ao objeto dessa investigação. O Caetano Veloso que aparece no ensaio de Santiago é, nas palavras do cantor, uma “figura”. A “figura”, termo utilizado por Veloso para se referir a celebridades como Elvis Presley (VELOSO, 2017, p. 78) sem diferenciar se trata da pessoa em si ou de suas representações, parece carregar a potência conceitual de “simulacro”. “Figura” borra a separação da “grande trindade platônica”, não faz distinção entre um original e uma cópia — talvez porque *figura*, enquanto noção, dê conta inclusive do simulacro. Elvis em pessoa, fotos de Elvis, imitações mal feitas de Elvis, bonequinhos cabeçudos de Elvis, guardanapos de papel de Elvis: são todos a figura de Elvis.

Deleuze, nas entrevistas que dá sobre Michel Foucault e que estão compiladas nas suas *Conversações* (com até mesmo uma seção inteira só sobre o amigo), corrobora com a inquietação de que não haveria como falar de Foucault em si, de determinar sua essência:

O próprio Foucault, não o apreendíamos exatamente como uma pessoa. Mesmo em ocasiões insignificantes, quando entrava num aposento, era mais como uma mudança de atmosfera, uma espécie de acontecimento, um campo elétrico ou magnético, como preferir. Isso não excluía de modo algum a suavidade ou o bem-estar, mas não era da ordem da pessoa. Era um conjunto de intensidades. (DELEUZE, 2013, p. 143)

É seguindo por essa inquietação que não se falará do verdadeiro Michel Foucault, de qualidades essenciais (o Modelo Foucault) que o comporiam, mas de sua figura — na indeterminação produtiva que a noção traz.

A figura é, ainda, importante para que cheguemos a Oscar Wilde. Diferentemente de *Retrato do artista quando jovem*, do também escritor irlandês, James Joyce, *O retrato de Dorian Gray* não utilizava “portrait” no título original, mas “picture”. Além de ser uma das traduções possíveis, do português ao inglês, para “figura”, pelo que sabemos do enredo, “picture” compõe, nesse caso, a mesma indistinção da “figura” utilizada por Veloso: “picture” é tanto o retrato pintado pelo amigo Basil Hallward, quanto a imagem física, que *de si também não se diferencia*, do jovem Dorian Gray. Dorian Gray, assim como o superastro, é sempre simulacro, sempre figura. Dorian Gray e/ou o superastro são sempre o *mesmo*. É especialmente essa indiferença que expressa a ambos.

Entender Michel Foucault como “sempre o mesmo” parece incompatível com a leitura de um de seus grandes intérpretes, Roberto Machado. O “amigo brasileiro”, desde *Foucault, a ciência e o saber* (2006) — sua tese de doutoramento — até *Impressões de Michel Foucault* (2017) — seu último livro publicado e retrato do amigo francês —, propõe que a descontinuidade, absorvida pela influência de epistemólogos como Georges Canguilhem na formação de Foucault, é uma característica particular sua e de seu pensamento. Para Machado, feito “cobra que perde a pele”, Foucault é sempre outro.

Contudo, dessa operação descontínua, dessa constante mutação, a figura de Foucault resulta no próprio expediente do superastro. Poderia dizer que o fato de ser sempre outro, pela própria permanência da mudança, desse-lhe uma qualidade

de “mesmo”, mas observando mais atentamente, reconhecemos que apenas o jogo retórico não resolve essa proposição lógica e, ainda assim, pode-se chegar a uma formulação que explique mais adequadamente de que maneira a figura de Foucault poderia ser sempre a mesma. A qualidade de ser sempre diferente, constantemente tornar-se outro, resulta num mesmo efeito de aparência que se imiscui com a suposta essência. Ser sempre outro destitui o jogo da divisão platônica e acaba por tornar indiferentes os vários outros que se torna, transformando em indistintos o simulacro, a cópia e o Modelo. Sendo sempre outro, é sempre o mesmo: imagens sem semelhança. Faz subir o simulacro.

Subversivo e desvirilizante

É sob essa formulação logo acima que Caetano Veloso é acusado e preso pela ditadura civil-militar brasileira no final de 1968 — o que só lhe foi revelado muito posteriormente, uma vez que o Ato Institucional 5 suspendeu o *habeas corpus* e, como no livro de Kafka, não se permitia ou por tudo se inviabilizava que qualquer cidadão pudesse tomar noção do processo que o incriminava. O conectivo “e”, nesse caso, parece expressar uma conformidade entre as duas caracterizações: subversivo porque desvirilizante, desvirilizante porque subversivo. Algo que esteve durante muito tempo contido no código moral é a heterossexualidade viril. E todas as outras formas de sexualidade, desviantes em relação a esse código, apresentam-se, portanto, como condenáveis, incorretas, falsas, subversivas.

O homossexual astucioso

A atitude de desbunde frente ao código, sua profanação, tem lugar especial na sexualidade. Falando dos pais, Veloso diz que “nunca reagiram às mudanças comportamentais porque o mundo passou enquanto nós crescíamos, embora nunca tivessem se identificado — nem permitido que nós nos identificássemos — com a vulgaridade que vinha no bojo dessas transformações” (2017, p. 106). Os pais parecem, assim, configurar e exigir (pela não permissão) um código de comportamento. Ainda que as regras — com exceção da responsabilidade de Caetano para com a irmã mais nova, Maria Bethânia, nas saídas noturnas — não

sejam explicitadas e o autor expresse bom convívio com os pais, a sexualidade desviante de Veloso não se adequava ao código da época. O desvio fica particularmente evidente na definição sexual “não sou nem heterossexual, nem homossexual, nem bissexual” (2017, p. 16); afinal, uma indefinição. Novamente, a característica de embaralhamento das fronteiras que compõe o superastro.

Em 1978, em sua aula inaugural para o *Collège de France*, Roland Barthes coloca que “a língua, como performance de toda a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista: ela é, simplesmente: fascista; o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. Foucault vai desenvolver, na *História da Sexualidade*, como, a partir do Cristianismo, a sexualidade é o que se torna obrigado a ser dito. Toda a análise das confissões se presta a reconhecer como esse espaço, mais do que tudo, fez falar a sexualidade; “o sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso” (FOUCAULT, 1979, p. 230). Este parece ser o ambiente, o espaço de emergência do que Silviano Santiago vai questionar em relação ao ato de “*assumir* (e seus correlatos: desmunhecar, dar bandeira)” no espaço público a própria sexualidade. “Coube ao homossexual carregar na vida pública um fardo que o heterossexual não carregava nem carrega” (SANTIAGO, 2004, p. 196).

Caetano, portanto, estrategicamente superastro, evade a obrigação, o exame, a vigilância, a confissão. Semelhante ao “well, I guess that I just don’t know” de Andy Warhol⁹, dá como resposta algo como *o próprio superastro*: um significante de centro vazio. Assumir o significado da sexualidade é fixar as possibilidades da experiência de uma libido e, acima disso, deixar que essa, a sexualidade, torne-se a verdade do ser. Usar da tática de Veloso é contornar por fora o enunciado que Foucault usa para descrever a relação da verdade com a sexualidade: “Para saber quem és, conheças teu sexo” (1979, p. 229).

Assumir a própria sexualidade não parecia a Michel Foucault uma grande preocupação. Chegou a colaborar e participar, ajudando na divulgação, de jornais e publicações da comunidade gay. Conta-se que já na Suíça, longe principalmente do

⁹ A frase é como um bordão do artista e lhe servia para escapar das perguntas em entrevistas. Chega a fazer parte da letra de uma das canções da banda Velvet Underground quando, fazendo parte da “Factory”, espécie de ateliê-industrial de Warhol, colaboram num primeiro álbum ao lado da modelo e cantora, Nico.

subúrbio francês em que cresceu, pôde vivenciar mais livremente sua homossexualidade e tira particular prazer da vivência que teve junto à comunidade gay de São Francisco, nos Estados Unidos. No entanto, mesmo nessas publicações que buscava apoiar, tentavam rastrear algo como uma “particularidade homossexual” em seu pensamento; ou, por outro lado, havia opositores que usavam da sexualidade de Foucault para explicar ou torcer sua obra¹⁰. Esses casos representavam uma ofensa e uma delimitação torpe de sua filosofia. Ainda, nas entrevistas, Michel Foucault igualmente evitava que sua obra e seu pensamento fossem justificados ou lidos dentro dessa chave (FOUCAULT, 1981).

O dândi e o *sexo rei*

*É um “dândi” — o termo talvez surpreenda,
mas está presente nos depoimentos de colegas e alunos —
é um dândi que toda semana vai dar suas aulas em Clermont.*

Didier Eribon¹¹, *Michel Foucault (1926-1984)*

Um ponto, ainda, que nos faz dar outra volta em torno de Oscar Wilde é a homossexualidade. Condenado em 6 de abril de 1895 sob acusação de haver cometido “atos imorais com diversos rapazes”, Wilde dá cena de como a sexualidade interage com a moral de sua época, de como é criminalizada, e como seu modo de subjetivação, o dândi¹², expressa uma (sua) relação com a verdade. Como aparece, novamente, na obra literária de Wilde e em sua vida pessoal, o modo de subjetivação dandista parece ser o ponto em que se aproximam verdade e sexualidade. Como já sugeria Foucault em entrevista sobre o primeiro volume da

¹⁰ Cf. Didier Eribon. “Filosofia e homossexualidade”. In: _____. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1996. Pp. 15-44.

¹¹ (ERIBON, 1990, p. 144)

¹² Em *A hermenêutica do sujeito* (2004), Foucault fala do “cuidado de si” como “uma espécie de dandismo moral” (FOUCAULT, 2004, p. 13). Já Baudelaire, em “O pintor da vida moderna”, falava que o dandismo se assemelhava ao estoicismo — que através de Foucault reconhecemos como uma filosofia de prática espiritual, a própria configuração do modo de subjetivação. Também Fausto Calaça, em sua tese *Dandismo e cuidado de si: ensaios de subjetivação em Balzac* (2010), dedica-se a explicar e historicizar o dândi balzaquiano como um modo de subjetivação específico daquelas cenas e da época da *Comédia Humana*. Finalmente, Mateus Gruda, em artigo publicado na revista *Psicologia em estudo* (2017), não apenas reconhece no dândi um modo de subjetivação específico, como também pensa os “mods”, modo de subjetivação surgido na segunda metade século XX na Inglaterra, como uma atualização do dandismo.

História da sexualidade, A vontade de saber (1976): “Quero seguir [...] o fio que, em nossas sociedades, durante tantos séculos ligou o sexo e a procura da verdade” (1979, p. 229). Esse fio, como os dois volumes seguintes — *O uso dos prazeres, O cuidado de si*; ambos de 1984 — irão revelar, se desenrola no processo de subjetivação e tem, no modo de subjetivação, a forma para ser configurado.

A forma pela qual reconhecemos, no dândi, uma relação da verdade com a sexualidade está na ideia de que os gestos, as falas, enfim, a performance do dândi, em seu tom *blasé* e *afetado*, encenaria algo de falso — enquanto que, ao mesmo tempo, essa qualidade é reconhecida nos homossexuais. Se entendermos a performance, no sentido butleriano, como um conjunto de práticas efetuado por/em uma determinada produção de subjetividade, teremos na performance, com efeito, o ponto de encontro empírico entre a sexualidade e a verdade, já que, a performance será tomada como falsa se estiver de acordo com a sexualidade deslegitimada pela moral, tida como desviante e/ou subversiva em relação ao código comportamental. “Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só deus, um só rei, uma só língua: o verdadeiro deus, o verdadeiro rei, a verdadeira língua” (SANTIAGO, 2019, p. 15). Um só sexo, uma só sexualidade: o verdadeiro sexo, a verdadeira sexualidade.

Elsa Dorlín, em sua “introdução à teoria feminista”, *Sexo, gênero e sexualidades* (2021), no capítulo dedicado às “Filosofias da Identidade e ‘práxis queer’”, traz a fala do primeiro biógrafo de Michel Foucault, o jornalista, escritor e sociólogo Didier Eribon. Nessa fala, Eribon justifica a falsidade atribuída à performance da sexualidade desviante ao fato de o homossexual ter precisado, durante tanto tempo, esconder sua real subjetividade e precisar fingir performar a sexualidade referendada pela moral (isto é, a heterossexualidade) que, quando finalmente pode se assumir e viver ao modo que lhe é próprio, dá a aparência de falsear seus gestos (p. 107).

Aqui, será trabalhada outra hipótese: a de que o código moral fixe a sexualidade verdadeira (*o sexo rei*), a sexualidade que, junto de sua performatividade e de seu modo de subjetivação, será legitimada como a Verdade, e destinará toda e qualquer sexualidade que não se adeque ao código ao domínio do Falso. Essa hipótese permitiria dar outra leitura para a relação do superastro com a

verdade, a sexualidade e a moral. Quer dizer, *e se*¹³ a performatividade fingida do superastro, sempre atuando, “naturalmente artificial”, na verdade fosse condicionada pela leitura que a moral vigente (a da classe média) permitia? E se os gestos e trejeitos do superastro Caetano são lidos como falseados justamente por não caberem na verdade da performatividade heterossexual?

Em palestra que Silviano Santiago faz sobre “O homossexual astucioso” na Brown University (EUA), em 2000, podemos observar como o discurso sobre a homossexualidade passa a ocupar o espaço público (é forçado a isso) e, ainda que não possua a legitimidade social da heterossexualidade, desloca também para o lugar do falso a bissexualidade: “colocava-se sob suspeita a *verdade* do bissexual. No fundo, tratava-se de um(a) *enrustido(a)*” (2004, p. 196). Isto é, haverá sempre uma sexualidade disposta como mais desviante, e por isso, menos verdadeira.

A hipótese caminha, assim, a ser mostrada junto ao dândi (de onde foi retirada), ao superastro, mas também ao modo de subjetivação novo, “um tipo de percepção” ou “de sensibilidade” (VELOSO, 2017, p. 66) que surge entre os artistas *pop* de Nova Iorque ao longo dos anos 1960, exemplarmente em Andy Warhol, e que destoa do modo de subjetivação vigente entre os expressionistas abstratos.

(O careta que não riu com) A risada de Andy Warhol

*a seu lado “dândi”, já mencionado,
devemos acrescentar o riso “sardônico”*

Didier Eribon¹⁴, *Michel Foucault (1926-1984)*

Em 1964, nas “Afternoon interviews” que Marcel Duchamp oferece a Calvin Tomkins, o entrevistador sugere que há uma diferença entre os “Pops” e os Expressionistas Abstratos: aqueles parecem se levar menos a sério que estes. Duchamp concorda e segue adiante: “tem um toque de humor lá, que não é mal.

¹³ “O futuro que está em questão na arqueologia se complica num passado, é um *futuro anterior*: é aquele *passado que terá sido*, quando o gesto do arqueólogo (ou a potência do imaginário) *terá liberado* o campo dos fantasmas do inconsciente e das tramas espessas da tradição que impedem o acesso à história. Somente na forma desse “terá sido” o conhecimento histórico se torna verdadeiramente possível” (AGAMBEN, 2019, p. 154).

¹⁴ (ERIBON, 1990, p. 146)

Pode ser até que se torne a enunciação de um período em que o humor possa ser introduzido” (2013 [tradução nossa]).

Em 1980, Andy Warhol publica *Popism: The Warhol Sixties*, suas memórias — escritas pelas mãos de Pat Hackett. Logo no início, buscando constituir o Expressionismo Abstrato de Jackson Pollock e Willem de Kooning como uma fase distinta da *Pop Art* no cenário estadunidense, Warhol não se limita a descrever as diferenças objetivas entre as obras dos dois movimentos — chega, inclusive, a contar como suas telas, por volta de 1960, ainda traziam características de textura e da pincelada dos expressionistas. Para contrastar o Expressionismo Abstrato da *Pop Art*, Warhol leva a explicação à esfera da subjetividade.

O ponto de ruptura, concordando com Tomkins e Duchamp, estaria situado no humor, e num humor dobrado em si mesmo, mas não apenas. O que Warhol vai fazer para a configuração de um modo de subjetivação *pop* é aliar o humor à sexualidade — ou, em suas palavras, e em conformidade com Santiago (2004): “desmunhecar”.

O humor, expresso na fórmula “não levar a si mesmo tão a sério”, é precisamente um humor que participa da constituição do sujeito, que dá condições ao sujeito conhecer a si mesmo e lidar com “sua verdade”. Para ser mais preciso, esse humor evidencia uma dobra do sujeito sobre si mesmo por meio da atitude de, ao ser levado a se conhecer ou buscar conhecer a si mesmo, não tomar como definitivo, verdadeiro, inviolável, a *verdade* do que descobriu. Dessa forma, o humor participa do próprio processo de subjetivação de uma produção de subjetividade *pop*.

Agora, nem o humor pode ser levado tão a sério na configuração dessa produção de subjetividade, e faz-se necessário configurá-lo também a partir da sexualidade, como vimos, índice da verdade sobre o sujeito, instituído desde o Cristianismo. O desmunhecar ganha importância não apenas por esse fator, mas também como marca distintiva em relação à outra geração de artistas: Jackson Pollock performava a heterossexualidade careta e viril, de “machão”, que entra em bares para encher a cara e arrumar briga. A sexualidade (e sua performance) é um

ponto de inflexão entre os expressionistas dos anos 1950 e os *Pops* dos 1960 — a datação, não à toa, se adequa à disjunção entre o astro e o superastro¹⁵.

Além disso, o humor e o desmunhecar se entrelaçam no ordenamento do modo de subjetivação *pop*. Podemos considerar que Warhol não cumpria plenamente a performance gay: diz ele em *Popismo* que não desmunhecava tanto “por si”, porém, ao saber que esses gestos desagradavam quem (os *caretas*) já o hostilizava por não reproduzir à risca a performance hétero, Warhol acabava por “exagerar” ainda mais esse tipo de performance que se entendia à época como homossexual. Era sua forma de ironizar a própria performatividade, e, com humor, não a levar tão à sério.

Da mesma forma, podemos dizer que a estratégia astuciosa vigora no humor. O humor é uma das táticas que desestabiliza o jogo da diferença. Como retira Santiago de uma entrevista dada por Caetano à revista *Bondinho* (nº 34) o comentário sobre Carmen Miranda e sobre como ela

levava a não seriedade ao extremo do paradoxo (a não seriedade é a seriedade) e ao extremo da realidade ilusória da arte (o real é o artifício), pois ela, nos diz Caetano: “tem o ar mais debochado possível e não há nada de mais profundo e sério, e mais terrível, que a frase que ela tá dizendo” (SANTIAGO, 2019, p. 174)

O ar debochado reaparece no superastro — “Sem essa, bicho, a época é a do desbunde” (SANTIAGO, 2019, p. 174) — e, em especial, vemos que a operação do humor, frente à seriedade, pode se alargar ao “extremo do paradoxo” e a atualizar a indiferenciação que constitui o superastro: “o real é o artifício”.

O humor era também um traço marcante em Michel Foucault. Deleuze é um dos que faz essa caracterização do amigo:

Em todo grande escritor você encontra esse nível de humor ou de cômico que coexiste com os outros níveis, não apenas o sério, mas até mesmo o atroz. Há em Foucault uma comicidade universal: não só a comicidade das punições, que constituem as grandes páginas cômicas de *Vigiar e punir*, mas a comicidade das coisas e a das palavras. Foucault riu muito, em sua vida assim como em seus livros (DELEUZE, 2013, p. 132-133)

¹⁵ A descrição em Warhol sobre como Pollock entrava em bares para se embriagar e arranjar briga quase propositadamente — gestos que configuram esse paradigma viril — também aparece em Sartre (DOSSE, 2021, p. 126), o qual acumula a diferença de geração (entre Expressionistas Abstratos e Pops) em relação a Foucault.

Como acontece com Carmen Miranda, o humor não alivia as condições nem redime a situação, mas, pelo contrário, pode conter em si o “sério” e também o “terrível” e “até mesmo o atroz”. O humor, em si, pratica a dissolução de contrários, desestabiliza a fronteira que os separa (Cf. *infra* “Biografias & Narrativa”). O humor opera no limiar.

Entretanto, essa *veia humorística* é (apesar do que afirma Deleuze), ao mesmo tempo, apagada da leitura de sua obra, não vigora na atual circulação de sua figura de filósofo. Exatamente a qualificação de filósofo, pensador, estudioso, recobre o indivíduo com um véu de austeridade, distanciamento e seriedade — como no movimento que ele deveria ter para com seu *objeto*. E o humor, por mais que se pense o contrário, pode ser mesmo uma ferramenta na forma de colocar as ideias para o mundo, na forma de *interpretá-las* (Cf. *infra* “Entrevistas & Performance”). Interpretar uma proposição entra numa chave de divertimento, mas também de deslocamento desse lugar estável da austeridade do pensamento. Considera-se aqui que o humor chega a aproximar mais o pensamento e a vida, a ideia e o corpo — pode-se senti-lo no riso ou numa leve torção, muito mais próximos de uma sensação, mas que não esteja, por isso, distante da ideia ou do pensamento. Como Foucault (2013) mesmo recupera em Nietzsche, é preciso repensar a proposição de Espinosa e afirmar que se conhece (*intelligere*) também ao detestar (*detestare*), lamentar (*lugere*) ou **rir** (*ridere*).

O que vem depois da farsa? — o caso Andy Warhol

Para não invalidar a potência do superastro e reduzi-lo a um “preconceito sexual”, vale examinar um problema que surgiu na crítica da obra de Andy Warhol — e que depois se atualizará em outras questões e outros artistas — junto da provável forma de lidar com esse problema.

Em “O retorno do real” (2017), de livro homônimo, o crítico de arte estadunidense Hal Foster discute a emergência de leituras que dão intencionalidade (e inclusive engajamento, questionamento político) às obras de Andy Warhol, recebidas pela crítica “pós-estruturalista” de sua época como simples e repetidos simulacros, que não mais do que reproduziam a escala industrial e desenfreada do capitalismo em quadros. O simulacro teria aí sentido de rasa superfície, ausência de

profundidade, imagens e signos vazios ou esvaziados pela serialidade das obras. O diagnóstico de Foster é de que estaria ocorrendo, como reconhece em seguida nas produções artísticas dos anos 1990, um “retorno do real”, a volta da necessidade de reportar a arte ao mundo em que vivemos. Há, no entanto, hesitação para que houvesse uma síntese, uma maneira conjuntiva que ordenasse tanto a produção como simulacro (no sentido que Foster atribui a esse conceito), quanto a produção engajada, crítica, por exemplo, da série “Death and Disasters”.

Em “Deuses-fetichê”, do livro *O que vem depois da farsa?* (2021), Foster volta a esse problema por meio do comentário à obra de Jeff Koons.

como acontece com Warhol, que “gostava” de tudo exatamente como era, somos levados a perguntar: Koons é sincero ou irônico ou, de certa forma, ambos ao mesmo tempo? É difícil esperar que ele mostre o jogo (mais uma vez, como ocorre com Warhol, ficamos presos à sua linguagem) ou pegá-lo no pulo. (FOSTER, 2021, p. 58)

Em outros mais diversos casos do mesmo livro (a “dualidade” entre produto e obra de arte do *ready-made* de Duchamp, ou do coletivo de dois, Claire Fontaine, ou sobre a nova “*mondialité*” de Glissant e Obrist), Foster parece evadir a questão da essência pela afirmação da “cópia” e do “simulacro”, simultaneamente. Sobre o último exemplo, diz que “o que Glissant e Obrist veem como uma nova “*mondialité*” que leva em conta as diferenças culturais, outros a considerariam uma globalização que homogeneíza essas diferenças de maneira brutal. (Ela é *ambas*, e é isso que deve ser pensado.)” (grifo nosso, FOSTER, 2021, p. 87).

É dessa maneira, sustentando ambas, que se pretende seguir e dar sentido a leituras que podem parecer tão díspares e até contraditórias — a qualidade de indiferenciar, desfazer a separação, do superastro, aplicada à figura de Michel Foucault; ou a leitura que revela, nas aparências artificiais do superastro, a (disputa pela) verdade do sexo. Afirmar essas duas leituras em concomitância significa, aqui, sustentar o próprio princípio do superastro. Esse princípio, tão recorrentemente defendido nesse ensaio de deslocamento e indiferenciação, produz, mesmo ao superastro, no que ele poderia ter de “essencial” (a performance sexual nesse caso), aparece entremeado nessa premissa anfibológica. Porque superastro, e como o humor, essa categoria indiferencia até em relação a si mesma o que a define.

ENTREVISTAS & PERFORMANCE

*Und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.*

Rainer Maria Rilke, “Archaischer Torso Apollos”

É compreensível que Costică Brădăţan queira revitalizar a morte do filósofo. *Morrer por ideias: os filósofos e suas vidas perigosas* (2020) é uma resposta à profissionalização da filosofia — que parece incorrer numa “morte em vida”, de maneira semelhante a que Luiz Antonio Simas emprega essa expressão. Recuperar o filósofo como um mártir, como quem está disposto a morrer por suas ideias é, para Brădăţan, talvez a única forma de dar vida ao gesto filosófico, de lhe animar coragem, de dar *chance* (no sentido bataillano) à filosofia de poder ser performance (BRĂDĂŢAN, 2020, p. 271).

Essa performance de morte parece, no entanto, insuficiente para tratar de Michel Foucault — ainda mais enquanto superastro. A biografia escrita por James Miller buscou ler esse filósofo como alguém que constantemente se põe em risco, expõe-se a situações-limite e vê a própria morte de Foucault, resultado do agravamento da AIDS, como um possível ato suicidário (*infra* “Biografias & Narrativa”). Essa concepção, ou melhor, esse estilo de morte não satisfaz o superastro, para o qual a exposição é sempre um gesto controlado, uma exibição de vulnerabilidade que se retrai ao momento de sua captura (SANTIAGO, 2019, p. 187).

Há uma morte nos livros. Em entrevista a Claude Bonnefoy para a revista *Ars*, Foucault fala que

escrever é mesmo lidar com a morte dos outros, mas é essencialmente lidar com os outros na medida em que já estão mortos. Falo de certa forma sobre o cadáver dos outros. Devo confessar, postulo um pouco sua morte. Falando deles, estou na situação do anatomista que faz uma autópsia (FOUCAULT, 2016b, p. 45)

Portanto, a morte que encontraríamos nos livros desse autor é a morte de outrem, enquanto, aqui, seria a *dele* que interessa. Onde estaria essa morte? Justamente onde Foucault tentou não falar de seus livros: nas entrevistas. Essa “forma não ‘estatuária

de fala”¹⁶ é o lugar onde pode-se ver a morte acontecer para Foucault; é onde ele pode se contradizer, se negar, desistir do que já foi dito e é, sobretudo, o lugar em que se pretende matá-lo, isto é, capturá-lo nessa contradição, terminá-lo, defini-lo.

Nesse sentido, é muito importante o trabalho de Leonor Arfuch sobre a entrevista (1995). Ainda que a chame “invenção dialógica”, o livro parece mais fortemente argumentar sobre o que, na entrevista, escapa ao diálogo — seja pela introdução do “narrativo”, seja, como mais importa aqui, pela negação da ideia de pergunta e resposta, de que o/a entrevistador/a faz questões e o/a entrevistado/a apenas as devolve com o que já se espera. Deleuze, em “Uma conversa, O que é, Para que serve?” diz que

É difícil “se explicar” – uma entrevista, um diálogo, uma conversa. [...] As questões são fabricadas, como outra coisa qualquer. [...] Com as objeções é ainda pior. Cada vez que me fazem uma objeção, tenho vontade de dizer: “Está certo, está certo, passemos a outra coisa.” As objeções nunca levaram a nada. O mesmo acontece quando me colocam uma questão geral. *O objetivo não é responder a questões, é sair delas* (grifo nosso, 1998, p. 10)

A entrevista reaparece então não como a cena controlada, com cara de script, mas como um campo de batalha, um lugar de disputa, um julgamento de pena capital — a morte, na entrevista, será outra; bem como o será quem passa por ela. O objetivo é sair delas *diferente*.

Para melhor compreender, afinal, o superastro em entrevista — e no que isso resulta para esta caracterização de Foucault — toma-se como base ainda outro ensaio de Silviano Santiago. O “Bom conselho”, que em *Uma literatura nos trópicos* (2019) é subsequente a “Caetano Veloso enquanto superastro”, será aqui lido como uma continuação deste: o que “Bom conselho” diz do “grupo baiano” muito bem poderia ser falado do superastro. Como será visto, “Bom conselho” é uma miçanga no fio que liga Friedrich Nietzsche, Caetano Veloso e o “uso dos prazeres” do último Foucault. Pode-se dizer que, fugindo da dialética (socrática) da entrevista, optou-se por sua dietética¹⁷.

A emergência da entrevista I

¹⁶ Como diria Farès Sassine no comentário de sua conversa com Foucault (2019, p. 44), citando-o na mesma entrevista que aparece acima (FOUCAULT, 2016b).

¹⁷ Sobre esse ponto, agradeço à provocação do amigo Thiago Vidal.

Façamos um pouco de história.

Para poder, depois, se descartar dela.

Silviano Santiago, “Caetano Veloso enquanto superastro”

As entrevistas (e mesas-redondas e conversas etc.) compõem, hoje, parte vasta da obra de Michel Foucault, além de poderem ser acessadas em livro e em gravações de áudio e de vídeo. Os *Ditos & Escritos*, coleção em que se encontra publicado um enorme acervo de entrevistas, falas, conferências, artigos e ensaios, foram capazes de ampliar ou até dar novo fôlego à obra e às ideias desse filósofo francês. O próprio autor é quem nos diz que “[propõe] também reflexões metódicas em [seus] artigos e entrevistas.” Ratificando essa afirmação, temos a tese *As ficções da filosofia de Michel Foucault* (2018), de Jean Dyêgo Gomes Soares, que não apenas sustenta haver uma “íntima ligação entre as obras escritas e os artigos e entrevistas”, como também encontra neles maiores comentários sobre filosofia do que nos livros publicados em vida. Por que Foucault fala mais de filosofia em seus *Ditos & Escritos*?

O lugar que a entrevista ocupa na obra de Michel Foucault pode ser melhor compreendido ao levar-se em conta como a entrevista se insere no espaço e na função de um intelectual. No desenvolvimento dessa figura, a relação deste com a mídia se tornou cada vez mais íntima. Se tomamos como referência a participação de Émile Zola no caso Dreyfuss, fato que a tradição francesa marca como o nascimento do intelectual (TUCHERMAN, 2005), notaremos que foi justamente por meio do jornal *L'Aurore* que a manifestação do escritor se investe e se prolifera, “o homem do mundo cultural posto em posição de político” (ibidem, p. 43). Mais recentemente, esse recurso aos espaços midiáticos se tornou ainda mais deflagrado (PEREIRA, 2007), assim como o formato do jornal foi sendo reconfigurado e passou a incorporar outros registros; entre esses registros, encontra-se a entrevista (ARFUCH, 1995). Além de um recurso que costumeiramente compõe as reportagens, a entrevista em si, na transcrição de pergunta e resposta, está igualmente presente no formato do jornal.

A reflexão de Silviano Santiago em “Uma literatura anfíbia” (2002), mesmo que tratando do escritor de obra literária, apresenta pertinência à compreensão da relação do intelectual com a mídia.

Concedida aos pares da mídia televisiva, a entrevista serve muitas vezes ao escritor de trampolim para discussões públicas sobre ideias implícitas na obra literária. O livro é raramente apreciado pela leitura. Consume-se a imagem do intelectual, assimilam-se suas ideias, por mais complexas que sejam. (2004, p. 65)

A entrevista “é o modo que o escritor encontrou para poder comunicar-se com um público mais amplo sem perder as prerrogativas excludentes do ofício que abraçou”. Santiago parte, nesse ensaio, dos problemas que envolvem uma arte escrita em um país com altos índices de analfabetismo, o Brasil. No entanto, mesmo na França, em que o índice de alfabetizados aponta para 99% da população em 2003 e que desde 1910 tem quase 0% de homens analfabetos (VINCENT, 2014, p. 541), o consumo de entrevistas com intelectuais pela mídia televisiva teve também alta propagação¹⁸. Esta pesquisa foi capaz de encontrar entrevistas televisionadas dadas por Foucault que datam desde 1965 — ano também de sua primeira vinda ao Brasil. Sua primeira entrevista, a um jornal local de Uppsala, na Suécia, aconteceu em 1955 (ERIBON, 1990, p. 90).

Além disso, subjaz a essa propagação a suposição de que uma entrevista torna mais acessível as “ideias complexas” de um/a intelectual, que o *consumo* de sua imagem torna mais *deglutível* a discussão pública que intencionava manifestar. Fazendo uma transposição do raciocínio de Santiago, a lógica se manteria: a substituição do livro pela entrevista se daria como forma de ampliar o público que consumiria o trabalho do/a intelectual e suas ideias, dispostas de maneira tão complicada na escrita, seriam discutidas de forma mais palatável pela conversa amigável da entrevista; se selvagens no livro, pareceriam domesticadas na conversa.

¹⁸ Na verdade, pode-se observar em “Intensidades discursivas”, ensaio do mesmo livro que “Uma literatura anfíbia”, que o consumo de imagens, em detrimento da escrita, é um fenômeno amplamente difundido pela globalização, e a interrogação que importa a Santiago é como essa passagem às imagens, sem ter socializado plenamente a leitura, influenciaria o cenário cultural brasileiro.

Pode-se ainda atribuir à proliferação da entrevista em detrimento do livro, a hipótese de que esse novo *medium*¹⁹ surgiria em consonância com o processo de transição do intelectual universal para o intelectual específico, descrito pelo próprio Foucault (1979; 2011). Para o filósofo francês, até por volta de 1945, ou seja, com o fim da Segunda Grande Guerra na Europa, consolidou-se uma determinada figura intelectual. Esse tipo de intelectual participou nas trincheiras ou fez parte da resistência contra os nazistas; sua intenção é emancipar a humanidade, falar a todo o mundo. Reconhecível na figura de Jean-Paul Sartre, esse seria, para Foucault, o intelectual universal. O *medium* que corresponde a esse tipo de intelectual é o livro:

O intelectual, até [o surgimento de sua função “específica”], era, por excelência, o escritor [...] A partir do momento em que a politização se opera com base na atividade específica de cada um, o umbral da escritura, como marca sacralizante do intelectual, desaparece. (FOUCAULT, 2011, p. 214).

Mesmo no caso de Sartre (e Beauvoir e Camus) em que se faz uso da Literatura, de uma obra literária, para disseminar seu discurso filosófico, o livro se mantém como meio de intervenção intelectual por excelência. Pode-se contrariar que Sartre deu entrevistas e, sobretudo, que *A Cerimônia do Adeus* (2015), de Beauvoir, é um livro que já contém, em sua segunda parte, o recurso às entrevistas — bem como ao diário pessoal da autora e testemunhos que recolheu. No entanto, a intenção maior aqui é estabelecer a configuração de um determinado tipo de intelectual descrito por Michel Foucault — e essa obra poderia já se sustentar em um outro tipo. De igual forma, Foucault não se subtrai ao livro.

Com o desenvolvimento tecnológico que acompanha esse processo de mudança na figura intelectual, outras formas de intervenção vão surgindo e pode-se entender aqui que a entrevista é o *medium* que corresponde ao intelectual específico. Este tipo, por sua vez, tem sua importância adquirida em décadas anteriores, mas intensificada nos anos 1960 e busca falar de seu lugar, de sua especificidade, realizando sua intervenção política a partir do saber que lhe é particular. A entrevista, como contraponto ao livro, parece evidenciar esse processo de especialização; a própria forma desse *medium* parece manifestar essa qualidade

¹⁹ Opta-se por esse termo em razão de compreender-se a diferença entre o livro e a entrevista não apenas como uma distinção de gêneros discursivos, mas também de modos de enunciação e de suporte e registros diversos. O termo “*medium*” serviria aqui a compreender a diversidade particular a cada um; livro e entrevista.

específica de realização e de produção intelectual: uma forma não “estatuária de fala”, “espontânea e precária”, orientada pelas perguntas feitas no momento e tendo, nas próprias perguntas, a intenção de que o/a entrevistado/a responda a partir de sua particularidade. Em muito, como se verá adiante (infra “Políticas & Público”), toda essa transição, uma mudança de paradigma, pode ser vista acompanhando o processo de reprodutibilidade técnica das artes (BENJAMIN, 2017; BENJAMIN, 2012).

O intérprete

Qual a particularidade de um intelectual enquanto superastro? Para melhor dispor a composição que resulta desta fórmula que tantas vezes repito²⁰, recorro ao termo *intérprete*. Sua polissemia é fortuita aos sentidos em que pretendi empregá-lo e, quando digo composição, penso e proponho justamente, como na *assemblage* de Bruno Latour (2010), uma re-união dos sentidos que foram repartidos e diferenciados. O intérprete, nesta operação composicional, funciona como um termo aglutinador que nos ajuda a reconhecer que os sentidos tão diversos ainda guardam uma intimidade.

Dessa forma, estou compondo o *gathering* (LATOURE, 2010) de quatro principais sentidos empregados para a palavra intérprete. O primeiro significado é o de intérprete musical, a pessoa que executa uma música ou canção, e dessa forma a realiza em/com seu corpo. Portanto, um determinado uso estético do corpo.

O segundo, é o intérprete como leitor crítico ou comentador. Cabem nesse sentido tanto os *intérpretes do Brasil*, como na tradição do ensaio sociológico do início do século XX de Sergio Buarque de Hollanda, Paulo Prado e Gilberto Freyre, quanto o intérprete de um autor consagrado, como de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Friedrich Nietzsche — caso do filósofo brasileiro Roberto Machado. Um efeito inicial da aproximação do primeiro com o segundo sentido já está em Edward W. Said (2009), o qual buscou reconhecer no intérprete Glenn Gould a condição de “intelectual”. Minha intenção aqui seria de que essa competência intelectual fosse também reconhecida, por exemplo, em Maria Bethânia como intérprete do Brasil.

²⁰ Parece adequado que me coloque um pouco, de corpo mais presente, aqui.

O terceiro, é o de tradutor simultâneo. Esse sentido, com efeito, parece combinar o que nos outros dois está apartado. Se no primeiro, a interpretação é uma expressão corporal e, no segundo, uma decodificação de um enunciado, o terceiro sentido combina as duas ações, exprimindo corporalmente (na fala ou em sinais) uma mensagem a qual está incumbida/o de repassar, de traduzir. Se levamos em conta o trabalho de Jacques Rancière, em *O mestre ignorante* (2007) e outros textos de *O espectador emancipado* (2012), nos quais a tradução de signos aparece como componente fundamental e emancipador da educação e da recepção artística — de forma que poderíamos considerar o nexos entre essas interpretações no próprio ato de traduzir — aos outros dois. No entanto, há ainda mais um. O quarto é o intérprete de Walter Benjamin²¹, o ator de cinema (*Darsteller* ou *Filmdarsteller*) que se diferencia do ator de teatro (*Schauspieler*) de diversas maneiras, mas principalmente pelo fato de que, como o superastro, ele “represente [ou melhor, apresente] a si próprio nas câmeras” (BENJAMIN, 2017, p. 27); com efeito, um *Darsteller*, voltado à apresentação, à presentificação, e não um *Vorsteller*, representando. Esse, inclusive, o cruzamento: o ator de teatro está presente para seu público, mas representa uma personagem; o ator de cinema não estará presente a seu público, e por isso se apresenta. É possível dizer que há ainda um quinto, uma vez que as interpretações de Veloso, mas sobretudo de Bethânia, incorporam a dramatização ao canto, como diz o irmão mais velho sobre a mais nova (VELOSO, 2017). Além disso, na tradução de Barrento (BENJAMIN, 2017), a *Leistung* (atuação) vertida para *performance* — palavra, mais comum ao inglês, para a realização do espetáculo. Essa opção, não obstante, faz ressoar a concepção de performance do medievalista suíço Paul Zumthor (1997), a qual está caracterizada pela execução (do poema, da canção) realizada pelo *intérprete* — não seus sentidos particulares, recortados, mas no amálgama ou no entre-lugar de todos os sentidos assinalados.

Todas essas intenções podem ser imediatamente relacionadas a Foucault pela ligação que este teve com a música. Nosso superastro não se (entre)tinha com

²¹ Conforme “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão)”, na tradução de João Barrento (BENJAMIN, 2017) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, primeira versão, traduzida por Sergio Paulo Rouanet (BENJAMIN, 2012). A expressão não é dominante, mas aparece nas duas versões, com mais ênfase na segunda (p. 194). Para os termos entre parêntesis, na sequência, foi utilizada a versão alemã “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (BENJAMIN, 1963).

a música popular, mas ao longo da vida, tomou enorme gosto por música erudita. Foi amigo de Pierre Boulez, compositor moderno que Foucault tentou incluir no rol de professores do *Collège de France*, e teve um relacionamento com Jean Barraqué, de quem Paul Veyne diz que Foucault teria aprendido muito (2011, p.45) É também Veyne que associa os ofícios de historiador e ator, favorecendo nossa composição do intérprete com o trecho seguinte:

Compreender o que diz ou faz outrem é um *ofício de ator* que “se põe na pele” de seu personagem para compreendê-lo; se esse ator é um historiador, ele precisa, além disso, fazer-se escritor de teatro para compor o texto de seu papel e encontrar palavras (conceitos) para dizê-lo (VEYNE, 2011, p. 27)

Tal operação composicional é condizente com o superastro, uma vez que ele próprio “é o significante”, para o qual “o significado é vários e distinto, polissêmico” (SANTIAGO, 2019, p. 175). Além disso, o “enquanto”, presente na fórmula de Silviano e aqui, produz também uma composição, contanto que ela se sustente no momento, ou seja, por um período de tempo. Pela lente composicional do intérprete, fica ainda mais evidente o quanto há de intelectual no superastro e o quanto há de superastro no intelectual. Isto é, o ensaio de Silviano já enuncia a sofisticação do superastro, e o intelectual, por sua vez, não seria apenas a figura crítica, o leitor atento e inventivo, mas alguém que, pela interpretação, traduz e dá corpo a um pensamento. Nesse ponto, é interessante lembrar de um texto de Roberto Correa dos Santos, parte de um livro em homenagem a Silviano Santiago, no qual é dito, com grave acento nietzscheano, que o próprio pensamento é uma função *fisiológica*. Dessa forma, como já no filósofo do martelo, não há pensamento sem corpo e, antes, é no próprio corpo que o pensamento pode acontecer. Inclusive, “dar corpo e articular uma mensagem” são algumas das características que Edward W. Said irá atribuir ao intelectual (2005, p. 25) — além da “vocação para representar”, que nos ouvidos de hoje, soa estranho, mas que pode ser particularmente coincidente com o gesto de tomar a palavra, vocalizar, de um cantor —, contrariando a figura mental e racional que aparece pelo menos desde de Descartes. Logo, o corpo que pensa e existe, não é instrumento de propagação da mente, mas a própria usina do pensamento. No corpo, o pensamento é produzido, articulado, comunicado e realizado.

Caetano trouxe para o palco da praça e para a praça do palco o próprio corpo, e deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência das artes

brasileiras. O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. (SANTIAGO, 2019, p. 185)

Esse trecho de Silviano, ainda que fale do Caetano Veloso enquanto superastro, poderia se torcer de volta ao intelectual. Michel Foucault trouxe para o livro, para a entrevista, para a manifestação política, o próprio corpo, e deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência da intelectualidade francesa. Troca “letra” por “livro”, “música” por “filosofia”, e repete-se a frase seguinte. O sentido se adequa, porque, mesmo com suas particularidades, trata-se de interpretação para cada um dos casos. Caetano intérprete, Foucault intérprete; intelectuais enquanto superastros.

A emergência da entrevista II

toda minha literatura é sobre o corpo...

Silviano Santiago, “A arte da entrevista”

A ideia que queremos derivar dessa concepção de intérprete é que seja essa figura a agente da entrevista. Na entrevista, pela condição não “estatuária da fala” (FOUCAULT, 2019) o/a entrevistado/a é levado/a a dar corpo às suas ideias no momento imediato. Ao responder às perguntas, ele/a *interpreta* o próprio pensamento. Da mesma forma, somos levados à noção composicional de interpretação e, pela força da entrevista, notar como as qualidades dos vários sentidos se confirmam. Isto é, na entrevista, como já afirmado, o/a entrevistado/a decodifica, compreende, traduz, exprime, atua; ou melhor, traduz corporal e imediatamente seu pensamento para responder. O corpo faz parte não só pela exigência da fala, mas sobretudo pela imediatez, que faz com que as funções fisiológicas de pensar e exprimir-se realizem a “mente” no corpo, demonstrem o quanto o corpo faz parte de qualquer processo de interpretação, ao mesmo tempo que está sempre presente e tem efeitos, nele, sensíveis — como quando “enrubesc[e] até as orelhas” (FOUCAULT, 1979, p. 249) ou sente “frio na barriga” (FOUCAULT, 2016b, p. 34). Pode parecer banal afirmar essas evidências do corpo, mas o fato é que, na figuração do astro em “farrapo humano”, o esforço é para que ele se torne apenas uma *imagem* consumível, e menos o corpo real de alguém.

Essa presença do corpo, que emerge da entrevista, é também o que o põe em risco. Se a escrita é, segundo Foucault (2015), uma forma de apagar-se, a entrevista, pelo contrário, traz o corpo que no livro ficou escondido, ou melhor, buscou-se esconder. Mesmo na entrevista transcrita, o que emerge são as marcas de um corpo. Isso pode ser facilmente notado na conversa que Michel Foucault concede a Farès Sassine (FOUCAULT, 2019) ou na “Mesa redonda”, que segue a série de conferências, *A verdade e as formas jurídicas* (FOUCAULT, 2013). Uma primeira marcação que assinala a presença do corpo são os risos. Eles aparecem na entrevista como uma rubrica. A entrevista tem uma relação curiosa com o teatro. O normal ao gênero dramático é que o texto, anterior, seja encenado. Nas entrevistas do *Ditos & Escritos*, o que lemos é um texto posterior à “encenação”. A rubrica, portanto, não é um comando, mas um registro. O que, por outro lado, é a própria ambiguidade do termo *arkhé*. Outra marcação, ainda bem superficial (e por vezes ambas são retiradas na revisão), é a manifestação do cansaço do filósofo francês, que estava doente no momento da conversa com Sassine.

O riso tem seus efeitos particulares que nos interessam. Em primeiro lugar, ele acusa o corpo que fala e, talvez diretamente disso, crie uma descontração. A seriedade se faz sobretudo pela impassividade, por se tornar inabalável aos fenômenos do corpo; a seriedade é uma disciplina do corpo. Na conversa com Sassine, pode-se notar que as risadas de Foucault vão relaxando o entrevistador na que foi sua primeira entrevista oficial. Se esse efeito não aparece na “Mesa redonda”, é porque a disciplina daquele ambiente acadêmico era muito mais rigorosa que o diálogo no apartamento de nosso autor. Em segundo lugar, porque o riso cria uma atribuição específica com o objeto. Na primeira das conferências, o filósofo francês diz acompanhar Nietzsche em sua discordância com Spinoza, para quem conhecer algo era diferente de rir, jogar ou detestar algo. Se rir de algo é também uma forma de o conhecer, isso ocorre porque, quando Foucault ri em suas respostas, distancia-se delas. É por não se levar tão a sério que pode colocar seu conhecimento em questão. Rindo, está tanto acusando esse gesto, quanto convidando seus interlocutores à mesma liberdade. Daí, ainda, a descontração.

Invertendo o sentido, Foucault aponta não para o efeito do riso, mas para o riso como efeito; passa-o de meio para fim. É o caso, por exemplo, em uma conversa com o contrariado Jacques-Alain Miller, em que o interrompe dizendo “É uma

brincadeira [*rigoler*, no original]”, e logo em seguida, “Digo isto de forma fictícia, para *rir*, para contar história. [grifo nosso]” (FOUCAULT, 1979, p. 262)

Entre vidas, atrevidas

Essa presença do corpo, por outro lado, não o coloca em risco da maneira que poderíamos imaginar — vulnerável a um corte, à morte, à doença²². Pode-se pensar que a presença do corpo indicasse o desvelamento da *zoe*, a presença dessa vida fisiológica, como de fato indicam o riso e a tosse, o humor e a febre. Porém o corpo que está em risco aqui tem relação com outra significação de vida, a *bios*. Não tendo uma única palavra para vida, os gregos as diferenciavam em *zoe* e *bios*; a parte fisiológica e a vida politicamente qualificada, respectivamente (AGAMBEN, 2002; 2017)²³. O corpo poderia ser restrito à *zoe*, mas a verdade é que não há *bios* sem *zoe* — o que nos faz assumir que há um corpo subsumido na vida politicamente qualificada ou que, em acordo com as formas de vida, tenhamos também um *corpo* fisiológico e um *corpo* politicamente qualificado.

Se em Sócrates, na experiência de seu confronto, julgamento e morte frente ao poder político ateniense, podemos examinar um caso em que o corpo e a *zoe* possam ser descartados em razão de um comprometimento com a *bios*; quer dizer, se pensar-se que a expressão do pensamento e a demonstração de um modo de vida se dão como gesto político, então confiar a esse gesto todo seu esforço manifesta uma escolha e um engajamento pela vida politicamente qualificada, mesmo que a vida fisiológica tenha fim. E se lembramos do esquema de Brădăţan, é na verdade como se a *zoe* precisasse acabar para que a *bios* se imortalizasse.

Ora, a situação com Foucault é distinta, quando não inversa. Primeiro porque “militante formado em Nietzsche”, Moriconi lhe dá “um estilo socrático [porque dialógico] não socrático [nem dialético]” (MORICONI, 2005, p. 52). Segundo, porque sua *zoe* não está em risco. Decerto, ela se faz presente — o corpo

²² Cf. o capítulo “Bólido sebastianista” e sua “intervenção política pela via negativa da transgressão espetacularizada” em *O tropo tropicalista* (2017), de João Camillo Penna.

²³ Ou ainda: “*zoe* [...] exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bios*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo” (AGAMBEN, 2002, p. 9). Outra definição, tomando os espaços gregos como referência, teria a *zoe* como vida privada, capturada pelo domínio da *oikia*, e a *bios* como vida pública, presente na *polis*.

avisa. Seus entrevistadores muitas vezes questionam sobre ela. Porém Foucault não a coloca em risco, não a dispõe à morte. Talvez apenas quando parece, pelo texto, esbravejar ironicamente: "Renuncio a todas as minhas funções públicas e privadas! A vergonha se abate sobre mim! Cubro-me de cinzas! Não sabia a data da criação da mamadeira!" (FOUCAULT, 1979, p. 276). Se algum desses tipos de vida está sob ameaça, é a *bios*. Isso porque, se Foucault faz da entrevista uma aposta na experiência, uma forma de se tornar outro, a forma de vida que ele permite o assassinio é a *bios*, uma vez que a entrevista enquanto experiência lhe daria condição de destruir seu modo de vida, até ali configurado, para dar abertura à criação e realização de uma nova forma ou maneira de ser.

A situação se torna mais complexa, mas ao mesmo tempo mais inventiva, se consideramos o esquema e a fórmula do intelectual enquanto superastro. Dentro dos limites que essa pesquisa alcançou, uma divisão pouco apontada/examinada se daria por definir *bios* como a vida da representação e *zoe* a vida da apresentação. *Bios* comandaria, acompanhando as definições anteriores, a esfera da representação política e — arriscamos aqui — da representação no sentido artístico. Isto é, poderíamos designar *bios* como a vida presente, por exemplo, na encenação dramática — efetivamente, inserida no domínio da vida pública. Podemos também confirmar a razão representativa na política (da *polis*) se considerarmos a forma como os cargos parlamentares devem abdicar de sua personalidade, ou se voltarmos à dicotomia dos media: o livro, como forma de falar a todos, era também o meio de se apagar. Acentuamos, portanto, a oposição entre representação e presença. Por sua vez, *zoe* se faz vida da apresentação pelo corpo, suas necessidades e limites, que acabam por sempre vir à tona. É importante lembrar o quanto Agamben reitera que, por mais que fosse reivindicado um papel mais importante à *bios*, e que se buscasse frequentemente excluir a *zoe* da *polis*, ela ainda assim se fazia presente. Dessa forma, em todo momento da *bios*, da representação, ainda está contida, ou presente, a apresentação do corpo, logo, da *zoe*.

Vejamos então o esquema do astro, o "jogo da diferença": seja pela "imprensa marrom", seja pela "imprensa rosa", a divisão é mantida. Em Silviano, entre a vida privada e a vida pública; aqui, nessa pretensão conceitual, entre *bios* e *zoe*. O superastro, pelo que lhe é próprio, destitui o jogo da diferença; faz da vida privada "os 365 dias do carnaval e da máscara alheia" da vida pública.

Afinal, se entre os gregos isso não estava tão patente, entre os brasileiros dos anos 1970 é mais que óbvio o quanto uma vida política é teatral e encenada. Considerando o que Leonor Arfuch comenta, em *La entrevista, una invención dialógica* (1995), sobre a forma como a esfera doméstica passa a frequentar a cena política nas campanhas eleitorais da Argentina de 1983, temos melhor uma ideia do que se quer dizer com a encenação e teatralização próprias da *bios*. Essa passagem não se dá como o simples aparecimento da vida privada na pública, mas antes transforma a vida privada de maneira que ela possa se tornar pública. Modelando a apresentação em representação, a forma que a *zoe* tem de aparecer na *bios* é pelo modo da *bios*; isto é, não se dando em sua apresentação, mas sendo, nos moldes da “imprensa cor-de-rosa”, dissimulada para se adequar à figura política que se pretende exibir. O exemplo, nesse caso, que Silviano nos dá é o de Ray Milland que, após atuar como um bêbado no filme *Farrapo humano* (1945), de Billy Wilder, teve sua imagem pública identificada com o personagem e condenada “pelo código de comportamento e de valores ditado pela *middle class* americana”. Para revitalizar sua *bios*, o “estúdio então convidava os repórteres das revistas cor-de-rosa para entrar sem cerimônia na casa de Ray: precisava-se de fabricar uma ‘versão para melhor’” (SANTIAGO, 2019, p. 172).

O procedimento do superastro é outro. Ele não adequa sua *zoe* à *bios* (nessa época, governada pelo código moral da classe média²⁴), mas transmuta a *bios* em *zoe* até que se indiferenciem. É esse o sentido de transformar todos os 365 dias do ano em carnaval e máscara: não é a vida privada que é cooptada para e pelos desígnios da esfera pública, mas a vida política que passa a estar presente a todo momento (talvez seja por essa proposta que possamos entender também as implicações e o significado de uma micropolítica), pela confusão que se cria entre os limites do “jogo da diferença”. As particularidades entre apresentação e representação e os tipos de vida aos quais as identificamos servem também a compreender o procedimento do superastro: não é a presença pessoal, privada, *representada* na imprensa e na televisão, mas a representação que se torna constantemente presentificada.

O superastro é o mesmo na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na TV e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero,

²⁴ Aqui, estamos situando a *bios* também em/entre uma composição entre ética (modo de vida), moral (código de comportamento), representação (política) e vida (pública).

sempre representando, sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator (SANTIAGO, 2019, p. 173)

Enfatizamos ainda que essa é a condição para fugir às regras do “jogo da diferença”, burlá-las. A vida privada tornada pública (e ao modo desta) não faz mais que reafirmar o jogo e insistir na divisão que alimenta a máquina publicitária. O procedimento do superastro, pelo contrário, ao dar à *bios* a vivacidade presente na *zoe*, acaba por confundi-las e tirar proveito de sua indiferenciação.

Voltando essa configuração particularmente à entrevista, compreendemos melhor alguns gestos e táticas notáveis ali. Por exemplo, em “Bom conselho”, Silviano nos exhibe as artimanhas do “grupo baiano”; Caetano, Gil, Gal e Bethânia. Quando perguntados sobre sua arte, sobre o conhecimento teórico e partidário do que produzem, a “resposta é lacônica, ou melhor dito, negativa: 'Agora eu não vou querer aqui explicar [...]’”. Em outros casos, rebatem, ou ainda, contornam a pergunta e torcem seu sentido para responder algo sobre

os infundáveis labirintos da comida macrobiótica, seguidas de teorias de caráter místico-esotérico [...] O desvio temático, portanto, enfatiza, põe em relevo a personalidade, o comportamento diário, em lugar de colocar em questão as ideias daqueles que se encontram na berlinda. Falam de tudo, menos daquilo que esperávamos que falassem. (SANTIAGO, 2019, p. 196-7).

Logo, o que acontece nas entrevistas do grupo baiano é que se demanda deles uma resposta do domínio da *bios*, uma resposta pertinente ao conteúdo latente, *representativo* poderíamos dizer, de suas obras e à autoridade crítica e política que se exige que exerçam sobre elas. Eles, no entanto, respondem com assuntos da *zoe*: alimentação, crenças. Lembrem o Nietzsche do *Ecce homo* que, ao questionar-se “por que [é] tão inteligente”, responde com a “escolha da alimentação, de lugar e clima, de distração” (2008, p. 44). E por isso Foucault ria e se fazia tão presente de corpo em suas entrevistas: realçando sua *zoe*, colocando em evidência e paridade com a *bios*. Essa tática indica, inclusive, não apenas a *zoe* como conteúdo das respostas, mas também como “lógica” delas, que não guardam secretamente, ou em um nível mais profundo ou mais abstrato, a verdade. Como diz Silviano: “[o] discurso crítico é 'manifesto’”; ou, como repetimos aqui, dá-se em apresentação.

Como que a entrevista facilita o consumo das ideias se ela, afinal, não responde? Como isso funciona em Foucault? Ainda em “Bom conselho”, Silviano analisa o “mecanismo” que engendra essa tática, sugerindo que a autoridade,

destituída da obra, passa ao domínio do comportamento. Enquanto o artista é transformado “no lugar e no repertório de verdades profundas”, a “entrevista é antes de tudo uma tomada de posição autoritária por parte do artista em relação ao leitor” (2019, p. 198). Interessa-nos, contudo, enfatizar o enfraquecimento do/a entrevistador/a nessa situação. Se, seguindo Butler e a trilha da violência ética, a voz que pergunta é também a que acusa, e a cena de interpelação pode se tornar, como para Nietzsche, a cena do julgamento; então, a prática do superastro na entrevista acaba por debilitar essa voz acusatória, que busca, afinal, capturá-la no “jogo da diferença”. Em síntese, é justamente esse esmorecimento do/a entrevistador/a que produzirá a descontração (como a do riso) que favorecerá à liberdade da/o entrevistada/o.

Essa liberdade na entrevista pode vir até a tomar forma na obra. Para Silviano, *Como dois e dois* marca, em Caetano, a passagem do mecanismo pelas fronteiras da entrevista até a canção. “O certo e o errado, ligados pelo 'como', ocasionam um curto-circuito lógico” (2019, p. 200). O autoritário “certo” perde sua centralidade para as possibilidades da “linguagem poética”. Já com Foucault, podemos ver que quando é perguntado sobre sua vida pessoal, recorre justamente aos dados privados (sodomismo, pai médico) para armar instrumentos teóricos (a flexibilidade nas relações de poder, o bisturi como pena de uma escrita de dissecação). Impede, assim que, como com o astro, tenha *bios* e *zoe* ambas capturadas e cerceadas pela máquina publicitária. Foucault, enquanto superastro, confunde as fronteiras entre as duas esferas e impede que sejam dominadas por outrem — soberanamente (destituído/a), nesse caso, o/a entrevistador/a.

A descrição do mecanismo acaba por corroborar o que vem sendo proposto aqui: se a verdade da *bios* é ocultada e dá-se espaço à verdade da *zoe*, esta passa a ocupar o lugar daquela, resultando numa zona de indiscernibilidade entre elas. Isso porque, por um lado, a divulgação das “peculiaridades do seu comportamento” parece sugerir um código, como se essas peculiaridades de *zoe* fossem a *bios* por excelência, porém 1) esse código, se ainda de acordo com o “desbunde”, não tem regras, e a sugestão se prestaria mais a liberar que constranger (p. 174); e 2) a difusão carnavalesca e antropofágica do modo de vida do superastro por entre os jovens faz com que recebam “no ritual e na festa, seus fluidos de encanto e inebriante *vida* [grifo nosso]”; isto é, também suas *zoe* e *bios* passam à

indiferenciação propícia à politização do comportamento e carnavalização do cotidiano.

O que o intelectual tem de ser na entrevista?

1) Espontâneo

Assim deveria ser todo/a entrevistado/a, ou melhor, é isso que se espera ou se encena por todo/a entrevistado/a. A entrevista, no entanto, seria “predeterminada”. Não dizemos aqui da distinção entre dos modelos aberto, semi-aberto ou fechado, que ocupam manuais sobre a organização de entrevistas, mas sim do que fala Andy Warhol em sua *filosofia* (2008):

Eles sabem o que querem escrever a seu respeito e sabem o que acham de você antes mesmo de conversar com você, então só estão à procura de palavras e detalhes daqui e dali para fundamentar o que eles já resolveram que vão dizer. Se você vai às cegas para uma entrevista, não há absolutamente nenhum jeito de adivinhar que tipo de artigo a pessoa com quem você fala vai escrever. (WARHOL, 2008, p. 94)

Dessa forma, a conversa seria apenas uma prerrogativa para extrair o que já se quer saber. Nesse sentido, parecem bastante com a confissão, que Foucault entende como um “procedimento de extorsão da verdade”. A verdade, na entrevista, pode ser até algo que se detenha, mas que lhe é extraído à força — e serve mais às intenções de quem pratica a extorsão.

Porém, como o próprio Warhol, o superastro é astuto com a entrevista; de modo que, mesmo que não alcance a artimanha de conseguir rastrear por onde as pessoas com quem conversa se informam pela distribuição de informações diferenciadas para entrevistadores/as distintos/as (WARHOL, 2008), o superastro consegue, pelo que vimos até aqui, fugir do “jogo da espontaneidade” — que é ainda o “jogo da diferença” —, negando à pergunta uma resposta “correta”, esquivando pela espontaneidade dos “infundáveis labirintos da comida macrobiótica”. É espontâneo por *desvio*.

Por outro lado, se lembramos que o superastro tem a espontaneidade por efeito ou consequência da extravagância que pratica na “vida real”, o intelectual enquanto superastro pode ser extravagante na escrita para estar espontâneo na entrevista. Essa é uma chave possível para entender a obra escrita de Foucault e

seus maneirismos, muitas vezes lidos como um estilo literário, assim como seu sucesso — inclusive fora da área da filosofia —, "pois só o extravagante desperta o comentário" (SANTIAGO, 2019, p. 175).

2) Esquivo

O ensaio “Bom conselho” tinha por intenção comentar a situação pela qual passava a crítica naquele “determinado e específico momento da realidade cultural” do Brasil: a situação de “ausência de pergunta” (SANTIAGO, 2019, 191). Essa ausência era vista no “artista jovem [que] não quer perguntar” (*ibidem*, p. 192), mas também em suas respostas quando perguntados sobre seu trabalho artístico. Perguntar era afirmar a obra como objeto de conhecimento, objeto cultural; “[n]ão perguntar significa, pois, deixar o objeto no limbo em que é criado, encenado e consumido, sem arremessá-lo para o altar da arte. Perguntar e sacralizar, dentro da cultura ocidental, são irmãs gêmeas” (*ibidem*, p. 192). A resposta, por sua vez, “é lacônica, ou melhor dito, negativa”, de forma que “o entrevistado evita cuidadosamente o objeto que justifica a própria entrevista” (*ibidem*, p. 196). Essa prática de evitação entre os jovens, Santiago não a vê como superficialidade, mas como uma estratégia precisa e particular.

É esse o *desvio* — termo muito utilizado por Santiago em “Literatura e cultura de massa” (2004), mas também por Guy Debord (2013), como tática contra o espetáculo — que realizam Nietzsche e o grupo baiano, esquivando da autoridade de quem pergunta e dando vazão às suas próprias preocupações. Como tinha dito Deleuze, o objetivo é sair das questões, não as responder. Foucault, não apenas por dividir dessas ideias, mas igualmente pelas características de superastro, era muitas vezes evasivo ou ficava em desagrado por ter de ficar discutindo seus livros passados.

Pode ser que assim o fazia por já visualizar a cada vez “a presença de um livro futuro formado pelas próprias palavras que estão sendo pronunciadas” (FOUCAULT, 2016b, p. 34) — era 1968 nesse momento e fica difícil saber se já projetava seus *Ditos & Escritos*, publicação que, apesar de em partes revisada, só veio a acontecer postumamente, em 1994. Mas além disso, Foucault realizava suas esquivas por meio ou por causa *de livros*.

A cena corriqueira em que perguntam “então, não quer mesmo falar de seu livro?” e o filósofo francês responde “não.” — como aconteceu com ele e Bernard Pivot em 1976 no estúdio “Apostrophes” do Museu do Louvre (ERIBON, 1990, p. 258) — mais frequentemente dá lugar à exposição do livro de outro autor. É o que acontece em 1973 na Mesa-redonda na PUC-Rio, ao debater a centralidade de Édipo para a psicanálise com o apoio e comentário ao *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari; assim como na entrevista de 1978, com Farès Sassine, e o recurso que é feito de *O princípio esperança*, de Ernst Bloch, o qual Foucault vinha lendo quando das reportagens e respostas sobre a Revolução Iraniana; ou ainda, também em 1978, quando recorre a Duby para reagir às perguntas dos membros da *Ornicar?* Essa prática, ou mesmo tática, parece se basear em duas intenções: primeiro, esquivar-se, desviar de si a resposta, atribuindo a outro sua formulação; segundo, elogiar ou divulgar autores e obras que acha importante e que mereçam mais atenção. O primeiro é, além de tudo, um princípio básico da argumentação. O segundo, alcançou com *Theatrum philosophicum*, a proposição de que o século ainda seria deleuzeano, numa evidente maneira de contrariar inimigos e favorecer o amigo — e que para eles não passou de uma brincadeira. Porém, acima disso, e é o próprio Foucault, citado por Eribon, quem sustenta que “falar de um livro era um exercício que se fazia de certo modo para si, para o próprio proveito, para se transformar a si mesmo” (ERIBON, 1990, p. 273). De certa forma, a esQUIVA não é nova, nem suas táticas, mas Foucault ao implementá-la para *exibir-se* a partir de suas leituras, e assim, destruir a imagem que tem de si para tornar-se outro, revela mais uma vez a estratégia do superastro.

3) Escandaloso

Em *Verdade tropical* (2017), *escândalo* (e seu adjetivo, *escandaloso*) aparece(m) com frequência para qualificar a Tropicália (às vezes, antes mesmo que ela o fosse) e seus participantes. Externa ou intencionalmente, essa qualificação parece sempre rodear as investidas de renovar a música popular brasileira descritas por Caetano. Em relação a Foucault, a atribuição também abunda entre seus biógrafos. Para exemplificar, Inês Lacerda Araújo chega a salientar que nosso filósofo “é visto como alguém que provoca curiosidade pela relação peculiar entre biografia e obra com sua personalidade controvertida e comportamento

escandaloso” (grifo nosso, 2001, p. 5). No ensaio sobre o superastro, Silviano identifica o escândalo como matéria da imprensa marrom (SANTIAGO, 2019, p. 171), mas ainda que a palavra não volte a ser usada, ela parece continuar a dar o tom dos *happenings* superastrais — quiçá justo com o “extravagante” (p. 175) — e do próprio texto, que às vezes cita e comenta como quem faz fofoca.

Sartre tem uma consideração interessante sobre o escândalo. Numa conferência que deu no Instituto Gramsci em Roma, 1961, ele atenta a um episódio com o amigo Paul, identificado como Michel Leiris, por conta de uma determinada atitude — que seria também o título que Leiris propusera à *Les Temps Modernes*, a “violência anárquica”, o “*grabuge*” (2015). Essa atitude seria parte de um traço surrealista, ainda presente na “subjetividade” do amigo, e que Sartre entende como próprio do *escândalo*. Ele conta então de quando, em 1920 na França, o amigo saudou a Alemanha do alto da escadaria da *Closerie de Lilas*, “tudo que não se deveria gritar em 1920”. Em síntese, “o ato surrealista mais simples, como dizia Breton, é o *grabuge*. No fundo, pega-se um revólver e atira-se a esmo: é um ato escandaloso, mas também estritamente individual, tão destruidor de si como do outro” (SARTRE, 2015). A sugestão feita a seguir é que, sendo o ato, por exemplo, destinado a destruir a realidade burguesa, ele também destruiria o que, no amigo, era burguês — ainda que, no limite, esse gesto pudesse ser até suicida.

Além de articulável de maneira mais próxima com o modelo de Brădăţan, o escândalo para Sartre colocaria justamente o que está em questão aqui nas entrevistas de Foucault: um deixar-se destruir a si mesmo. A colocação escandalosa, mesmo que hipócrita, seria, portanto, a forma de destruir a parte que desagrada ou não faz mais sentido. Se na intenção de criar-se subjetivamente é necessário destruir-se, o escândalo é certamente a estratégia adequada para esse processo.

Essa estratégia, entretanto, seria contraditória com o superastro. O escândalo que busca a imprensa marrom é uma forma de dominar o astro. Se o superastro exhibe sua vulnerabilidade, não é para se deixar ser destruído ou dominado. É por aí que se pode entender que, reagindo (e até interrompendo) às provocações de Jacques-Alain Miller, Foucault afirme que tem motivos ou esperanças em objetivos *polêmicos* — traço muitas vezes sinônimo do escândalo — e *políticos*, “[m]as polêmica, você sabe que nunca faço; e da política, estou longe” (FOUCAULT, 1979, p. 261). Essa contradição na resposta seria o próprio escândalo. À maneira

do superastro, realiza-se esta dobra na reação do filósofo: a frase vem como uma armadilha, que oferece nela própria, por um lado, um paradoxo (afirma que há, mas nega que faça), e por outro, que no próprio paradoxo traga si mesmo à prova contrária (“nunca faço”, “estou longe” — ainda que faça e esteja próximo). É esse jogo (inclusive, esse é o título dado à entrevista, *Le jeu de Michel Foucault*) que aparece no procedimento do superastro e que cria, por seu “caráter destrutivo”, espaço; esvazia, rejuvenesce (BENJAMIN, 2012, p. 242).

O trecho final de *As palavras e as coisas*, no qual se diz que o “homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo [...] então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia” (FOUCAULT, 2016c, p. 536), soou a alguns leitores da época como uma pura *provocação*, uma crítica vazia ao humanismo. A essa ideia, Veyne contraria, afirmando menos um traço provocativo e mais uma condição experimental da afirmação:

Nem por isso deixou de ficar entendido que Foucault havia desejado “fazer provocação” e não passava de um provocador. A palavra era mal escolhida, pois Foucault não era um ser de provocação, mas de desafio lançado ao erro ou à tolice. [...] De fato, quem quer que se considere provocado não era *ipso facto* digno de sê-lo. (VEYNE, 2011, p. 76-7)

4) Experimental

O próprio da fala, na entrevista, é se deixar levar num momento em que o pensamento ainda está em estágio experimental, quando não se pode ser considerado maduro ou definitivo, em que está fadado ao improviso. Humildade diante das afirmações: “Ora, acredito, com ou sem razão, e quanto a isso talvez eu possa estar errado...”; e as hipóteses emitidas: “Não tenho certeza de que isso é verdade”; afirmação da dificuldade das questões tratadas e da necessidade da discussão e da troca; revelações psicológicas sinceras ou integradas em uma dramaturgia; reinvidicação da liberdade atual e futura: “Vou responder sem ter certeza que minha resposta é certa e sem ter certeza de que vou me ater a ela.” Sem renunciar a uma exigência extrema: “Se não respondi claramente, não respondi de modo algum.” (SASSINE, 2019, p. 44-5)

Além de uma atenta descrição das posturas de Foucault que apontam para sua disposição frente à entrevista (e verificáveis em vários outros casos), Farès Sassine acentua o que diferencia a entrevista dos outros gêneros e *media*: a qualidade experimental. Qualquer pensamento, até mesmo o “maduro ou definitivo”, quando questionado durante a entrevista, terá uma resposta fadada ao

improviso. Essa improvisação não descamba em desleixo ou imprudência, mas, tal qual o improviso musical, pode já ser um espetáculo, ou da mesma forma que os *Ensaio*s, de Montaigne, não tem seu acabamento desalinhado pela inconclusão²⁵.

O *experimental*, como próprio da *experiência* (no sentido especial que lhe é empregado aqui, como se verá), acerta de tal forma nesse acabamento inconcluso, ao passo que também manifesta sua proximidade com a vida. Por outro lado, se entendido como o próprio do *experimento*, também afirma um caráter científico e empírico ao experimentado — o que, para os epistemólogos franceses, ratifica a condição transitória da ciência. Essa anfibia do *experimental* o dispõe de maneira estratégica para Michel Foucault e para o intelectual enquanto superastro.

Peter Pál Pelbart, no ensaio incluído em *Michel Foucault no Brasil* (2015), busca recuperar o conceito de experiência e recolocá-lo no cerne da filosofia de Foucault. O próprio filósofo francês já o havia dito em uma de suas últimas entrevistas e é desse mote que Pelbart se serve em sua reconstituição. A experiência tem um lugar especial já em *História da loucura* (1962), é sua forma trágica em relação à loucura que se investiga, e vai até a reconfiguração da *História da sexualidade*, apresentada na introdução de *O uso dos prazeres* (1984), da qual é novamente objeto (FOUCAULT, 2019b, p. 8). Através de todo esse percurso, Pelbart vai reconhecendo a experiência como “uma transformação do sujeito” (PELBART, 2015, p. 135). É sobretudo esse o sentido que se busca retirar de experiência, e tão logo, de *experimental*, tanto aqui, quanto no ensaio de Pelbart. Este chega à exigência da experiência junto a vida a tal ponto que

A vida dev[a] ser uma vida outra, uma vida radicalmente outra, em ruptura total com todos os códigos, as leis, instituições, os hábitos, inclusive dos próprios filósofos. A vida de verdade é uma vida outra, e deve também, em sua manifestação *pública*, agressiva, *escandalosa* até, transformar o mundo, chamar por um mundo outro (grifo nosso, PELBART, 2015, p. 155)

Já com Avital Ronell, em seu ensaio “Proving Grounds: On Nietzsche and the Test Drive” (2003), reconhece-se a *cultura do teste*, uma espécie de discurso, mas principalmente de práticas, que a autora localiza na construção do primeiro laboratório por Earl of Cork em 1660, e que emerge na filosofia de Nietzsche em

²⁵ Como disse também Silviano, seguindo Borges, a respeito de Kafka, no texto “Amerika”, de *Ora (direis) puxar conversa!* (2006, p. 287-92).

Gaia Ciência (1881-1882) e *Além do bem e do mal* (1885-1886) com maior proeminência (RONELL, 2003, p. 654). O teste, e sua pulsão (*drive*), são entendidos como um componente ou uma possibilidade democrática — para Ronell, a revista *Athenäum* dos irmãos Schlegel foi exemplar em seu acolhimento de artigos por qualquer pessoa, desde que testada/provada a eficácia. O teste vai se mostrando, aos poucos, semelhante ao *jogo* para Huizinga (2019) — isto é, “elemento da cultura” — em seu reconhecimento nos esportes, no atentado do 11 de setembro, na obra de Kafka e, é claro, na ciência. A ciência que, pelo teste, pelo laboratório, pelo *experimento*, vai configurando seu método na “repetibilidade de eventos registrados sob quaisquer circunstâncias e por qualquer um” (tradução nossa, *ibidem*, p. 655). É sob essas condições que Foucault busca publicar seus livros, que eles cheguem a seus leitores como passivos de serem submetidos à prova — Ronell se vale de toda uma economia semântica entre *test* como testagem, experimento, avaliação, mas também *trial*, que acumula esses sentidos ao de julgamento, audiência, *O Processo* etc. Foucault, enquanto superastro, faz parte não apenas dessa *cultura*, mas também da ética da *modéstia* que produziu o filho de Earl of Cork, Robert Boyle (*ibidem*, p. 655).

Evidente que, enquanto superastro e “discípulo” de Nietzsche e sua altivez²⁶, essa é também uma falsa modéstia — a qual toma forma de tensão superficial entre a modéstia e seu contrário pelo humor aplicado à entrevista, em semelhança com a maneira que Carmen Miranda se utiliza da seriedade e da não-seriedade (SANTIAGO, 2019, p. 174). É exatamente o momento de abertura das conferências A verdade e as formas jurídicas: “O que gostaria de dizer-lhes nestas conferências são coisas possivelmente inexatas, falsas, errôneas, que apresentarei a título de hipótese de trabalho; [...]. Pediria, para tanto, sua indulgência e, mais do que isso, sua maldade” (FOUCAULT, 2013, p. 17) — a cultura do teste e a ética da modéstia num mesmo sobrescrito retórico.

5) Estratégico (& Espetacular)

²⁶ Ao modo de Agamben, da constituição da cultura do teste e da ética da modéstia que a acompanha, só poderia vir algo como a negatividade e o simétrico pleno da modéstia que é Friedrich Nietzsche.

A postura de Michel Foucault é, afinal, estratégica. As estratégias não são constituídas *a priori*, mas se dão na situação; não são universais, mas específicas. O que é estratégia? É o próprio Foucault quem responde: “[q]uando falo de estratégia, levo o termo a sério: para que uma determinada relação de forças possa não somente se manter mas se acentuar, se estabilizar e ganhar terreno, é necessário que haja uma *manobra*” (grifo nosso, FOUCAULT, 1979, p. 255). Ou seja, nenhuma relação de forças se sustenta invariavelmente, é preciso *astúcia* para que dela se tire proveito e se aproprie.

É pela astúcia que se realiza a manobra, a tomada de partida a seu favor. O que poderia ser mais superastro? Já que ele se aproveita até da própria situação comum, do gesto diário e cotidiano, para, ao expô-lo, torná-lo *espetacular*. Assim vê-se uma diferença marcante entre astro e superastro: ao primeiro, falta astúcia para manobrar as relações de força à sua maneira. A espontaneidade, a esquiva, o escândalo, a experimentação; são todas práticas e táticas acessíveis, difundidas. Ocorre ao superastro operá-las, enfeixá-las, conduzi-las: é dessa manobra que as táticas se vergam pela estratégia. Todos os “E”s convergem na intenção de *tornar-se outro*: “não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo” (FOUCAULT, 2008, p. 20).

BIOGRAFIAS & NARRATIVA

Não somos nada além do que foi dito, há séculos, meses, semanas

Michel Foucault,

O fato, o sinal

o sal, o ato, o salto:

meu outro retrato

Caetano Veloso, “Outro retrato”

Uma narrativa para Foucault

Além da performance, o filósofo-mártir de Brădăţan (2020) necessitava de uma narrativa para se configurar e marcar seu nome na História. A narrativa é a forma que a performance tem de ganhar sentido e de circular. A narrativa de Sócrates, por exemplo, ficou a cargo de Platão. Para reaproveitarmos uma noção já trabalhada aqui, a narrativa é o *medium* do filósofo-mártir; isto é, trata-se tanto do veículo, quanto do gênero que corresponde a esta figura intelectual. Com a intenção de trabalhar o intelectual enquanto superastro, entendemos que é necessária uma forma específica de narrativa — da mesma maneira que, para Sócrates, foi necessário o *diálogo*. Assim, consideramos, a partir de Gilles Deleuze (2015) e Jean-Christophe Bailly (2017), duas possibilidades: a *biografia de superfície* e, como desdobramento desta, a *anedota*.

O que está em questão, primeiro, é a *forma de escrita de vida*. Entendemos que, por haver certo acordo estabelecido entre o modelo do diálogo platônico e a maiêutica socrática (isto é, entre a forma de narrar e a forma de performance), uma narrativa para Foucault acompanharia a forma de suas performances em entrevistas. Dessa maneira, como fizemos uma adequação da performance em entrevista — o que não é o mesmo que dizer que elas se identificam plenamente, mas que a entrevista é uma situação propícia à performance —, marcamos que a narrativa

encontra correspondência com a biografia de maneira semelhante. Poderíamos dizer que se tratou de uma “performance enquanto entrevista”, assim como de uma “narrativa enquanto biografia”. É, enfim, a busca pela forma dessa biografia que ocupa as primeiras reflexões desse capítulo.

Para não fugirmos, no entanto, de certa empiria, dispomos a seguir das formas que efetivamente foram encontradas por alguns biógrafos, dos estilos e das maneiras que de fato narraram a vida (e o pensamento) de Michel Foucault. Há que se lembrar que parte da obra desse filósofo problematiza noções como autor, obra, continuidade, influências; toda uma gama de categorias e relações causais que normalmente são o chão da maioria das biografias. Essas comparações entre um esquema aberto (nosso) e produções efetivas (dos biógrafos) buscou menos encontrar qual biografia parece mais idêntica à nossa sugestão, do que compreender quais estratégias esses biógrafos usaram para lidar com os problemas levantados por Foucault e para dar à escrita dessa vida uma forma adequada.

Em seguida, a atenção é voltada à biografia brasileira de nosso intelectual-superastro — a qual seria, para nossa proposta, a forma que a narrativa de Foucault se encontraria com o público²⁷ brasileiro. *Impressões de Michel Foucault* (2017) tem, aqui, uma expressão própria, distinta das várias biografias e estudos biográficos que recebeu o filósofo francês. Essa expressão, em parte confirma a figura que é construída de Foucault em lugares como a França e os Estados Unidos, e em parte, traz a particularidade das impressões de Roberto Machado, o autor.

Machado nos deixou em maio de 2021. Este capítulo, em memória, é ainda uma homenagem à obra e ao professor que ele foi. Levando em conta as obras e aulas legadas por ele a nós, arriscamos uma leitura que atentasse mais ao aspecto literário e aos últimos estudos que Machado pôs em prática — com foco na obra literária de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. Essa leitura permitiu tanto focar numa preocupação que de fato envolveu a produção de *Impressões de Michel Foucault*²⁸, assim como, com apoio em Silvano Santiago (2019), pôde

²⁷ Aqui, não vale esquecer, da relação de continuum dinâmico que as categorias do modelo de filósofo-mártir de Costica Brădăţan (2020), que desemboca nesse liame estabelecido entre narrativa e público.

²⁸ Conforme relatado em entrevistas de Roberto Machado sobre o livro.

compreender melhor a particularidade brasileira que configura Roberto Machado em relação à Michel Foucault.

As imagens do filósofo e sua biografia

Se o desbunde do superastro é “um espetáculo em que se irmanaram uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte, confundindo-se” (SANTIAGO, 2019), as propostas para uma biografia de Michel Foucault deveriam acompanhar essa confusão entre vida e obra. Poderíamos, assim, averiguar algumas propostas tanto legíveis em conterrâneos de nosso filósofo, sobretudo alguém como Gilles Deleuze, quanto as propostas efetivas, realizadas pelos biógrafos.

Primeiramente, a proposta que lemos em Deleuze (2015) não diz imediatamente de uma escrita de vida. O co-autor de *Anti-Édipo*, na décima oitava série de *Lógica do sentido* (2015), examina, na verdade, as três imagens do filósofo para tratar de como o pensamento se orienta. Para Deleuze, essa orientação é antes geográfica do que histórica. Dessa forma, passa pelas três imagens não por seu percurso cronológico — a primeira imagem, por exemplo, seria historicamente a segunda —, mas por três dimensões de relevo (ainda que essa não seja a palavra que ele use): altura, profundidade e superfície.

A primeira imagem, que se fez tanto popular quanto científica, foi fixada pelo platonismo. É o filósofo das alturas. Com ele, o pensamento e seu movimento se dão em ascensão. A ideia se eleva para purificar-se, em conversão. Em situação diversa estariam os pré-socráticos. Apelando para a figura de Empédocles, Deleuze desenha a segunda imagem: o filósofo da profundidade. Como sabemos, o princípio (*arkhé*) entre os pré-socráticos se encontra nas profundezas da *physis*; é Empédocles e seu mundo todo feito de fogo, terra, água e ar. E há ainda uma terceira imagem: o filósofo da superfície. Nessas descrições, estão os estoicos. A imagem do filósofo da superfície não encontra o pensamento nem nas alturas, nem nas profundezas. Nessa imagem, o pensamento se situa no lugar em que altura e profundidade se indiferenciam, confundem-se. É por isso que “o herói das tragédias de Sêneca como de todo pensamento estoico é Hércules.” (DELEUZE, 2015, p. 135). O semideus, celestial e mundano, é ele próprio essa figura da superfície.

As imagens dos filósofos não indicam uma forma de biografia, mas é a isso que pretendemos chegar. Propomos, assim, que a primeira imagem, a da altitude platônica, encontraria como escrita de vida uma descrição do pensamento. Isto é, os diálogos platônicos seriam propriamente a escrita da vida de Sócrates, caso orientada pela primeira imagem. Se fosse, por sua vez, orientada pela imagem profunda dos pré-socráticos, primeiro pensamos que teríamos uma escrita de vida como mais comumente a encontramos nas biografias de hoje em dia: uma narração dos fatos relacionados àquela vida, o acompanhamento do trajeto daquele corpo individualizado. Mas se atentarmos ao destino trágico de Empédocles, que acaba por confundir-se com o próprio Etna²⁹, e às misturas que formam os vários corpos que compõe o corpo individualizado que tomamos por biografado, dificilmente chegaríamos a uma proposta de biografia que não (se) perdesse (em) seu objeto.

A proposta de uma biografia de superfície, por sua vez, estaria em acordo com a terceira imagem, um método que Deleuze reconhece em Nietzsche, no qual “não devemos nos contentar nem com biografia nem com bibliografia, é preciso atingir um ponto secreto em que a mesma coisa é anedota de vida e aforismo do pensamento” — nesse caso, parece haver mesmo alguma proximidade entre o filósofo da superfície e a bibliografia, e o filósofo da profundidade e a biografia, como pensávamos inicialmente, se levarmos em conta a negação das duas que a superfície proporciona em sua “anedota de vida” que é também “aforismo do pensamento”.

Remetendo à última imagem, Deleuze irá lembrar ainda as *Vidas ilustres dos filósofos*, escritas por Diógenes Laércio, nas quais encontra “aforismos vitais que sejam também anedotas do pensamento” (DELEUZE, 2015, p. 132). Em síntese, a escrita de vida acompanha a escrita do pensamento e cada imagem orientaria não só um pensamento, mas também uma forma de escrita que fosse própria à sua vida-obra. É, portanto, na biografia de superfície, em que altura e profundidade, vida e obra se confundem (tal como no desbunde) que encontraríamos o “ponto secreto” que orientasse a escrita da vida de Michel Foucault. Com alguma boa vontade, ele próprio encorajaria essa combinação, quando diz que “cada um de [seus] livros é parte de sua biografia” (ERIBON, 1994,

²⁹ Vulcão no qual este filósofo de Agrigento teria se jogado.

p. 209)³⁰. Além de ser, justamente por assemelhar-se com a condição do desbunde, que consideramos também essa a escrita de vida pertinente ao superastro.

Próximo dessa proposta, teríamos como um exemplo preliminar o livro *Foucault: seu pensamento, sua pessoa* (2011), escrito pelo amigo Paul Veyne. O autor de *Pão e circo* conheceu Foucault na época em que era estudante da *École Normale Supérieure* e o reencontrou com frequência no *Collège de France* e nas pesquisas, que constituiriam os volumes finais de *História da sexualidade*, na Bibliothèque Nationale. Nesta obra, as explicações e descrições acerca do pensamento de Foucault acompanham pequenas anedotas que vão aparecendo cada vez mais e compreendem desde as primeiras conversas próximos à rua d’Ulm, passando pelo convívio na casa do filósofo, até a alucinação que Veyne teria tido de Michel Foucault o ultrapassando em grande velocidade na estrada (p. 249), pouco antes daquele receber a notícia da morte deste. Ainda que não alcance o aforismo vital, podemos ver que essa obra não conseguiria (e não conseguiu) se limitar a uma biografia da altura ou uma biografia de profundidade. Ela ocupa um espaço de superfície, passando quase que indistintamente de uma anedota para uma discussão sobre a obra.

Uma anedota foucaultiana

Seria necessário demorarmo-nos um pouco mais nessa expressão que se pulverizou no último trecho, a *anedota*, e que tem igual dispersão nas biografias, mas até em outros textos que evocam o pensamento e a obra de Michel Foucault. Compreender a particularidade e a pertinência da anedota pode nos aproximar, novamente, da condição de superastro.

Como lembra Jean-Christophe Bailly, a anedota tem, para Walter Benjamin, grande importância. Esse ensaísta francês reconhece na obra das *Passagens* uma enorme coleção de anedotas e citações. Para cada um desses recursos colecionáveis, Benjamin deu uma definição própria — acompanhada sempre de uma figura insólita. Se a citação é aproximada a um assalto na estrada, algo que deva pegar de

³⁰ A citação que aparece aqui é tradução do trecho da entrevista em inglês que consta na nota 87. A tradução que aparece no corpo principal do texto não dava conta justamente do termo que nos incita, “minha biografia”, mas optava, não se sabe se na tradução francesa ou se na portuguesa, por “minha própria história” (ERIBON, 1994, p. 40).

surpresa, furtiva e sorrateira ao percurso do texto; a anedota “é como uma revolta de rua” (BENJAMIN, 1989, p. 561 *apud* BAILLY, 2017, p. 25). Claro, essa segunda aproximação é possível se tomamos “[a]s construções da história [como] ordens militares que atormentam e aquartelam a verdadeira vida”. Se compreendermos as biografias convencionais na mesma disposição que das “construções da história”, a anedota continuaria ocupando o mesmo lugar na relação. E uma *biografia de superfície*, como gostaríamos, tomaria a forma, como nas *Passagens*, de um “depósito” (BAILLY, 2017, p. 26) ou de uma *coleção de anedotas*.

o que é mais importante aqui é a recusa de qualquer hierarquia: no imenso domínio daquilo que é pesquisado, os indícios não são organizados como numa parada militar, por ordem de importância; são enrolados todos juntos numa única possibilidade – a de ocorrerem, talvez no momento oportuno. Benjamin transforma a má reputação da anedota em valor positivo, faz dela um critério de indisciplina e vê nela, antes de tudo, uma aliada: ela acrescenta, ela lhe acrescenta, um valor concreto de repercussão, um valor de imediatismo e de ressonância. A anedota não remete a nenhuma ordem preexistente, escapando assim a todo esquematismo; surge de repente, e é essa força de irrupção que faz dela o equivalente de um desvio ou de um acidente (BAILLY, 2017, p. 26)

A anedota nos interessa ainda por dois pontos. Um deles, é marcado pelo próprio Bailly, enquanto o seguinte é um acréscimo nosso. Para Bailly, um traço forte da anedota, que pode inclusive ser ligado à “clarividência (a) que (se) propõe a ficção”, é sua capacidade de “torna[r] ‘especialmente próximas’ as coisas do real transbordante”, “faz[er com] que entrem em nossa vida” (BAILLY, 2017, p. 25-8). Dessa maneira, esse procedimento da anedota se torna particularmente propício à escrita de uma biografia, em especial orientada pela imagem da superfície. Isso porque, nesse esquema, a anedota consegue aproximar algo “do real transbordante”, ainda que o esvazie (essa é para Bailly a arte da ficção, esvaziar o real), de volta para “nossa vida”. Ela seria, assim, algo como um duto ou um cano, que esvazia do real, para fazer jorrar de novo como que no manancial de nossas vidas — às vezes uma pequena poça. Da mesma maneira, algo que pretenda ser um “aforismo vital” deve realizar tal procedimento, desaguando de uma superfície à outra.

Como aponta, ainda o ensaísta, esse transporte é o que Benjamin qualificou como “*Technik der Nähe*, uma técnica da proximidade” (BAILLY, 2017, p. 27). Ainda que o termo tenha implicações específicas na obra de Benjamin (“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, 2012, p. 179-212) convém, aqui,

aproximar “uma técnica da proximidade” da “superfície”. Se entendemos que a superfície é o espaço em que altura e profundidade se confundem, tanto a superfície é a figura da técnica da proximidade, fazendo remeter o céu ou o magma ao seu plano; quanto a técnica da proximidade estabelece uma superfície em que são aproximadas as coisas, por exemplo, como em “A doutrina das semelhanças” (BENJAMIN, 2012, p. 118-119), estão conectadas, pela astrologia, as constelações e a vida de um recém-nascido.

O outro ponto que nos interessa na anedota é seu humor. Por humor, não entendemos algo que necessariamente provoque o riso, mas algo mais próximo da (polissemia de) “graça” ou do que também já se chamou (não sem amplitude de sentido) de “espirituoso”. Melhor dizendo, se prosseguirmos à série seguinte em *Lógica do sentido*, encontraremos o comentário de Deleuze sobre o humor (2015, p. 137-43). O humor, que dá motivo a esta décima nona série, é lido pelo filósofo como a forma de “saber ‘descer’[...] contra a ironia socrática e a técnica da ascensão” (p. 138); o humor seria, como a ave de rapina nietzscheana, não o que se eleva, voando acima, mas o que, nas alturas, “mergulha” (p. 133). Como exemplo, temos Diógenes, o Cínico: para responder à definição de que o ser humano é um bípede sem plumas, atira um galo depenado na Academia de Platão. Para Deleuze, esse é um movimento de linguagem que faz o sentido (“a significação”) ser confrontado com o que lhe é mostrado (“uma designação, uma mostração puras”). Nesse rebaixamento que realiza o humor, como que com a força de um bastão, a significação se perderia em sua designação e o sentido deixaria de tomar forma “[n]o fundo dos corpos e [n]o sem-fundo de suas misturas”; isto é, na profundidade. “Qual é então a saída?”, Deleuze pergunta. E nos responde que o sentido e as coisas se encontrariam na superfície que é a linguagem. O humor, assim, rebaixa, mas sem trazer o sentido às profundezas, desdobra-se na linguagem. O gesto de Diógenes vira anedota. É isto que faz, “[de]sta aventura do humor, esta dupla destituição da altura e da profundidade em proveito da superfície” (p. 139). Assumindo, finalmente, com base nos estoicos, que a linguagem é o lugar em que o senso (sentido) e o não-senso (*nonsense*) estão em co-presença, chegaremos à conclusão de que “o humor é a arte das superfícies e das dobras”, pois ele “é a coextensividade [...] do senso e do não-senso” (p. 143). Queremos dizer, assim, que é pelo humor que o sentido e não-senso habitam a linguagem. E nesse caso, torna-se visível a ponte que motiva este livro de Deleuze: uma certa conexão entre os estoicos e Lewis

Carroll. A obra do autor das *aventuras de Alice* é todo um jogo de deslizamento entre o sentido e o não-senso, que provoca, ou é antes produzido, pelo humor condizente à linguagem. É, afinal, precisamente esse humor que irrompe, suave ou ferozmente, das anedotas e que, acreditamos, é a sua própria técnica de proximidade ou o que dá condição a esta.

A anedota, enfim, aparece em intimidade com o que fundamenta o superastro: não apenas a confusão entre os termos — vida e obra, sentido e não-senso — mas também pelo jogo de humor que torna possível essa confusão. Ainda que, como avisamos, o humor não tenha, no ensaio de Silviano, a vivacidade que lhe damos aqui, ele é o que consideramos estar na diferença entre o astro e o superastro. Algo de *não se levar tão à sério* parece dar condição a um deslizamento na superfície das definições. *Levar-se a sério* (e levar a sério a *opinião pública* e o *código de comportamentos da middle class*) é talvez o que edifique o “jogo da diferença”, que captura o astro, mas do qual o superastro escorrega, indiferenciando-se — “com constância e alegria, liberando os *sentidos* e os sentimentos aprisionados pela vida social, pela chamada vida séria, de trabalho e relógio de ponto” (grifo nosso, SANTIAGO, 2019, p. 174). Aliás, isso é possível pela lição (e “síntese de contrários”) de Carmen Miranda, pois ela

é a que levava a não seriedade ao extremo do paradoxo (a não seriedade é a seriedade) e ao extremo da realidade ilusória da arte (o real é o artifício), pois ela, nos diz Caetano: “tem o ar mais debochado possível e não há nada de mais profundo e sério, e mais terrível, que a frase que ela tá dizendo” (SANTIAGO, 2019, p. 174)

Um charme da coextensividade. Deixar, portanto, que a fofoca na revista ou as investidas da “máquina publicitária” se tornem, para si, uma anedota é o que distancia o superastro do astro. “O superastro [por fim] respondeu com seu jargão: ‘Sem essa, bicho, a época é a do desbunde.’” (SANTIAGO, 2019, p. 174).

Vamos a mais um exemplo. Um livro como *Foucault in California: a true story* — wherein the great French philosopher drops acid in the Valley of Death (2019) pareceria se tratar de uma única e extensa anedota. E que nessa anedota se encontraria sobretudo a verdade sobre a mudança fundamental na continuação da pesquisa sobre a *História da sexualidade*, como se tudo que envolveu o evento que será narrado na obra pudesse explicar porque Foucault descartou o que já havia escrito e repensou todo o projeto. Ao fim da leitura, podemos notar que a parte em

que o título se condensaria é, na verdade, muito rápida — e até silenciosa. Há, de fato, algumas conversas que podem ter sido feitas sob efeito lisérgico, mas delas não se tira a “verdade” profunda ou ativa do texto. São, talvez, pelo efeito da droga, as conversas mais reticentes, que aparentam vazio de sentido ou transmitem certa incredibilidade: em algum momento, Foucault diz que “o céu explodiu e os astros estão chovendo sobre mim; eu sei que isso não é verdade, mas é a Verdade” (tradução nossa, WADE, 2019, p. 60).

O livro, por outro lado, é pleno de anedotas. Ele mesmo é uma coleção delas, envolvendo toda a viagem de Foucault; desde a primeira vez que Simeon Wade o vê e precisa que seu companheiro corra entre o apinhado grupo que se forma ao redor da figura celebrizada do filósofo francês para chamar sua atenção (e perguntar se ele faz yoga) — chega a dizer que, pelo alvoroço em volta de Foucault, parecia se tratar de “um político saindo de um comício protegido pelo serviço secreto” (tradução nossa, WADE, 2019, p. 14) — até sua despedida emocionada no aeroporto. São tanto anedotas com Foucault, quanto anedotas que ele ou Wade contam — há algumas sobre Genet (p. 35 e 53), outra hilária sobre o pagamento pelo debate com Chomsky (p. 24); há inclusive menção à própria palavra (“*anecdote*”) para introduzir o que se segue na narrativa ou na fala de seus personagens (p. 35, 47 e 96).

O livro de Wade nos faz reparar que há também anedotas propriamente de Foucault, as quais ele não parava de contar e de se rir delas. Há delas também em seus livros, em obras de que participou e nas entrevistas que concedeu. A abertura surpreendente de *Vigiar e punir*, com o suplício de Damien (FOUCAULT, 1987, p. 9-10), são uma forma e um uso específico da anedota, que parece distante do humor, mas com certeza confirma sua “técnica da proximidade”. O impacto sobre o leitor é inevitável — sobretudo considerando-se o restante da obra do filósofo. A descoberta da história de Pierre Rivière — *que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão* — aparece como outra anedota trágica entre os relatos criminais que geraram também o próprio *Vigiar e punir*, e que, com os esforços do grupo de pesquisa do *Collège de France*, ganha a notoriedade de virar livro e filme (1976). Ainda, em conversa para a revista de psicanálise *Ornicar?*, Foucault traz como anedota a “ideia do senhor Larrivéé”, que, pelo que conta o filósofo, teria sido um criminalista que, em um Congresso de Ciências Penais em São Petersburgo, em

1894, sugeriu aos russos os campos de concentração para trabalhos forçados. Conclui, com humor, que “[n]a França, não temos Gulag, mas temos ideias...” (FOUCAULT, 1979, p. 273) — o que parece certa vista grossa com a situação da Argélia. Essas anedotas não dizem imediatamente da vida de Michel Foucault, mas mostram que esse gênero fazia parte das estratégias discursivas — mesmo quando o objetivo fosse apenas divertir seus amigos. Foucault fez da anedota “um critério de indisciplina e vê nela, antes de tudo, uma aliada: ela acrescenta, ela lhe acrescenta, um valor concreto de repercussão, um valor de imediatismo e de ressonância” (BAILLY, 2017, p. 26)

Fechado para balanço (30 anos de biografias)

Com algum humor, gostaríamos de dizer, Michel Foucault foi *alvo* de inúmeras biografias ao longo das últimas três décadas — tomando por marcos a primeira, de Didier Eribon (1989), e a mais atual, de Simeon Wade (2019). Alvo porque ele detestaria a ideia de ser biografado — e a condição póstuma é necessária menos para deixar “fechar o balanço” dessa vida, e mais por vir a ser de contragosto. Saíram, ainda assim, a torto e a direito escritos de quem, com sua morte, buscava escrever além das palavras que entalharam em sua lápide. Houve os textos solenes, seminários e colóquios organizados em sua homenagem — inclusive na própria Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a qual deu condições para a realização dessa pesquisa —, mas também os escritos, comentários sórdidos e “violência interpretativa”, sobretudo, como lembra Eribon (1996, p. 47), quando se soube que Foucault morreria de AIDS. Enumeramos e comentamos aqui algumas que marcaram época ou conflitos — como não poderia faltar — para tanto mostrar as propostas biográficas que de fato se efetivaram, quanto indicar de que forma esses biógrafos contornaram, atravessaram, comentaram ou passaram batido à obra desse autor — que pôs em questão justamente noções como “obra” e “autor” (FOUCAULT, 2015, p. 268-302).

A biografia *Michel Foucault, 1926-1984* escrita por Didier Eribon, escritor e jornalista, foi a primeira ser publicada (1989). Buscou e obteve com isso maior legitimidade entre os demais escritos de vida sobre nosso autor. Essa legitimidade não impediu, no entanto, que interpretações e leituras diferentes da vida, da obra e

da conjunção bem ou mal agrupada desses termos resultasse em outras biografias. Italo Moriconi aponta que “As biografias anglo-saxônicas são pronunciadamente interpretativas, narrativas, colocando a figura de Foucault na perspectiva do julgamento moral e/ou político” (MORICONI, 2005, p. 47). Essas outras interpretações acabaram, por sua vez, gerando uma nova obra de Eribon, *Michel Foucault e seus contemporâneos* (1994), que realiza outra forma de biografia, mas antes, aproveita algumas sessenta páginas para se retratar, polemizar ou desqualificar outros trabalhos — o que faz com argumentação e raiva razoáveis.

Nessa primeira obra, o que encontramos é algo como uma “arqueobiografia”, uma forma de escrita de vida que vai, como que inspirada em parte da obra de Foucault, percorrendo seu objeto em *extratos de tempo* — Eribon os chama, posteriormente (1996), de “cortes transversais” (p. 10) ou “cortes fotográficos” (p. 24). A chamada “fase arqueológica”, que tem como texto marcante *A arqueologia do saber* (1969), mas que engloba também trabalhos anteriores, como *As palavras e as coisas* (1966) e *O nascimento da clínica* (1963) parece ter sido o que orientou esse procedimento de Eribon. A arqueologia foucaultiana entende o procedimento histórico como uma escavação, da qual resultam diferentes camadas, extratos de tempo, que se relacionam de maneira descontínua. Dessa forma, o texto segue uma progressão “natural” (no sentido de “ciência natural”) que vai do nascimento à morte, mas que, nos recortes de seus extratos, captura trechos de tempo (anos, por exemplo) que se imiscuem com os capítulos anteriores ou seguintes. Isto é, uma vez que a intenção é melhor capturar determinado assunto ou fase da vida de Foucault, esse extrato pode coexistir cronologicamente com outros, mas aparece em capítulo apartado do restante. Com efeito, o que chamamos de extratos de tempo seria certamente essa maneira de organizar os capítulos.

Quanto ao material que Eribon faz uso, podemos ver, pelas citações (dos diários de Claude Mauriac) e anedotas (das conversas com Georges Dumézil) que essas, junto dos arquivos recorridos, são as referências prediletas do autor. O louvor que emprega ao nosso superastro só não parece maior ao que presta a Dumézil. Se Mauriac é a referência para um Foucault cotidiano que, como amigo, frequenta assiduamente os diários; Dumézil é a chave, pela longa amizade e confiança

depositadas em seu pupilo³¹, para a verdade foucaultiana. Essa verdade, contudo, faz bem marcar, é uma verdade da máscara. Ou melhor, das máscaras.

Assim como Deleuze (2013), Dumézil dirá que Foucault lhe escapava: “Sua pessoa me escapava em todos os sentidos. Tenho a impressão de saber tudo sobre ele e ao mesmo tempo não saber nada” (ERIBON, 1996, p. 23). O biógrafo diz que Dumézil “[s]abia melhor do que ninguém a que ponto Foucault era um personagem de múltiplas faces, que não se deixava facilmente reduzir à unidade de um perfil”. Essa ressalva às críticas que o intento de escrever uma biografia de Foucault pode receber serve também a comunicar que “Dumézil exprimia essa impressão com a ideia de ‘máscara’: ‘Ele era um artista formidável para colocar uma máscara, para mudar de máscara’” (ERIBON, 1996, p. 23-4). Essas qualidades estão entre o que muito nos atrai examinar as circunstâncias em que Michel Foucault tinha algo de superastro.

Conforme examina em “Filosofia e homossexualidade” (ERIBON, 1996), a primeira biografia feita por Didier Eribon teve recepção distinta nos EUA e na França. Em seu país natal, “condenavam-[no] por ter cometido o sacrilégio supremo: [ele] teria pretendido explicar o pensamento de Foucault através de sua homossexualidade” (p. 18). Do outro lado do Atlântico,

[a]cusavam-[no] de ter negligenciado a vida privada, ter dado uma atenção relapsa à vida sexual, nada ter falado sobre amantes de Foucault, ter evocado, sem [se] deter, sua frequência dos bares e das saunas de São Francisco; e sobretudo de não ter sabido — nem mesmo ter buscado — reinscrever a obra na relação tão evidente que ela mantém com a homossexualidade (ERIBON, 1996, p. 18)

Ou seja, homossexual demais para a França, e não homossexual o suficiente para os Estados Unidos. Porém, mais que isso: para Eribon, na França o acusam por ter feito uma biografia; nos EUA, por “não ser verdadeiramente uma biografia” (1996, p. 18). Essa situação pode ser explicada por um contexto homofóbico na França — não tão diferente do que se encontra nos EUA, pelo uso que farão alguns detratores de Foucault —, ou pela reivindicação do teórico estadunidense David Halperin em *Saint Foucault: Towards a gay hagiography* (1995) da contribuição de

³¹ Michel Foucault foi aluno de Georges Dumézil e deveu a este muito do desenvolvimento de sua carreira, inclusive e principalmente, sua candidatura ao Collège de France, instituição de estudos de maior prestígio na França e onde Dumézil já era professor. Os dois se conheciam desde 1954 e foram amigos até a morte do primeiro, em 1984.

Foucault para o movimento gay, que só seria evidenciada por uma apreciação aprofundada da vida privada do filósofo francês. Contudo, entendemos que o nexo que se estabelece aí é entre sexualidade e verdade. Dependendo do posicionamento político que se assume em relação à homossexualidade, ela se torna verdadeira ou não — ou, nesses casos, oscila entre uma verdade exagerada e uma verdade insuficiente. Em uma hipótese nossa, essa oscilação também é captada em relação aos gestos do superastro: para as revistas de fofoca, são espontâneos; para a patota d’*O Pasquim* são encenados. A divisa, como confirma principalmente os ataques homofóbicos do *Pasquim*, é feita também pela sexualidade; ou melhor, pela postura que se toma em relação às sexualidades não-hegemônicas — a performance que não seja heterossexual é entendida como falseada. Como enfatiza Eribon, essa disputa acontece “simplesmente porque ele [Foucault] era gay” (1996, p. 33).

Em 1993, são publicadas as duas biografias anglo-saxônicas (uma de autor inglês, outra de autor estadunidense) de nosso filósofo. As duas fazem uso de um sintagma muito semelhante: são *The lives of Michel Foucault*, de David Macey, e *The passion of Michel Foucault*, de James Miller. Diferentemente da obra de Eribon, os autores parecem falar não de Foucault em si, mas de algo (suas vidas, sua paixão) dele. A opção de Miller faz claramente referência à paixão de Cristo. Por citar o primeiro mártir, é a biografia que confirmaria a formulação de Costica Brădăţan (2020), pela ênfase na performance de morte como gesto filosófico por excelência e garantia para o filósofo deixar seu nome marcado na História — essa, no entanto, não foi nossa abordagem até aqui. Dessa maneira, a biografia escrita por Miller nos interessa por outros motivos. Essa obra condensa a figura de Foucault na verdade da paixão: para Miller, a verdade profunda que conduz a vida de Foucault é sua tentação frente às experiências-limite. De sua tentativa de suicídio na adolescência até o uso de LSD na Califórnia, Miller compreende que Foucault estivesse sendo sempre atravessado por uma pulsão de morte, a paixão, que o expunha a situações de risco — sobretudo na vivência da homossexualidade. Essa abordagem se tornou bastante popular. Em *O uso dos corpos* (2017), é essa a obra que Giorgio Agamben, grande estudioso de Foucault, faz referência (AGAMBEN, 2017, p. 120). Poderíamos dizer ainda que *Alucinando Foucault* (1998), de Patricia Duncker, tenha sido inspirado nessa leitura específica sobre a vida e a obra do filósofo — o que confirma sua repercussão. Porém essa repercussão também se deu

por motivo de controvérsias, sendo esta a biografia mais contrariada e até desqualificada pelos demais biógrafos — como o próprio Macey, mas, mais enfaticamente, por Didier Eribon. O biógrafo francês, na primeira parte de *Michel Foucault e seus contemporâneos*, rejeita a “paixão” de Miller e acredita que seu sucesso se deu em razão do gosto pelo escândalo — Miller se pareceria com a “imprensa marrom” em relação aos astros, buscando “podres”, mesmo que inventados ou exagerados — e por ter encontrado rapidamente espaço em certos ambientes acadêmicos estadunidenses que buscavam, de qualquer maneira, reprovar Foucault (ERIBON, 1996, p. 18-9).

Nossa escolha por não basear a figura que fazemos de Foucault (enquanto superastro) na obra de Miller pode parecer ineficiente. Até incorreta. O filósofo de James Miller é um perfeito filósofo-mártir de Brădăţan. Mas aqui cabe evidenciar que tanto a proposta de um, quanto a do outro, só se ajustam à figura do *astro*. Essa figura é sempre capturada no “jogo da diferença”, porque, não importa que seja a “imprensa rosa” ou a “imprensa marrom”, o que se realiza é a fixação da verdade do “ator” na vida do “homem”; o astro é sempre a verdade que definem dele. Enquanto isso, o superastro, mesmo que traga à sua arte o próprio corpo, mesmo que pareça se vulnerabilizar, realiza esse gesto apenas enquanto uma “exibição” que nunca deixa a presa ser devorada (SANTIAGO, 2019, p. 187). Por mais que tentassem, o superastro não poderia ser capturado em sua verdade absoluta, como o astro. Tanto em Miller, quanto em Brădăţan, existiria no filósofo essa verdade profunda a ser desvendada por sua morte — tida, portanto, numa concepção determinista e teleológica (ERIBON, 1996, p. 19-21). Foucault, no entanto, sempre escapa.

A escolha de David Macey por tratar das “vidas”, no plural, de Michel Foucault pareceria mais próxima dessa qualidade incapturável do superastro. Em resenha da nova edição de *The lives of Michel Foucault* (2019), Mike Gane elogia como a biografia escrita por Macey conseguiu seguir o ponto de vista do biografado, sem fazer se tratar de uma única vida com um único e imutável personagem (“*character*”, 2021, p. 266). Eribon, que não chega a lhe dar o destaque (negativo) de James Miller, comenta-o apenas em uma nota de rodapé. Diz ter tido a impressão que lia parte de seu próprio livro, mas que a Macey faltava o essencial, “a reconstituição das épocas e dos meios intelectuais”. Essa essência aparece com

maior convicção na segunda parte do trabalho de 1996, na qual Foucault é acompanhado por “seus contemporâneos”: Dumézil, Sartre, Beauvoir, Barthes, Lacan, Habermas, Althusser. Além disso, concorda com um crítico inglês de que o “livro [de Macey] se reduz [...] a um curriculum vitae entrecortado de citações” e que a autorização de Daniel Defert, parceiro de Michel Foucault, teria enviesado e comprometido a biografia (ERIBON, 1996, p. 206-7). Em 2005, Charles Mudede, cineasta e escritor do Zimbábue, definiu a primeira tríade da seguinte maneira: a biografia de Eribon é séria; a de Miller, é escandalosa. A de Macey não é nem uma, nem outra; e, de todo, esquecível.

A superfície não é o encontro tranquilo entre profundidade e altura. Em primeiro caso, ela é sempre a zona de indeterminação entre os dois — ao mesmo tempo que é também seus limites. Em segundo, a superfície é também a crosta terrestre, e sua situação paradigmática é a das placas tectônicas, em seu lento e constante movimento, em suas catástrofes e reconfigurações globais, pelos ininterruptos choques entre as placas — a própria superfície é conflituosa e tensionada.

O superastro, como demonstra Silviano (2019) e acentua em sua leitura Aline Magalhães Pinto (2020), é sobretudo fricção — de modo que não há acordo entre vida e obra (como supostamente se pensaria alcançar com a entrada do corpo nas artes), mas o “caráter contraditório e sintético” (SANTIAGO, 2019, p. 184). Não descartamos a biografia escrita por Miller por ela parecer tratar Foucault pelo paradigma do astro. Ela persiste tanto pelo comentário, quanto pelo arranjo que queremos dar aqui, tanto mais próximo de Foucault, quanto do superastro. É na coextensividade que o superastro cria entre o escandaloso e o sério que cabe seu humor. Dessa forma, entendemos a biografia de Foucault, acima de tudo, enquanto a anedota sobre essas várias biografias desencontradas e contraditórias. A luta dessas biografias pela verdade de seu objeto é a verdade de uma possível escrita da vida de Michel Foucault.

Impressões, contradições e perquirições

ou *Impressões de Michel Foucault: Crônica de Saudades*

*A luta pela subjetividade se apresenta
então como direito à diferença
e direito à variação, à metamorfose*
(DELEUZE, 2005, p. 113)

Pode parecer, em alguns momentos que a obra de Eribon assume um posto superior em relação às outras. Isso acontece por dois motivos: primeiro, Eribon (1996) foi o único a publicar uma crítica sobre os trabalhos dos outros biógrafos, Macey e Miller; segundo, parte da concordância que temos com ele é, na verdade, por concordarmos com Roberto Machado. O filósofo pernambucano, que chegou a ser amigo pessoal de Foucault, é nossa principal referência não apenas pelo grande trabalho de difundir (traduzindo, comentando, explicando) a obra de nosso filósofo francês, mas porque consideramos que, se Eribon pode estar mais perto da feição que era dada a Foucault na França, e Miller à figura que se fez dele nos EUA, Machado seria a pessoa mais adequada a configurar o retrato de um Foucault pelo Brasil.

É por aí que começam as *Impressões de Michel Foucault*: não pelos “cortes fotográficos” nem pelas “paixões” da infância, mas pelo Brasil. Primeiro, com a cena de Foucault entrando no auditório “superlotado” da PUC-RJ. “A algazarra era grande. Uma multidão se espremia para tentar entrar na sala” (MACHADO, 2017, p. 7). Um grupo de alunos protesta para entrar, por não terem como pagar. Foucault se oferece para pagar suas entradas, mas o organizador do evento responde em inglês que não há lugar. Foucault, com elegância, mas brincalhão, declara “agora que vocês já sabem que tenho gravata, posso tirá-la”. É também entre seriedade e humor que Machado dará o tom dessa biografia.

Biografia, mas nem tanto. O primeiro capítulo começa com Roberto recebendo a notícia da morte de Foucault através de um telefonema de Chaim Katz. “Penso em sua importância para mim, por seus livros, seus artigos, suas aulas, suas conferências, mas também por seu comportamento, suas atitudes, seu afeto” (2017, p. 13). Machado fala de um lugar completamente diferente dos biógrafos — lugar

que eles só vislumbraram pela fala de alguns entrevistados —; um lugar de admiração e intimidade, distância e aproximação em um duplo movimento.

Logo em seguida já somos encaminhados pelo percurso intelectual de Machado e pela situação que passava o Brasil na metade da década de 1960, além das atividades políticas com que Machado havia se envolvido. É preciso mostrar que terreno se fez fértil para a chegada do pensamento de Foucault. O governo que marcou momentaneamente “o fim do uso da polícia contra o povo” de Miguel Arraes e sua prisão pela ditadura civil-militar; a JUC (Juventude Universitária Católica), o MEB (Movimento de Educação de Base) e a AP (Ação Popular); a fenomenologia de Husserl, o mestrado na Bélgica, a temporada na Alemanha; o professor Ladrière, “em quem [Machado] senti[u] que toda grande filosofia leva em consideração a conjuntura política e teórica na qual se elabora” (2017, p. 14). Finalmente, é *As palavras e as coisas* seu “livro no início do caminho” — assim como é também *Impressões que começa*. Não sendo como “pedra”, nem pelo “meio”, Machado não parece ter as retinas já fatigadas, mas os olhos marejados de saudade.

Há, já de saída, esse laço interessante: o livro é dedicado a Foucault, mas engata num tom autobiográfico. Essa talvez seja a primeira superfície, a amizade. Nela, Machado e Foucault se encontram. Na escrita desse livro não seria diferente: a superfície da amizade faz Foucault deslizar pelo momento de Machado contar-se. Esse movimento parece ter encontrado aprendizagem no segundo trabalho de Eribon sobre o filósofo francês; Machado fala como um contemporâneo. Contudo, não sendo biógrafo como o outro, não precisa se debruçar pela coleção de outros contemporâneos, mas apenas contar as suas impressões. A lição, por outro lado, pode ter vindo também de Caetano Veloso, que, em *Verdade tropical* (2017)³², conta de si para falar da Tropicália e fala dela para contar de si. Machado, àquela altura, já con-funde também sua trajetória com a de Michel Foucault.

Em entrevistas, Roberto Machado descreveu algumas de suas intenções com esse livro. A duas delas demos maior atenção: a crítica à leitura que Deleuze faz de Foucault, no livro em homenagem a esse amigo em comum (2005), e o tratamento

³² Publicada, primeiramente, em 1997. Como veremos a seguir em Machado, a obra de Veloso também se diz influenciada por Proust — o que convém a esse estilo memorialístico.

da obra de Foucault com maior “proximidade” de maneira mais “literária”. Essa segunda intenção, abordamo-la por meio de duas outras obras literárias: *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e *O ateneu*, de Raul Pompéia. A primeira é mais claramente apontada como referência pelo próprio autor — que dela tem comentário pertinente à sua própria obra. A segunda é aproximada por meio de ensaio de Silviano Santiago — do mesmo livro em que encontramos os textos com o superastro.

No ensaio “O professor e o filósofo”, Roberto Machado parece fazer com Gilles Deleuze, de maneira condensada, o mesmo que fez nas *Impressões* com Foucault. O texto começa tratando de uma diferença entre os dois filósofos franceses; diferença que já estava num curto artigo de Deleuze sobre Sartre, entre o “professor público” e o “pensador privado”. Foucault, pela plateia do *Collège de France* se mostra como o primeiro; enquanto Deleuze, recusando o anfiteatro, aparece como o segundo. Essa diferenciação entre os dois serve a distinguir também seus pensamentos. Isso porque, ao longo do ensaio, Machado aborda rapidamente a leitura que Deleuze faz no curso de 1985 e em seu *Foucault* (2005), obra dedicada ao amigo em comum. Para Machado, Deleuze reconhece em Foucault uma relação disjuntiva; isto é, uma operação conceitual que aproxima o autor de *História da sexualidade* de um “neokantismo” — por exemplo, ao constituir o saber por dois elementos heterogêneos, como a visibilidade e o enunciado. “Pois ver e falar é saber, mas nós não vemos aquilo de que falamos, e não falamos daquilo que vemos; e, quando vemos um cachimbo, não deixamos de dizer (de várias maneiras) ‘isto não é um cachimbo...’” (DELEUZE, 2005, p. 117). Essa relação disjuntiva faria de Foucault um filósofo sistemático — o que, para Machado, é inadequado para tratar da obra de Foucault. É essa leitura que ele recusa nas aulas — “[m]udo, no meu canto, de quando em vez eu me dizia: ‘Não é possível que ele [Deleuze] pense isso; não é possível que ele não saiba que não é assim’” (MACHADO, 2015, p. 12) — e principalmente nas *Impressões*. Definir um sistema para a filosofia de Foucault equivaleria a tomá-lo como astro, a alcançar uma operação singular para sua obra — que foi, pelo contrário, como “cobra que perde a pele”, operando mudanças radicais e assistemáticas³³. Por seu “caráter contraditório [ou distinto de si mesmo]

³³ No texto de Machado, abunda a expressão “além disso”. Ela nos parece marca, por seu uso conectivo, essa qualidade de mudanças.

e sintético [como que artificial]”, o Foucault de Machado está mais próximo do superastro que o de Gilles Deleuze.

A leitura de Proust nos ajuda a compreender melhor algumas estratégias do texto de Machado. Por exemplo, a confusão que o narrador faz, ora se situando como personagem e utilizando a primeira pessoa, ora se dissociando do personagem e tratando-o na primeira pessoa; essa confusão parece ser emulada também por essas impressões de Michel Foucault que buscam ora falar do amigo, ora falar de si mesmo, numa mesma superfície e, portanto, num mesmo prolongamento de um ao outro. Essa confusão, por outro lado, sofre uma torção quando trazemos as considerações que Silviano (2019, p. 80) encontra em Roland Barthes, o “falso natural”. A estratégia de Machado pode ser, nesse caso, usar de um falso natural para tratar de Foucault, portanto, aproveitando o esquema que Silviano aplica ao romance de André Gide, no qual o narrador é dissociado do autor para que este consiga a simpatia do leitor em detrimento daquele, teríamos com Machado uma possibilidade semelhante, mas que inverte a simpatia do leitor. Se considerarmos que Machado já tem vasta obra filosófica sobre o pensamento de Foucault, a qual ele busca apresentar de outra maneira, mais próxima e mais literária, podemos pensar que Machado se aproxima do leitor mais pelo narrador, que conta anedotas, do que pelo autor-filósofo. Se em Gide a ingenuidade e a simplicidade do narrador são condenáveis para favorecer o autor; em Machado, busca-se identificar o narrador com o autor (é Machado mesmo quem narra suas impressões) para dissociá-lo de um reconhecimento como autor difícil, incomunicável, inacessível ao leitor. A retórica é quase a mesma, porém, como n’ *O ateneu*, ainda que de outra maneira, parecemos ter o “falso natural” rejeitado.

As *Impressões* de Machado encontram, na verdade, uma rejeição aos dois modelos, o de Gide e o de Pompéia, porque, se não realiza a retórica do falso natural à mesma maneira que Gide, como vimos, também não carrega o texto com os julgamentos e os sentimentos negativos de um “Sergio-narrador”. Machado atual (ao momento da escrita), virtual ao texto pela utilização que o narrador faz do pretérito, não exerce a correção ou a onisciência da Sergio-narrador. Além disso, ainda que também faça uso de “ilhas ensaísticas”, como as chama Ledo Ivo” (SANTIAGO, 2019, p. 85), elas se proliferam de forma que teríamos um

arquipélago e a qualidade esparsa ou rara de serem ilhas se esfacelaria por seu conjunto, sua coleção.

A ausência de juízos malfazejos em Machado é oposta à presença constante deles n’*O ateneu*. Enquanto Sergio-narrador “exacerba o tom caricatural e grotesco dos outros”, a obra de Machado é, em relação a Foucault, um vasto elogio. Além disso, se tomarmos as duas figuras proteiformes, camaleônicas, de cada obra, reconhecemos que o valor atribuído a essa mesma característica é invertido em relação ao outro texto. Enquanto o diretor Aristarco é objeto de reprovação por Sergio-narrador, por seu “vaivém de atitudes”, e levam Sergio a

não pod[er] perdoar a Aristarco por essas metamorfoses constantes de caráter, de atitude, as mobilidades interna e externa que o fazem saltar de galho em galho para sempre se apresentar de maneira mais convincente e conveniente, adaptando-se com agilidade de ator ao meio ambiente, às novas situações: “em mil situações, de mil modos”. Vive ele a vida como se estivesse atuando em um contínuo espetáculo teatral, vivendo a realidade descontínua da personae (SANTIAGO, 2019, p. 98)

Pelas características aqui descritas, Aristarco, tal qual “homem político” (SANTIAGO, 2019, p. 101), mostra os traços de um possível superastro — enquanto Sergio-narrador busca sempre (assim como a Sergio-personagem) limitá-lo, conforme faz a imprensa ao astro, ao caráter em “linha reta”.

Para sermos precisos, essas características aparecem para Machado em relação à Foucault não com um valor necessariamente positivo, mas antes como um dado sobre o filósofo francês. Aos dois filósofos, como não ocorreu a Pompéia ou a Sergio, coube a lição de Nietzsche: buscar pensar para além da moral, para além do bem e do mal. É a moral que condena ambos os Sergios (SANTIAGO, 2019, p. 117), narrador e personagem, por não terem encontrado a “linha reta” de seu(s) caráter(es).

Foucault disse uma vez, em ensaio sobre *La Veille*, de Roger Laporte, que “Proust conduzia seu relato até o momento em que principia, com a liberação do tempo regressado, o que permite narrá-lo. De sorte que a ausência da obra, por estar inscrita em um oco ao longo do texto, o carrega de tudo o que a torna possível e já a faz viver e morrer no puro momento de seu nascimento (FOUCAULT, 2016a, p. 12). E assim retornamos para este escritor francês.

É dessa forma que operam, inclusive, as *Impressões*. O anúncio da morte de Michel Foucault marca o início e o final da narrativa. Podemos reconhecer nisso o procedimento de Proust, quando este diz que “[e]ssa substância invisível do tempo, eu procurei isolá-la, mas para isto havia uma necessidade que a experiência pudesse durar”; Proust se esforçou para indicar “que o tempo passou e assumirá a beleza de alguns chumbos patinados de Versailles, que o tempo envolveu de um revestimento de esmeralda” (PROUST, 2006, p. 510). Isto é, as *Impressões de Michel Foucault* marcam a duração, no sentido bergsoniano, desse mesmo momento, o momento do anúncio da morte. Os capítulos que preenchem o intervalo entre o anúncio inicial e o final (que é o mesmo) surgem como memórias involuntárias despertadas pelo anúncio. Ainda em distinção a *O ateneu*, Machado leva em conta a “intercomunicação promíscua entre presente, passado e futuro” — ao invés da “concepção juvenil, convalescente e estática do Tempo” a qual Sergio se entrega (SANTIAGO, 2019, p. 87). É essa intercomunicação promíscua que levará o autor das *Impressões* à percepção de um tempo simultâneo em Proust. Na interpretação que Machado faz do intento e do procedimento do escritor francês, há uma fuga do tempo empírico, cotidiano, linear, sucessivo; e essa fuga se dá pelo que Proust chama de “extratemporal”, é o tempo que une o presente e o passado; e nesse sentido, esse extratemporal, essa eternidade é imanente ao tempo; é a atualização do passado no presente que dá ao tempo valor de eternidade — essa simultaneidade que abole o tempo no sentido sucessivo, no sentido destruidor. As *Impressões de Michel Foucault* são uma “Crônica de Saudades” ou um “mapa da ternura” em seu intento de trazer não apenas os momentos e as anedotas, mas principalmente o amigo para este tempo “simultâneo” e “imanente” da eternidade. Como encerra o próprio Machado, “resolvi expressá-las [essas impressões] não como explicação ou homenagem, mas por saudade — essa vontade de eternizar a beleza das coisas que passam” (2017, p. 234).

POLÍTICAS & PÚBLICO

O presente é tão grande, não nos afastemos [...]

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes

A vida presente

Carlos Drummond de Andrade, “Mãos Dadas”

A terceira categoria evocada por Brădăţan (2020) para conferir notoriedade a um filósofo ou uma filósofa é seu público. O público, nesse caso, responde tanto à performance quanto à narrativa; é quem assiste ao martírio do filósofo nas mãos do tirano e é quem recebe sua narrativa pela boca de quem assistiu ao martírio. Nos dois casos, o público parece ter uma função que não é só de recepção, mas também de circulação. É pelo público que prolifera a performance e a (sua) narrativa — como se assistir contivesse a ambiguidade que lhe é possível entre observar e ajudar³⁴ —, destacando, novamente, a qualidade de *continuum* dinâmico que existe entre as categorias que dispõe Brădăţan.

Para desenvolver as questões que interessam acerca do intelectual enquanto superastro, a categoria de público será, ao modo de um entre-lugar, aproximada da categoria de política; isto é, na con-fusão desses termos, buscou-se colocar alguns problemas em relação à celebridade do intelectual público e sua capacidade de agência frente a essa situação. A própria palavra *público* é enfrentada na ambiguidade que encontra na língua portuguesa entre o qualificativo de um espaço, de um domínio, e a audiência de um evento, quem é interpelado por um acontecimento. O valor dessa ambiguidade pode ser visto em relação ao intelectual público de Edward W. Said. Em “The Public Role of Writers and Intellectuals” (2002), escritores e intelectuais são aproximados em uma mesma figura pública,

³⁴ As diferenças de significado atribuídas ao verbo *assistir* estão demarcadas, na norma culta, pelo tipo de regência: assistir no sentido de observar é regido por preposição, enquanto que no sentido de auxiliar não exige preposição. A diferença entre esses dois significados parece se situar em um sentido interior ao verbo entre um tipo de ação ativa ou passiva; assistir-observar como um gesto passivo e assistir-ajudar como um gesto ativo. O uso coloquial, no entanto, suprime a preposição da regência do primeiro caso, indiferenciando-os — o que aparece como uma intuição ou uma percepção do que já se argumenta atualmente (RANCIÈRE, 2014) de que assistir a uma peça, observar um quadro, não implica passividade, mas atividade e agência.

quer dizer, de intervenção pública. O ensaio, que começa com as dificuldades de organização de um coletivo de escritores e intelectuais que buscam se opor conjuntamente ao governo Reagan, acaba por revelar essa afetação comum que esses dois atores têm na esfera pública — que por sua vez confunde-se, para Said, com a esfera política³⁵. A atuação de intelectuais e escritores (e cancionistas) na esfera pública pode ser entendida pela recepção de público que detêm; a agência do escritor se aproxima da do intelectual pelo público que afeta e, desta forma, traz (faz emergir) suas ideias para o espaço público. É a partir desse arranjo que o intelectual, pensado pela figura do *intérprete* (*supra* “Entrevistas & Performance”), combina as atividades públicas e política: e é entre essas esferas e atividades que o intelectual enquanto superastro demonstra sua especificidade.

O intelectual na época da reprodutibilidade técnica

Em suas Conferências Reith sobre as *Representações do intelectual* (2005), ainda é Edward W. Said quem confia algumas preocupações em relação a essa figura. Uma é o crescente desenvolvimento do intelectual como *professional*. A outra preocupação é a *secularização* do intelectual. Ainda que bem situadas no momento das conferências — “ser secular” é uma exigência para Said, essas preocupações parecem evidenciar um processo que Walter Benjamin reconheceu em relação à obra de arte (2012, p. 179-212; 2017, p. 7-47) e que, neste capítulo, buscaremos examinar em que medida pode ter também se configurado em relação à figura do intelectual.

Uma referência que parece incontornável tanto a Edward W. Said, quanto a Benjamin³⁶, para falar do intelectual/escritor francês é Julien Benda. Esse autor ficou principalmente conhecido pela rejeição a Bergson e pela obra *La trahison des clercs* — traduzido para *A traição dos intelectuais* —, de 1927. O que a tradução deixa melhor a ver é a combinação que Benda faz entre o “clérigo” e o intelectual.

³⁵ Cf. Arantes (2021), para quem Raymond Williams, em *Cultura e sociedade* (1969), disporia como “Origem do paradigma literário” de intelectual ou como momento da “tradição literária de crítica social”, as duas primeiras décadas de 1800, em que justamente o termo “*intellectual*” alcança sua invenção inglesa (ou seja, a combinação de “*intellectual*” e “*writer*” já estava no instante originário do termo) e escritores como Blake, Wordsworth, Shelley, Keats acreditavam que “iluminação poética e crítica social eram operações explicitamente indissociáveis” (p. 123).

³⁶ “O lugar social do escritor francês na atualidade”. In: _____. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Pp. 151-180.

Benda foi reconhecido como reacionário de esquerda, além de conservador em relação à arte, rejeitando a arte moderna. Esse tipo de posicionamento evidencia o fator principal de sua combinação: ela na verdade se trata de um retorno. Para Benda, o intelectual deveria voltar a cumprir uma função clerical, destacada pela defesa de altos valores e distanciada das coisas terrenas. É propriamente a figura que se tem de maneira mais comum do intelectual: a torre de marfim, o distanciamento crítico. Agora, se o movimento que Benda realiza é retrógrado, se a passagem do intelectual para o clérigo é, para ele, uma recuperação de valores perdidos, podemos acreditar que o intelectual é uma figura atualizada do clérigo. Mais que isso: levando em consideração o processo que Benjamin retira de Carl Schmitt, para o qual os conceitos e noções teológicos/*religiosos* são transformados pela Modernidade em conceitos (jurídico-)políticos, isto é, o processo de *secularização*³⁷, acaba por evidenciar, junto a Benda e Said, que é a secularização do clérigo que resulta na figura do intelectual. (De certa forma, a recuperação que Brădăţan realiza ao refazer os caminhos da filosofia a partir de seus *mártires*, uma categoria estritamente religiosa, parece denotar a mesma secularização.) A preocupação de Said, assim como a investida de Benda, apontam, ainda, que este processo não está acabado e que há linhas de força empurrando o intelectual de volta à sua função clerical, enquanto outras buscam reforçar sua secularização; esse processo é, afinal, não um movimento retilíneo, mas sempre um efeito de disputas.

Na oposição que Foucault opera entre intelectual universal e intelectual específico, pode-se ver também algo dessa secularização. O primeiro, em seus gestos de ditar a profunda verdade humana, é tomado em algumas comparações como (assumindo um tom) profético. O intelectual específico, como esforço de secularização do que ainda persiste de religioso nessa figura anterior, vai atentar ao campo específico de saber do qual dispõe, à sua especificidade científica, para realizar sua intervenção. Essa atenção à sua área disciplinar específica pode, por outro lado, tomar a face de uma profissionalização, o que, por sua vez, parece acompanhar uma percepção tecnicista do conhecimento.

³⁷ A ênfase dada em “religiosos” e “políticos” é motivada pelo uso que Benjamin faz dos termos de Schmitt em seus ensaios; isto é, dando preferência aos termos destacados ao invés dos termos do jurista alemão.

O processo de secularização do intelectual traz consigo outras consequências e aponta também para outros processos. Um primeiro é que, se a mídia, como falado rapidamente no capítulo 1, ou mais restritamente a imprensa, atingem uma maior proliferação por meio de um desenvolvimento de sua reprodutibilidade técnica, e é com essa maior difusão que alcança um estatuto de mídia ou imprensa *de massa*. De certa forma, e alargando algo que já está no ensaio de Benjamin (2017, p. 12), a tipografia, como possibilidade de reprodução técnica da escrita, acompanha a secularização do intelectual, de maneira que se possa visualizar um fio que passe dos pregadores do Outono da Idade Média, como lembra Huizinga (2021), dos monges copistas em seus *scriptoria*, até, mais remotamente, aos intelectuais em falas públicas e pela escrita em livros e em jornais, passando pelo acontecimento da televisão (outra revolução na reprodutibilidade técnica), e mais atualmente, aparecendo em *lives*, entrevistas no estilo *podcast*³⁸ e textos curtos em redes sociais e demais plataformas virtuais (tecnologia recente). Portanto, o desenvolvimento tecnológico, com ênfase em sua raiz de possibilidade reprodutiva, acompanhou não apenas as artes, mas também a secularização do intelectual.

Nuance intelectual na esfera pública

Seguindo a trilha deixada por *Mudança estrutural na esfera pública* (2003), de Jürgen Habermas, podemos ter alguma noção sobre o efeito desse desdobramento tecnológico em relação à esfera pública. A massificação que a arte e o intelectual puderam alcançar desemboca também na própria concepção de “público” — Serge Margel chama os meios da “reprodutibilidade técnica” de “instrumentos de publicação” (MARGEL, 2017, p. 83). A esfera pública literária de que fala Habermas, os salões onde se debatiam as questões mais prementes e nos quais se reconhecia a opinião pública esclarecida, era in-formada fortemente pela imprensa. Anteriormente, o conhecimento (teológico) era passado pelos clérigos aos súditos; posteriormente, o acesso se dará em constante utilização de mídias tecnológicas que possam repercutir a mensagem do intelectual. Logo, o público

³⁸ O *podcast*, como desenvolvimento específico do modelo da entrevista, parece surgir como a cristalização desse gênero em *medium*, como argumentado antes (*supra* “Entrevista & Performance”), uma vez que ela consegue se emancipar do próprio formato escrito, ainda muito íntimo ao *medium* livro.

(*Publikum*³⁹, no alemão) passa por um vasto ampliamto, que não é só resultado de um aumento populacional, mas sim de uma circulação expandida pela reprodutibilidade técnica — essa consequência está também marcada por Benjamin entre o público de uma pintura sacra e o público do cinema. Esse aumento, por sua vez, se tomado ainda o espaço público pela referência a Habermas, ou seja, compreendendo o espaço público (*Öffentlichkeit*) como instância em que se forma a opinião pública, resulta numa expansão desse espaço público, uma vez que mais opiniões, e mais diversas, podem circular pelo corpo social. O intelectual passa a ser validado não apenas pelas instituições e atores institucionais, que lhe confeririam (ou não) credibilidade, mas também pelo público que alcança. É nesse contexto que questionamentos sobre “para que público você está falando?”, “quem você quer alcançar com esse discurso?” são melhor colocados, assim como a pertinência dos livros de Foucault “venderem que nem pãezinhos” ter alguma influência em sua validação intelectual — e mais recentemente: “quantas visualização elu tem? Quantos seguidores?”.

Profissional, amador, intelectual, professor — públicos

Esse processo, por outro lado, evidencia também alguns problemas. Nesse sentido, deve-se voltar à consideração de como a secularização, na sociedade capitalista mais especificamente, toma a forma de profissionalização (com todas suas agruras). A “invenção moderna da filosofia profissional” aparece em Arantes (2021) tendo Kant como seu autor e contribuinte de uma “formação de um saber negativo (se tanto) acerca das limitações estruturais da assim chamada faculdade de

³⁹ Na aula de 5 de janeiro de 1983, compilada em *O governo de si e dos outros* (2010b), *Publikum* aparece como “a relação concreta, institucional, ou em todo caso instituída, entre o escritor (o escritor qualificado, traduz-se em francês: *savant*; *Gelehrter*: homem culto [e poder-se-ia acrescentar, intelectual]) e o leitor (o leitor considerado como indivíduo qualquer) [...] essa relação entre o escritor e o leitor [...] no século XVIII não passava tanto pela Universidade, é óbvio, não passava tanto pelo livro tampouco, e sim muito mais por essas formas de expressão que eram ao mesmo tempo formas de comunidades intelectuais, constituídas pelas revistas e pelas sociedades ou academias que publicavam essas revistas [...] Esse público não é tampouco, evidentemente, o gênero de público com que a gente sonha quando faz atualmente análises sociológicas sobre a mídia” (p. 9-10). Ou seja, essa noção que hoje aparece identificada apenas com o espectador atenuado guarda uma genealogia que fundamenta a relação intelectual e da recepção científica, que parece ter sido esvaziada, mas em alguns momentos dá lampejos desse sentido aplacado. É, segundo Foucault, justamente em consideração à essa relação, em consonância com tomar conhecimento dos eventos da Revolução Francesa, que Kant dispõe essa reflexão no centro de “*Was ist Aufklärung?*”. É também por isso que nessa dissertação público é menos favorecido em suas distinções alemãs (*Publikum* e *Öffentlich*) do que em sua anfilogia portuguesa.

conhecer” (p. 90). É a “filosofia transcendental” que se torna “enfim uma disciplina autônoma, emancipada da antiga tutela metafísico-religiosa”:

portanto coisa acanhada de especialista confinado, verdade que autônoma, como exigia sua condição moderna, passava a ocupar o lugar eminente de um tribunal de última instância, do alto do qual ajuizava sobre tudo, visto que falava em nome dos fundamentos. Nestas condições, os dias do futuro filósofo amador estavam contados. (ARANTES, 2021, p. 91)

Dessa figura “acanhada” pode-se dizer que Gilles Deleuze tenha feito uma oposição — que Roberto Machado (2015) parece retomar em “O professor e o filósofo” para falar do próprio Deleuze — entre pensador privado e professor público. Reconhecendo-se no primeiro, e dele não dando o valor negativo que o atribuiria Arantes, aproxima o segundo de Sartre — e não é difícil ver também Foucault, como parece ser a sugestão de Machado (2015). Se as considerações de Arantes, por um lado, ratificam a emancipação da “tutela metafísico-religiosa”, em consonância com a secularização, e aprofundam a profissionalização num encastelamento reflexivo (menos pensamento que espelho, repetição), condenando o amador — perspectiva de salvamento ou linha de fuga que assinala Said (2005, p. 86) — em oposição ao profissional; por outro, Deleuze dispõe não o amador, mas o professor como contraponto (figura que estaria aglutinada para Arantes no filósofo profissional). A distinção de Deleuze é produtiva para justamente fortalecer a discussão sobre os fundamentos, mas sem cair em um ensimesmamento. Por isso a figura do professor é tão importante — e nela, afinal, Machado (2015) acaba reconhecendo também Deleuze em suas salas abarrotadas e enfumaçadas. A distinção de Deleuze não se resume à oposição pensador/professor, tampouco ao par privado/público, mas na diferença entre binômios. O pensador é privado pois se volta a si mesmo, ao seu pensamento. É também Kant, ainda no texto da *Aufklärung*, que defenderá “um exercício da religião [...] necessariamente privado” (FOUCAULT, 2010b, p. 11), na intenção de afastar do domínio público o proselitismo e a autoridade religiosa⁴⁰, pois esse — como ele a Arantes —, parecia

⁴⁰ Esse posicionamento de Kant, que ele reconhece também em Mendelsohn (FOUCAULT, 2010, p. 11), parece se encaminhar ao modo da secularização, mas em muito se distancia temporalmente dos demais processos que vinham sendo examinados aqui. Junto disso, é memorável que na nota 42 do sempre referido ensaio de Benjamin (2017, p. 42), a meditação (contemplação) seja descrita como possuindo como “arquétipo teológico [...] a consciência de se estar a sós com o seu Deus”. Essa situação nos levaria a pensar que o processo de secularização pelo qual passou (e passa) o Ocidente é marcado por um longo percurso e uma heterogenia — que dependendo de quem a reconheça, pode ser encarada como uma duradoura dialética entre público, privado e seus valores.

ser seu objet(iv)o de repúdio. O professor público, por sua vez, investe-se em relação a um público, uma audiência; tanto fala a ela (e não a si mesmo), quanto busca (ou resulta) por ampliá-la. A qualidade de professor público, nesse sentido, está presente tanto no intelectual universal, quanto no específico — o que parece indicar que o intelectual esteja de fato mais voltado para essa qualificação professoral-pública, quanto à audiência que o recebe. É igualmente a partir desse público e de como o intelectual se porta em relação a ele que está a saída de Said:

Cada intelectual tem uma audiência, um público. A questão é se essa audiência está lá para ser satisfeita, e, conseqüentemente, manter-se feliz, ou se ela existe para ser desafiada e, portanto, instigada a uma oposição direta ou mobilizada para uma maior participação democrática na sociedade [o que parece mais próxima à atitude do professor público]. Mas, em qualquer dos casos, não há como se desviar da autoridade e do poder, nem da relação do intelectual com ambos. De que forma ele se dirige à autoridade: como um bajulador *profissional* ou como consciência crítica dessa autoridade, ou seja, um *amador* que não espera recompensa? (grifo nosso, SAID, 2005, p. 87)

Dessa forma, *intelectual público*, o binômio de Said, íntimo agora ao “professor público” de Deleuze não aparece como uma classificação específica ao intelectual, mas como a intensificação de uma parte que, ou lhe é fundamental, ou lhe garante maior eficácia e dignidade: o público.

Público presente

É importante aqui, não obstante, levantar que a condição de “público” não se assemelha à concepção abstrata de “Povo”, que Caetano Veloso encontrava nos populistas de esquerda e que, como indicado por Camillo Penna (2017), figura também nas concepções de Roberto Schwarz — ainda que este também buscasse no ensaio “Cultura e política, 1964-1969” (2014, p. 7-46) se opor aos mesmos populistas e seu fracasso em combater o golpe que pôs o Brasil em uma ditadura militar. O público não é essa externalidade absoluta, nem um grupo ou classe mal delimitados pelo qual se encontrará a salvação. A confirmação de que “intelectual público” ou “professor público” como binômios é que eles também fazem parte do grupo para o qual se direcionam e para o qual não são condescendentes. A expressão de “não se levar tão a sério” (*supra* “Wilde & Warhol”) que foi apontada em Warhol, Veloso e Foucault, confirma-se igualmente na relação com seus públicos e em relação a seus públicos, o que confere certa continuidade entre esses

intérpretes (*supra* “Entrevistas & Performance”) e suas audiências e que confirma todos como potenciais intérpretes. Pela qualidade de presentificação/apresentação que o intérprete carrega, poder-se-ia pensar que, no presente do gesto interpretativo, o público se faria externalizado; mas tanto pelo intérprete só se fazer em si quando em relação ao seu público, também o público acaba por se fazer intérprete, também dando corpo ao que vê, escuta, sente.

Ainda sobre isso, pode-se voltar à mesma aula de 5 de janeiro de 1983: Foucault passa daqueles embaraços sobre *Publikum* e a publicação de “*Was ist Aufklärung?*” para o que considera o cerne desse texto, assim como a novidade e a proposta que retira de Kant e que realiza em seu projeto enquanto “diagnóstico do presente”. A concepção de presente, responder à pergunta “O que é o presente?”, perpassa esse emaranhado da relação com o público. Sobre o presente, não se pode dizer nada sem que se considere sua própria inclusão, sua participação nesse momento e mesmo a tentativa de exteriorização, para defini-lo, acaba por reconduzir aos seus limites. Da mesma forma, agir sobre o presente exige que se pense sobre ele, pensar sobre o presente já é agir sobre ele e pensar sobre o presente para agir sobre ele acaba por ser também algo que o próprio presente contém — mas que só na relação⁴¹ se presentifica.

***Tekhne* e política**

Uma preocupação que Said divide com Benjamin — este, a princípio, em relação à arte, aquele quanto ao intelectual — é sobre a presença da *técnica* nessas atividades. Enquanto para Said a questão envolve a “especialização”, entendida como uma apreensão restrita e somente técnica da realidade; o aparato ou aparelhagem técnicos, para Benjamin, penetram de maneira intensiva na própria realidade, fazendo com que a “realidade liberta da aparelhagem atin[ja] aqui [na utilização do plano e da montagem] o seu mais elevado grau de artificialismo, e a

⁴¹ A expressão que encontra aqui parece estar disposta de modo análogo à situação de “si”, a qual Giorgio Agamben reconstitui a partir do “cuidado de si” de Foucault, passando pelo “uso de si” do filósofo italiano, e a reconduz novamente à proposição que já encontrava em Foucault, de que “o si não tem consistência substancial nenhuma, mas coincide com a própria relação, é nela absolutamente imanente”, e que fica mais adequada à disposição *do* presente quando se considera que o “si, enquanto coincide com a relação consigo, nunca pode pôr-se como sujeito da relação nem se identificar com o sujeito que, nele, se constitui” (AGAMBEN, 2017, p. 130).

visão mediata da realidade torn[a]-se a Flor Azul no reino da técnica” (2017, p. 34). Ambas as preocupações parecem se configurar no que Habermas, no mesmo *Mudança estrutural da esfera pública*, chamou de “Ideologia Tecnocrática” — e que em Foucault podemos encontrar nas considerações sobre a governamentalidade (1979, p. 277-93). A ideologia tecnocrática busca suspender a problematização política a partir da legitimação da técnica como conhecimento que busca eficácia — ao invés, por exemplo, de justiça. É o que podemos assimilar no discurso neoliberal, em que o governante, o político convertido em *gestor*, desresponsabiliza-se de suas decisões por estar apenas seguindo regras técnicas (CHAMAYOU, 2020). Além disso, voltando a Benjamin, pode-se ver que a apoteose da técnica na política se realiza na guerra, pois “só a guerra torna possível mobilizar todos os meios técnicos que atualmente existem, conservando as relações de propriedade vigentes” (2017, p. 46), assim como “a guerra” representa “uma forma de comportamento humano particularmente adequada aos aparelhos registradores” (*ibidem*, p. 45). Essa radicalização da guerra na política pode ser vista em Foucault quando, no primeiro curso de 1976 para o *Collège de France*, o filósofo inverte o aforismo de Clausewitz e afirma que ‘a política é a guerra continuada por outros meios’ (2010a, p. 15). Talvez seja possível uma síntese na ideia de que a política assume meios bélicos enquanto técnicos (que Foucault exemplifica com a biopolítica racista), ao passo que a guerra se vale dos meios técnicos enquanto bélicos (que Grégoire Chamayou exemplifica pelo drone).

O político profissional

Assim como a precaução de Benjamin deriva a técnica da arte para a política, ela também responde pelo caminho inverso. A “estetização da política” é o que o autor alemão irá configurar enquanto tendência fascista (BENJAMIN, 2017, p. 46). Nesse ponto, vale focar na figura do *político profissional*. Para Benjamin, em um trecho longo, mas elucidativo e contundente,

A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas, com as inovações nos aparelhos de gravação, que permitem ao orador durante a sua fala ser ouvido por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa a primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente

com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador. (BENJAMIN, 2012, p. 198)

Dessa forma, o alcance de público que vinha autenticando a função política do intelectual aparece como contrapartida do esvaziamento democrático do maior acesso de público do político, e isso porque o político, em sua amplificação pelos “instrumentos de publicação” se estetiza; isto é, busca representar a si mesmo como um caráter de acordo com o eleitorado que pretende capturar — e por conta da penetração intensiva da aparelhagem na percepção comum da realidade, a representação toma forma de naturalidade. Era essa a preocupação de Arfuch (1995, p. 109-29) na análise das entrevistas de políticos — dar contorno ao uso do privado, pessoal e doméstico para construção de um personagem e sedução do eleitorado; ou seja, sob quais as “condições sociais” se tornam “mostráveis” — ou de Barthes quanto à “fotogenia eleitoral” — a pose de frente acentua o realismo do candidato, sobretudo se tiver óculos perscrutadores” (2001, p. 104) — e que culmina na relação das duas figuras em “Poujade e os intelectuais”. Ali, a descrição da estetização de Poujade — a qual coincide com os cuidados de si: “a plenitude física fundamenta a limpidez moral” (BARTHES, 2001, p. 125)⁴² — acompanha o ataque do político aos intelectuais. Esse ataque toma para Barthes as características de uma espécie de *projeção*, “um procedimento constante nas polêmicas pequeno-burguesas, que consiste [...] em atribuir ao adversário os efeitos de suas próprias deficiências” (*ibidem*, p. 122). A estetização de Poujade chega finalmente ao ponto de assumir na voz, provinda do “lugar privilegiado” que é o “tórax”, “a anticabeça por excelência” (*ibidem*, p. 124), “o imponderável e prestigioso valor, atribuído, noutras mitologias, ao cérebro do intelectual” (*ibidem*, p. 125). É o corpo, em especial a voz — claro, com “a suave ajuda do microfone”, pois não poderiam faltar os instrumentos de

⁴² Voltando às questões do capítulo “Wilde & Warhol”, é possível dizer que Poujade se inclui no rol dos Expressionistas Abstratos e de Sartre: o eixo fundamentado, como bem diz Barthes, na “virilidade”, “é o tipo do fortão” (2001, p. 125) — ainda que se discorde aqui que a astúcia lhe agregue. Talvez pertença a Poujade, mas não constitui a virilidade. A astúcia, como aparece em Santiago (2004), faça melhor parte do eixo desviante, escandaloso, desmunhecado.

publicação — que em sua estetização buscam despolitizar a própria figura política, transformando-a em algo como a mascote de uma marca ou, no termo de Guy Debord (2013), uma “vedete”⁴³.

Valores do intelectual

Chega a hora de enfrentar a questão do intelectual enquanto superastro. Como reintroduzir essa problemática após todo um percurso das relações da figura intelectual com as reprodutibilidades técnicas, os instrumentos de publicação, com o sagrado e o secular, com a profissionalização e o público? Como falar de um intelectual enquanto superastro sem cair na despolitização da primeira figura? Como o superastro, com toda sua “atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte” (SANTIAGO, 2019, p. 174) poderia não cair na vedetização do político profissional? O superastro é a estetização do superastro?

Talvez seja necessário um passo mais atrás, para recalibrar algumas perspectivas. Sem que se facilite tanto, o problema que mais se é colocado (e nunca solucionado) em relação ao intelectual é o de sua auratização, do culto à sua personalidade. Mesmo que intelectuais dificilmente encontrem a mesma celebridade que encarnará uma figura do cinema ou da música popular, parece existir a premissa de que sua difusão incorre sempre em confusão, de que as ideias de um/a intelectual que encontre recepção vasta, “de massa”, resultará numa deturpação dessas ideias. E que, portanto, confundindo e deturpando as ideias de um/a intelectual, só lhe restará um culto como forma de prestígio e confirmação do que publicou.

Considerando a secularização pela qual passou a figura (do clérigo ao) intelectual, seria possível extrair mais das conclusões a que chega Benjamin a partir desse processo de transição nas artes? Seria possível dizer que também o intelectual sofre com a mudança de valores? Admitindo esta possibilidade o problema do culto

⁴³ É definida, primeiro, nas entradas 60 e 61 (DEBORD, 2013, p. 41-1). Em *A saga dos intelectuais franceses* (2021), François Dosse mobiliza esse mesmo termo com alguma frequência: nas páginas 236, 245, 247 e 314, por exemplo. Já em *Foucault in California* (2019), Wade inclui um diálogo em que ela sai da boca do próprio Foucault: “sometimes I feel like a vedette” (WADE, 2019, p. 34). É assim também que Reinaldo Lobo chama o filósofo em sua apresentação para o *Jornal da Tarde* (RODRIGUES, 2016, p. 98).

à personalidade se apresenta como um problema do valor de culto aplicado intelectual. Porém, se atentarmos à figura anterior, o clérigo, estaria mais evidente o valor de culto: o clérigo, em seu ofício, é representante de Deus. Portanto, é a essa figura que se refere o valor de culto. O intelectual, enquanto secularizado, apresentaria valor de exposição. Dessa forma, o que acontece a essa leitura do culto da personalidade do intelectual é na verdade o que aconteceu ao cinema quando alguns teóricos buscaram inclui-lo no “domínio da ‘arte’”: precisaram “meter nele à força, com brutalidade sem igual, elementos rituais” (BENJAMIN, 2017, p. 25); isto é, mesmo o cinema já não se adequando ao valor de culto, persistia essa leitura para que ele fosse igualado às outras “artes”.

Considerando essa associação entre o intelectual junto ao valor de exposição, e o clérigo ao valor de culto, ainda seria possível levantar duas hipóteses, que não chegam a ser contraditórias. Uma primeira se basearia na condição do fascismo, em sua tendência à estetização, fazer como que retroceder a secularização, pondo “todo um aparelho” a “serviço da produção de valores de culto” (*ibidem*, p. 46). A partir desse ponto, reconhecer o valor de culto no intelectual seria possível, ainda que apontasse para um efeito reacionário sobre essa figura; ou seja, não se chega muito além de uma tautologia, uma vez que o culto à personalidade do intelectual já é reconhecido e marcado em seu valor negativo.

O problema, no entanto, toma outra forma quando se considera a segunda hipótese, que seria não levar em tamanha conta como o rosto humano de retratos demonstra a *resistência* do valor de culto à completa suplementação começada pelo valor de exposição (*ibidem*, p. 22) e assumir apenas essa persistência, mas tratar o intelectual a partir de seu valor de exposição e, dele, examinar as vantagens e os problemas que lhe seriam pertinentes. O traço negativo, que por vezes também se confunde com o valor de culto, é a proliferação de um/a intelectual. Se seus livros estão em todas as livrarias, se suas obras são discutidas, se por ele/a são montados congressos, se até mesmo sua figura é reconhecível — não que falem esforços de estampar capas com seu rosto⁴⁴ —; todo esse sucesso, essa exposição, já não são

⁴⁴ Caso um pouco enfadonho das edições em mais de dez volumes da tradução para português dos *Ditos & Escritos*; todas com a foto do rosto de Foucault na capa.

tomados em boa conta. Além disso, como recorda Eribon, Foucault passa por um incômodo, no início dos anos 80, com a edição de seus livros:

ele acha que a difusão exagerada dos livros de pesquisa é nefasta à sua boa recepção e gera uma série de incompreensões. Quando uma obra ultrapassa o círculo de seus verdadeiros destinatários, ou seja, os pesquisadores que conhecem os problemas abordados e as tradições teóricas às quais se refere, esse livro não produz mais “efeitos de saber”, e sim “efeitos de opinião”, segundo sua expressão (ERIBON, 1990, p. 271)

Esse Foucault parece já distante do Foucault que pretendia fazer livros como se fossem “bombas” e do que “gostaria que seu livro escapasse ao gueto das teses” (ERIBON, 1990, p. 116). Ainda assim, sua distinção serve perfeitamente à diferença entre a “contemplação” da arte de valor cultural para a “distração” da arte de valor expositivo. Um “efeito de saber”, ou um “efeito de gosto” para adequar aos “problemas abordados” e às “tradições teóricas”, é algo extraível apenas da contemplação? Fora do “círculo de seus verdadeiros destinatários”, a fala de um/a intelectual é somente distração? Tem pouco mais que um “efeito de choque” (as bombas)? O público, feito “especialista”, não alcança mais que a opinião? Pode ser que Foucault estivesse se extirpando do “vanguardismo” que lhe é acusado (ARANTES, 2021, p. 56), como pode ser que mesmo o superastro tenha seus momentos menos superastrais — Caetano esconde-se dos holofotes após seu triunfo de 1972; marca do “enquanto”, marca da “descontinuidade”. O que resta dizer é que as possibilidades do/a intelectual, em seu valor de exposição, ainda podem ser vistas enquanto superastro.

Habeas corpus I

Em 13 de dezembro de 1968 é emitido o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), garantindo a suspensão do *habeas corpus* por crimes de motivação política. Quatorze dias depois, Caetano Veloso é preso — de modo que só saberá de sua acusação na ocasião de seu depoimento, que acompanha sua soltura. Pouco tempo depois se exila em Londres, de onde só voltará, em 1972, enquanto superastro.

O olhar e a opinião

Tomando mais três anos de distância, chega-se ao ponto de discussão do ensaio (e apresentação oral) “Michel Foucault na imprensa brasileira: ‘cães de guarda’, ‘nanicos’ e jornalismo radical” (RODRIGUES, 2016, p. 90-105), incluído no livro *Ensaio sobre Michel Foucault no Brasil: presença, efeitos, ressonâncias*. Esse ponto é a relação de Foucault com o jornalismo em geral e em particular com as aparições nas publicações *Versus*, *Jornal da Tarde*, *Opinião*, *Barbárie*, *O Inimigo do Rei*, *Invasão* e *Folha de S. Paulo*. Nelas, foram encontradas entrevistas e traduções de textos e conferências do filósofo — ou pilhéria, no caso exclusivo da *Folha*. Essa exclusividade da *Folha* se dá também em razão da condição em que se encontravam os outros periódicos, alguns de edição única: eram os “nanicos”⁴⁵, publicações de curto alcance, mas que projetavam uma “intempestiva divulgação” dessa participação de Foucault no Brasil.

Esse tipo de proliferação que encontram as ideias do filósofo pode ser mais propriamente identificado com o “valor de exposição”: as propostas e hipóteses por ele levantadas ganham força a partir da publicação e circulação delas. Importa menos, ainda que fosse demasiado prestigiada, a conferência nas salas abarrotadas do *Collège de France*, do que o pensamento em travessia. As próprias conferências, já tão cheias, necessitavam que a voz do orador fosse propagada por microfones e sistemas de som para outras salas, e suas gravações bem guardadas para futura publicação. A transição do valor de culto para o valor de exposição traça a passagem do proselitismo e da autoridade para a circulação da ideia como forma de gerar mudança (diferente de convencimento) e ação (diferente de subjugação). Talvez se possa dizer que esse valor aplicado às ideias (e sua propagação) estejam já no cerne de um programa Iluminista. Porém, se assim o for, há duas objeções vindas do próprio Foucault.

Uma primeira objeção é quanto ao “lirismo” de “revolucionários”, como Rousseau, que dão à opinião um valor de autoridade. Para Foucault,

eles desconheciam as condições reais da opinião, as *media*⁴⁶, uma materialidade que obedece aos mecanismos da economia e do poder em forma de imprensa, edição, depois de cinema e televisão [...] E que estes *media* seriam necessariamente comandados por interesses econômicos

⁴⁵ *Jornal da Tarde* é, na verdade, considerado um “híbrido”, mas ainda assim “um subproduto de *O Estado de São Paulo*” (RODRIGUES, 2016, p. 97).

⁴⁶ É também essa significação que justifica a opção, nessa dissertação, pelo termo *medium* (*infra* “Entrevista & Performance”).

políticos. eles não perceberam os componentes materiais e económicos da opinião. eles acreditavam que a opinião era justa por natureza, que ela se difundiria por si mesma e que seria um tipo de vigilância democrática. No fundo, foi o jornalismo — invenção fundamental do século XIX — que manifestou o caráter utópico de toda essa política do olhar (FOUCAULT, 1979, p. 224)

Portanto, e o ensaio de Rodrigues não desconsidera isso, é importante compreender e se utilizar estrategicamente das dinâmicas de poder que se entremeiam aos instrumentos de publicação e às formas de circulação. Nesse sentido, a opção por conceder entrevistas ao *Versus* e ao *Jornal da Tarde* encontram uma realização estratégica, e não uma intenção de proliferação desmedida. No ano seguinte, 1976, Foucault rejeita uma entrevista à revista *Manchete*, “por ser ela uma publicação reacionária” (RODRIGUES, 2016, p. 109). Requer-se do intelectual que se saiba administrar seu valor de exposição. Essa função, no superastro, é cumprida pelo manager, “a boa gerência” de Guilherme Araújo (SANTIAGO, 2019, p. 176), responsável pelas roupas chamativas ao jornal e por ideias como a do *happening* “É proibido proibir”. Em Foucault se torna difícil enxergar uma gerência — como acontece com Warhol, ele seria seu próprio agente? —, mas Eribon (1990; 1996) parece argumentar que algumas figuras tiveram grande importância na carreira do filósofo, e tem, tanto o biógrafo quanto o biografado, Georges Dumézil em alta estima e influente orientação.

Ainda na conclusão de seu ensaio, Rodrigues menciona as “reportagens de ideias”, marco de uma atuação de Foucault ao final dos anos 1970, junto ao *Libération*, “desempenhando assim papel de um escritor público” (ERIBON, 1990, p. 234) e, principalmente, nos escritos sobre a Revolução Iraniana. Essa atuação parece dispor o filósofo num entre-lugar entre intelectual e jornalista. Além disso, também essa experiência parece convergir em duas considerações benjaminianas. Seguindo as mudanças de uma capital como Paris e de seus efeitos na arte, Walter Benjamin reconhece e se apropria da figura do *flâneur* como maneira de percepção e de se situar em grandes cidades e em suas multidões. O *flâneur* aparece no Brasil a partir, sobretudo, de João do Rio — inclusive como condição para a prática de cronista. Renato Ortiz, em “Walter Benjamin e Paris: individualidade e trabalho intelectual” (2000), aposta no *flâneur* benjaminiano como concepção de um tipo de trabalho intelectual, definido pelo acúmulo das várias figuras (e suas funções) benjaminianas: o viajante, o estrangeiro, o caçador, o detetive, o artista, o boêmio

(ORTIZ, 2000, p. 21-3). Ortiz busca, nessas categorias e, em especial, na afirmação da autonomia do *flâneur*, reconhecer uma “arte [...] homóloga ao conhecimento científico” (*ibidem*, p. 24). Os gestos de Foucault, em particular quando em solo iraniano, em suas conversas, investigações, pequenas entrevistas, dão conta dos movimentos mesmo de um *flâneur* (ERIBON, 1990, p. 262-4). Essa maneira específica de prática parece se adequar, também, ao comentário de Serge Margel sobre “o senso crítico de Benjamin e Brecht” em relação à “era da reprodutibilidade fantasmal”; isto é, a proposta de que “O intelectual deve, portanto, ocupar o lugar onde se forma e se joga a ideologia⁴⁷ do discurso midiático da imprensa. Ele deve inscrever seu olhar crítico, desenvolver uma linguagem própria, lá onde se constrói a ilusão do olhar” (MARGEL, 2017, p. 87). Há, afinal, o fato que Simmel aponta, que para Barthes é a fragilidade de Poujade, e que aparece sobretudo no panóptico que Foucault (1979) recupera de Bentham, de uma centralidade e um privilégio do *olhar*. O que, por sua vez, quanto ao intelectual e seu valor de exposição, é mais uma vez recolocado: tornar-se público por meio de ser visto.

Finalmente, em relação ao superastro, esse valor de exposição do intelectual toma ainda outra importância. Ainda é Margel quem lembra que “não podemos nos contentar em tomar parte na esfera coletiva da sociedade, mas que precisamos ocupar um lugar crítico e estratégico no próprio processo de produção desta esfera” (MARGEL, 2017, p. 90). A ideia que se faz aqui é que, de modo distinto ao “astro”, o superastro não apenas adentra a esfera, mas justamente, toma parte e assume esse lugar crítico e estratégico — um entre-lugar do discurso e do corpo latino-americano. Ambos, astro e superastro, relacionam-se com a imprensa, porém cada um à sua maneira. O astro, capturado no “jogo da diferença”, não excede os limites já convencionais da “imprensa cor de rosa” e da “imprensa marrom”; tem sua imagem favorecida ou condenada de acordo com o gosto do capital ou da opinião pública. As matérias sobre o astro parecem sempre querer “criar a ilusão de uma presença, de uma evidência” (*ibidem*, p. 85). O superastro responde com a “interrupção” de seu próprio corpo em presença, em *happening*, atraindo

⁴⁷ Essa expressão, “ideologia”, pode-se dizer, foi combatida por Foucault em mais de um momento. A opção por “discurso”, principalmente a partir do final dos anos 1960 e início dos 1970, tornou-se cristalizada como sugestão ou melhor resolução a um conceito muito difundido, e em sua época já mal delimitado, como “ideologia”. Entretanto, se Foucault é “nominalista” por conta dessa opção, o nominalismo também atravessaria a argumentação de Margel, em seu desenvolvimento de “uma linguagem própria”.

intencionalmente a atenção midiática, sem que dele possam tirar definição. A ilusão partida por essa interrupção é ela mesma ilusão: a resposta do superastro não é restituir a face verdadeira, apagando “o ator” em favor do “homem”: quebrada a separação entre essas duas figuras, quebrado, enfim, o “jogo da diferença”, resta apenas outra máscara — e se for o caso: mais outra, e mais outra, e mais outra... O superastro, portanto, ativa a verdade da máscara, *inopera* o jogo de captura por meio de sua indefinição presentificada — é com seu corpo e em seu corpo que afirma o inominável de cada acontecimento.

Habeas corpus II

Há, ainda, um trecho que Rodrigues (2016) passa muito rapidamente em seu “Michel Foucault na imprensa brasileira”: a manifestação em Madri e a vinda para o Brasil em 1975. Na biografia escrita por Eribon (1990), temos melhor notícia do que se passou nessa incursão de Foucault e outros intelectuais e artistas para a Espanha. Trata-se de uma tática específica. A ideia partia do diretor grego, Costa-Gravas: deveriam ir “à Espanha demonstrar pela *presença física, efetiva*, essa solidariedade que os abaixo-assinados, os manifestos e as manifestações não bastam para expressar” (grifo nosso, ERIBON, 1990, p. 244). Segundo Claude Mauriac (*apud* ERIBON, 1990, p. 245), Foucault não se entusiasma com a sugestão de darem uma entrevista coletiva; o principal seria, para ele “teatralizar nossa ação. Nossa presença física na Espanha, com os riscos que ela implica (talvez não sejam consideráveis, mas existem), isso é importante, isso é novo, isso nunca aconteceu” (MAURIAC, 1977, p. 540). O grupo, que inclui ainda Régis Debray, Jean Lacouture, Yves Montand, o padre Laudouze, e Claude Mauriac, chega afinal a Madri. Yves Montand lê na entrevista coletiva o texto preparado para a ocasião em francês. Quando vai passar a palavra a Debray para ler a versão em espanhol, “policiais à paisana irrompem na sala e ordenam-lhes que permaneçam sentados, não se mexam” (ERIBON, 1990, p. 246). Foucault começa a perguntar sobre a situação repressiva e se recusa a dar os panfletos que traz nas mãos.

Segue-se um rápido confronto entre o *filósofo rebelde* e o *homem da ordem*. Claude Mauriac descreve um dos *mil rostos de Foucault*: “[...] nele se trata de uma reação física e de um princípio moral: a impossibilidade *carnal* de suportar o contato de um policial e de receber uma ordem dele” (grifos nossos, *ibidem*, p. 246).

A situação se eleva à chegada de mais um grupo de policiais, já uniformizados e portando metralhadoras. Os “sete ‘mercenários’ franceses” são apaziguados e retornados à França. Na cena acima, no entanto, já se tem a efetividade do intelectual enquanto superastro: esse uso da “presença física”, da “teatralização” da manifestação, a “reação física” que é também “moral”, vivida em uma “impossibilidade carnal” sintetiza o gesto do superastro. É claro, a fama alcançada por essas figuras é fundamental para que essa presença se efetive. Mas sua convicção em manifestar-se, em correr o risco, ativa algo para além de uma simples “responsabilidade” da fama; há nisto uma “coragem física” (*ibidem*, p. 246) que garante o “super” de superastro.

Aprendida a lição, vivenciada a impossibilidade e a coragem na carne, Foucault persiste em fazer uso dessa tática. É por ela que se justifica as vindas sequenciadas ao Brasil. Rafael Carriello, através de entrevista com Roberto Machado, afirma que o

objetivo das declarações [de repúdio à ditadura brasileira] era provocar os militares, tentar ser expulso do país e assim chamar a atenção da opinião pública internacional para o que se passava no Brasil. Como não conseguiu, [Foucault] acreditou que poderia ser barrado ao tentar entrar novamente em território brasileiro, no ano seguinte, mas sua visita, organizada pela Aliança Francesa, foi autorizada (CARRIELLO, 2011, p. 6 *apud* RODRIGUES, 2016, p. 108)

Em suas *Impressões de Michel Foucault* (2017), Machado reafirma a investida do filósofo francês, primeiro, ao interromper sua aula e se manifestar em protesto pelo assassinato de Vladimir Herzog, declarando publicamente “não ensina[r] em países onde jornalistas eram torturados e mortos nas prisões” (MACHADO, 2017, p. 124) — gesto que acompanhou sua expectativa de expulsão do país, mas que, como falado, já integrava a estratégia. Após deixar o Brasil, para participar de um debate em Nova Iorque, ele novamente denuncia o assassinato de Herzog — dissimulado pelos militares como suicídio — e a utilização de médicos na supervisão e condução de torturas (RODRIGUES, 2016, p. 99).

Nas duas situações⁴⁸, Foucault usou de sua presença física, colocou-se em risco e fez uso de sua fama para confrontar as situações políticas intoleráveis na

⁴⁸ Cenas que, para Caetano, seriam equivalentes ao *happening/Trauerspiel* de “É proibido proibir” e a possessão frente à gente apática diante da violência policial — já tão bem comentadas por Penna (2017, p. 127-144; 181-204).

Espanha e no Brasil. Antes da celebridade, ele já havia se juntado a manifestantes na França e na Tunísia. Chegou a ser detido pela polícia e a ter suas costelas quebradas em algumas dessas vezes. O risco, considerando a “margem de sentido” de Exposição, *Darstellung* (SILVA, 2015, p. 10), evidencia uma acentuação crítica do “valor de exposição” do intelectual; trata-se de levar a presença e o próprio sentido de *expor-se* às últimas consequências — a morte, ausência derradeira. Mesmo que arriscar-se já houvesse sido evidenciado como traço importante na reflexão com Brădăţan, nesse caso, afirmando a condição de superastro, essa exposição é realçado e posta em *uso* a fim de contestar e confrontar uma situação política. Esse *uso do corpo* é o que se faz mais próprio ao intelectual enquanto superastro.

A vida, entre politização e estetização (ou *Habeas corpus* III)

No primeiro volume de *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (2007), Giorgio Agamben introduz, na terceira parte, o capítulo “A politização da vida” (p. 125-131). Nesse estágio da reflexão, a politização da vida aparece como contrapartida biopolítica de uma lei fundamental à instituição dos Estados-nação: a lei de *habeas corpus*. Para Agamben, a configuração dessa lei institui também, nos regimes democráticos, a sua negatividade: o *homo sacer*. Dessa forma, o intelectual, consumindo absolutamente seu valor de exposição pelo uso do corpo próprio ao superastro, não estaria afirmando sua sacralidade — justamente nesse sentido de *sacer*; isto é, sua matabilidade?

A resposta, parece, pode ser dupla, ou até ambígua. Por um lado, o intelectual enquanto superastro teria um poder de exposição também em um outro sentido, ou seja, de demonstração. Nessa perspectiva, o intelectual atestaria por si mesmo e com seu próprio corpo a condição de *homo sacer* a qual toda a população está exposta. Ele serviria a demonstrar o que é feito de quem não se subjugava ao soberano, mas ao mesmo tempo evidencia uma exposição (a “vida nua” do *homo sacer* seria, literalmente, o maior grau de *exposição*) que encobre a todas virtualmente. Ainda que pelo racismo se evidencie quem são os *homines sacri* de nossas sociedades, o poder atribuído à polícia confere a ela a decisão soberana sobre a vida de qualquer cidadão (AGAMBEN, 2015). Dessa forma, o uso do corpo do

intelectual enquanto superastro seria um uso exemplar, ainda que a princípio não garanta sua sobrevivência. Há, contudo, a celebridade dessa figura, a qual não deve ser ignorada. Pode ter sido a própria fama que salvou Foucault em todas essas investidas. Situações em que a pessoa “comum” não teria a mesma sorte. Mas, mesmo que se chegasse ao ponto do filósofo ser assassinado, restaria a demonstração, um aviso excessivo, mas também persistiria a dignidade. Em relação a Kantorowicz, Agamben (2007, p. 100) faz um curto comentário sobre a dignidade. A *dignitas* era o valor próprio a uma função social, o reconhecimento, a imagem pública de alguém. Manter a dignidade era estar de acordo com o *ethos* dessa função, estar de acordo com a própria imagem. No momento da morte do rei, seu corpo sobrevive enquanto *dignitas*. Seria nesse sentido que mesmo a morte do corpo do intelectual não corresponderia à sua morte de fato: sobreviver-lhe-ia a dignidade. Reencontra-se, afinal, o tema da imortalidade de Odisseu — que teria sido também a de Sócrates.

Por outro lado, no capítulo “Entrevista & Performance” afirmou-se a politização que o intelectual enquanto superastro realizaria em sua *zoe*, mais precisamente em sua confusão incapturável com a *bios* — assim como a distinção entre Foucault e Sócrates, que, agora, já não aparece tão absoluta em suas consequências extremas. Essa confusão realizada pelo superastro foi efeito de uma estetização dessa vida. A estetização da vida, em *forma-de-vida*, parece ser a resposta de Agamben à matabilidade do *homo sacer*. Em *Altíssima pobreza* (2014), essa qualificação, que já havia sido mencionada em outras obras, aparece através da figura histórica dos franciscanos. Em sua externalidade dos códigos jurídicos e sagrados (condição comum ao *homo sacer*), essa ordem e seu movimento religioso conseguiu, por um tempo, e através de suas regras monásticas, resistir à judicialização da vida e, ao mesmo tempo, não ser transformada em *homines sacri*.

Essa forma de existência leva a crer que é possível uma forma de vida incapturável, mas que não seja, por isso, matável. A realização dessa externalização dos franciscanos é resultado, como dito, de suas regras. A vida regrada é a vida estetizada. E mesmo que a regra não seja regra, seja o *espetáculo* do desbunde, é por ele que se efetiva a estetização. Portanto, invertendo a conclusão benjaminiana, quase um aforismo, Agamben afirma, e aqui corrobora-se, a resistência à politização da vida por meio de sua estetização.

UM FOUCAULT BRASILEIRO?

O ensaio que abre *Foucault no Brasil* (2013), publicação em comemoração aos 40 anos da presença do filósofo na PUC-Rio e de suas famosas conferências *A verdade e as formas jurídicas*, tem como título, em francês, essa mesma pergunta: *Un Foucault brésilien?*. Mas o que seria essa pergunta? O que ela quer dizer? O que ela quer?

Pergunta estranha, sem verbo. Possui legibilidade, é certo; é compreensível a questão mais imediata. Pelo texto que ela nomeia, a intenção de Maurício Rocha e Francisco Guimaraens seria levantar o quanto as “memórias brasileiras” haviam “tisonado” o filósofo francês. Então o que se atestaria seria uma espécie de nacionalidade concedida? Como se faz a um refugiado — que com certeza não era o caso de Foucault. Ou até algo como um *honoris causa* de brasilidade a Foucault? Também poderia servir a nomear uma fase. Foucault é já bem conhecido por três momentos em seu pensamento: a fase arqueológica, a fase genealógica, a fase ética. Primeiro Foucault, Segundo Foucault, Terceiro Foucault. É uma espécie de consenso, organização teórica ou até certa “homogeneização estratégica”; recurso pedagógico às vezes. Certamente, parte de sua obra, como a introdução à *Sonho e existência*, de Ludwig Binswanger, figura um tanto fora — assim como o “diagnóstico do presente” parece estar contido já na entrevista de 1968 para Claude Bonnefoy.

Para nosso Roberto Machado, a diferença era sempre radical, a descontinuidade era alastrada, de modo que talvez não fosse tão possível compilá-lo assim. Rocha e Guimaraens estariam propondo uma nova estratificação? Um Foucault francês — como era de se esperar, mas que também fosse repartível em um para Poitiers, um para Paris, outro para Clermont, Vincennes, etc. —, um Foucault suíço, um Foucault tunisiano, um Foucault estadunidense⁴⁹.

Os textos biográficos, como se viu em “Biografias & Narrativa”, não simplesmente partiram cada uma de um país, mas o assumiram às vezes como

⁴⁹ Se até aqui o leitor ou a leitora não se cansou da repetição exaustivamente prolixa desse significante, desse nome próprio, aqui chega-se à estafa.

subtexto, “instinto de nacionalidade”, a qual não poderiam evitar; às vezes como o retrato (*picture*) que se produziu com as tintas de cada lugar, de maneira intencional e até de acordo com o público visado. Porém, nesse caso, a cessão de nacionalidade não aconteceria; isto é, seria um caso diferente da hipótese de repartir e formular Foucaults com base nos lugares em que visitou ou esteve com maior interferência e presença. Contudo, se fosse o caso, parece que *Impressões de Michel Foucault*, que ainda não existia à época do seminário que gerou o livro com o texto de Rocha e Guimaraens, pudesse ser agora a biografia de um Foucault brasileiro.

Machado & Machado

O traço que Roberto Machado atribui como mais marcante ao filósofo francês é a descontinuidade. Ela aparece já na tese de doutoramento, *Foucault, a ciência e o saber*: o livro trata do método das arqueologias e tem um capítulo todo dedicado à descontinuidade de forma a torná-la princípio, emprestado dos epistemólogos, da arqueologia. A tese da descontinuidade em Foucault é também o cerne do dissenso de Machado com Deleuze — para quem o amigo operaria, neokantianamente, por sínteses disjuntivas, e que Machado entende como uma torção intencional de Deleuze para chegar às ideias e questões que fossem próprias a ele, e não a Foucault. Esse traço descontínuo de Foucault era expresso também na personalidade, na “vida real”; estaria sempre mudando. A obra, nesse caso, em suas várias derivas temáticas e metodológicas, não seria de onde se deriva esse traço, mas uma de suas tantas externalizações.

Um traço que, como caráter (isto é, característica de um personagem, seu traço fundamental, mas também sua *dignidade*), é um não caráter, é um sem traço. Ou, para manter o que há de metafórico, é um traço tão inconstante que não fecha o desenho. O retrato brasileiro de Foucault, o Foucault brasileiro, não caberia em quadro nenhum.

Esse não-traço, e sua falta de *caráter* e *dignidade*, é o que Roberto Schwarz reconhece em Brás Cubas, em sua célebre análise, *Um mestre na periferia do capitalismo*. Ainda que prefira a palavra *volubilidade*, Schwarz, utilizará também a “descontinuidade” (SCHWARZ, 2012, p. 50) para falar do protagonista. De acordo com a análise, Brás Cubas manifesta esse traço em razão de uma matriz prática: a

realidade do Brasil imperial. A volubilidade seria antes uma caracterização de nossa elite, importando ideias contemporâneas do Liberalismo, mas aplicando-as ao seu gosto e favor — de modo que a escravidão e seu tráfico continuaram enquanto se pedia na tribuna por liberdade de expressão. Dessa matriz desigual que Schwarz condensará a volubilidade, que daí se torna “condição humana”, “feição pessoal e característica brasileira”. Nesse sentido, ainda que um pouco contra o próprio Schwarz, Roberto Machado, ao reconhecer em Foucault a descontinuidade, que em Machado de Assis é marca de um Brasil, estaria acertando em fazer a biografia de um Foucault brasileiro.

Retratos, retratações

Agora, tomando noção da importância dessa ideia e dessa imagem que Machado fez de Foucault para esta dissertação, é de se supor que *Michel Foucault enquanto superastro* seja também um retrato brasileiro do filósofo ou que o Foucault expresso aqui seria brasileiro.

O dandismo e a sexualidade, entremeados pelo cuidado de si, em “Wilde & Warhol”, combinados ao *flâneur* e ao jornalista de “Políticas & Público” encontraria figura melhor acabada em João do Rio. Na verdade, a leitura que Raúl Antelo faz dele em *João do Rio. O dândi e a especulação* levanta muito mais características em comum com o próprio superastro e, por conseguinte, com algum Foucault, que a essa altura seria fatigante enumerar — o que talvez calhe de chegar a quem lê como um descuido da pesquisa, que só foi encontrar essa análise já bem depois de pronto o “Wilde & Warhol” e reescrevê-lo seria mudá-lo substancialmente. Nesse seguimento, o próprio Caetano, tendo a Tropicália como seu pop, seria feito Warhol brasileiro; inclusive adaptando e incorporando a *pop art* à sua maneira.

Também se poderia ver no superastro e em Foucault, em suas disposições (por vezes *desposições*) entre público e privado, examinada em “Entrevistas e Performance”, como instinto *cordial* — o próprio “instinto” já estaria um pouco a dizer isso; isto é, não se trataria do racional. Na verdade, se mal se esclareceu, quem faz essa confusão ao modo do “homem cordial” de Sergio Buarque de Holanda mais evidente e negativamente seria o “político profissional” — ainda que se pense aqui

que a cordialidade presta-se a muitas coisas. Se a vinda heroica que diferenciou os povos ibéricos dos anglo-saxões, o gosto pela aventura e a coragem que se necessita nela, são justamente traços que vem do coração, então não há como se simplesmente condenar a cordialidade. A coragem, força de expor-se ao desconhecido, é tema das últimas aulas de Foucault no *Collège de France* — curso conhecido pelo nome de *A coragem da verdade*. Nele, examina-se um tema já antes aparecido, a *parresía* (FOUCAULT, 2010b), como contendo essa justa qualidade que dá título ao curso e que o filósofo parece querer reivindicar para si. Porém, mesmo a *parresía* é visível em sua negativa — como o faz Brădăţan, que a entende como “dever de falar” (2020, p. 249), que faz do filósofo um “idiota” ou, se não o mata, torna-o “aleijado social” (ibidem, p. 251). O “dever da palavra” — oposto ao “direito de falar”, a liberdade de expressão — é também uma característica do chefe, que resulta em sua aparente ridicularização por parte do restante do grupo nas “sociedades contra o Estado” — de que fala Pierre Clastres (2017, p. 139-142) a partir do seu contato (ainda que não marcado no texto em questão) com os Nhendevá e os M’biá, dois povos indígenas internos ao território brasileiro.

Claro que a própria cordialidade contém suas ambivalências. Comparados, a recordação feito por Roberto Machado é saudosa; a feita por Raul Pompeia é maldosa. Ambos são, no entanto, cordiais em manifestar seus sentimentos — de modo que superastro e político profissional possam sair os dois da mesma matriz. Essa qualidade de Machado, inclusive, talvez por contaminação do amigo retratado, parece, feito faz Caetano Veloso, “transformar a sátira em amor, a frieza em ternura” (PENNA, 2017, p. 114). Entretanto, essa transformação pode ser também compreendida como parte do gesto masoquista intestino ao tropicalismo. Não exatamente o masoquismo, pouco falado aqui, que ocupou a vida de Foucault, diz-se, já na Suécia, mas principalmente nos anos em que passou nos Estados Unidos; contudo um masoquismo de querer assimilar até, ou principalmente, a negatividade da brasilidade — assimilar já não como o leão é feito de cordeiros assimilados, mas como seriam também os vermes e as minhocas feitos de leões.

Todo o percurso desses últimos parágrafos parece assumir mais forte, senão até ridiculamente, a descontinuidade foucaultiana (e brasileira?). Porém, desses fios soltos, faz-se uma amarra. Há o esforço aqui de realmente enganchar a leitura que foi feita nessa dissertação como uma interpretação brasileira de Foucault. Mas para

isso seria necessário manter esse deslocamento também com o que há de negativo em querer fazer essa leitura. Afinal, para quê *versões brasileiras* de Foucault e das demais figuras?

Antropofagocitar

A resposta poderia vir de Silvano Santiago. Em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2019), ele lida com o problema do “original” e da “cópia” — discussão que ocupa também outros ensaios — em relação ao “personagem conceitual” do “escritor latino-americano”. Dentro desse problema, acumulado pelas ideias de “dependência” e “dívida cultural”, a obra literária da América Latina — e até de Portugal (SANTIAGO, 2019, p. 55-76) — aparece como cópia do original europeu. Santiago, para reverter esse caso, não ficar pagando dízimos de influência e reconhecer a potência de nossa condição, faz uso do *suplemento* de Derrida, “adaptando-o a suas próprias necessidades” (PENNA, 2012, p. 302). A obra do escritor latino-americano ocupa, a partir disso, um lugar crítico em relação ao dito “original” europeu, uma vez que o “cópia”, mas acrescentando o que lhe cabe de instinto de nacionalidade ou antropofagia. Internaliza o original, assimila-o, e pelo acréscimo, suplementa-o com a adição de um “valor crítico da diferença”.

Dessa forma, quer-se um Foucault brasileiro por marca de apropriar-se dele e acrescentá-lo com o que há de brasileiro. Que ele seja francês, já pouco se diz. Que os franceses tenham por isso um Foucault, não importa. Apenas queremos o nosso. Assimilando, estamos suplementando, tomando em mãos os dados abstratos da civilização e fazendo deles o que não foi feito ainda. Que se queira um Foucault brasileiro é bem legítimo, reverte a necessidade que se foi feita de que o lêssemos, como o líamos, também. Se Foucault é já antropofagocitado, nem à sua citação se necessita ainda pagar dívidas. Essa menção liberada pode ser aquilo que buscava Moriconi (2005) na evocação e invocação do espectro de Foucault.

Dobras ficcionais

É curioso que Michel Foucault não tenha gostado quando Roberto Machado lhe disse que pretendia fazer uma tese sobre ele. Preferia que o amigo aproveitasse

seu método, mas não para aplicar ao próprio Foucault. Machado até se serviu do método na obra em conjunto *Da(n)ação da norma*, mas, mesmo que à contragosto do amigo, fez a tese de que se falou acima. *Foucault, a ciência e o saber* aplica a arqueologia justo ao pensamento do amigo filósofo. Também Benedito Nunes, filósofo paraense, entre 1962 e 1967, escreveu “Arqueologia da arqueologia”, buscando desencavar os movimentos internos de *As palavras e as coisas* — igualmente um dos primeiros textos sobre Foucault no país.

É possível que houvesse pelo menos três motivos para Michel não querer esse retorno, essa dobra sobre seu pensamento. Um primeiro, poderia ser uma falsa modéstia, recusar ainda que querendo, coisa de polidez ou de regras da Academia. Uma maneira também de encobrir um próprio narcisismo, que sentisse, mas não quisesse admitir. Porém Machado, como Max Brod, ignora o pedido do amigo — Foucault, por outro lado, dizia que Brod agiu mal em não ter feito o que pediu Kafka (MORICONI, 2005, p. 53) — como que entendendo o que realmente se passava. Talvez cumplicidade subentendida de Machado, talvez autonomia dele próprio em ignorar — de qualquer forma, que bom que o tenha. Um segundo motivo, seria um incômodo de Foucault em ser *objeto* — sentir-se dominado, definido pela leitura. Correr o risco de acabar aprisionado à interpretação de quem, além de tudo, tinha proximidade pessoal, física — diferente de achincalhadores desconhecidos ou distantes. Talvez por imaginar, com o gesto de Machado, a própria finitude e, portanto, sentir-se mais manifestadamente um rosto na orla — o que tanto poderia aplacar a ele quanto ao amigo. Como quem diz “me estudar não dá futuro”. O que talvez esteja revolvido de insegurança demais. Um terceiro motivo seria a falsa impressão de fechar o círculo: cria-se um método; aplica-o; em seguida, revolve a si mesmo: a situação se completa, fecha-se. Esse é o menos provável. Mas o mais importante que se negue. Nega-o o suplemento: não há completude nessa relação entre o método e sua autorreflexão; “o suplemento determina uma exterioridade ou autonomização daquilo a que se acrescenta ou substitui” (PENNA, 2012, p. 302). Talvez Foucault temesse a substituição (que “agride”, que “destrói”). Empreender a “arqueologia da arqueologia” seria produzir uma arqueologia contra ou uma contra-arqueologia — especialmente do entre-lugar em que se situam Machado e Nunes.

A reversão, afinal, aqui não se restringiu à apropriação de Foucault, seu possível abasileiramento, nem a um contra-ataque. Ela também encobre todo o esforço desta dissertação, o qual consistiu em produzir, a partir sobretudo de um repertório literário e de crítica literária e cultural, essa imagem abasileirada. Michel Foucault: o intelectual enquanto superastro se realiza como leitura dos efeitos e condições dos anos 1970 na obra, nos gestos, nas biografias, desse tão estimado filósofo.

O uso desse repertório é também uma forma de torcer o caminho que a filosofia havia estruturado para si, desde as críticas às faculdades de conhecimento, de se sobrepor às outras áreas e disciplinas como fundamento. Talvez a condição para tal esforço tenha tomado partido na obra do próprio Foucault, pela maneira como este, em sua arqueologia, situa os saberes entre as formas pré-científicas ou paracientíficas, dispondo o fundamento das ciências exteriormente a elas. A crítica cultural aqui realizada não se pretende fundamental a nenhuma filosofia — ainda que guarde esperanças de abrir passagem a outros fenômenos — e nem poderia. Dar, no entanto, essa volta, que não é contrária e está muito longe de ser uma revolta, guarda um pouco da lembrança de intimidade que já tiveram Filosofia e Literatura, e que, não podendo estar novamente ao momento anterior à sua diferenciação, combina-se as duas para, talvez, chegar-se a uma *outra* — ou um entre-lugar.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer I: o poder soberano e a vida nua**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Profanações**. Trad. Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **A comunidade que vem**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Altíssima pobreza: regras monásticas e forma de vida**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2014. (Estado de sítio, Homo sacer, IV, 1)

_____. **O uso dos corpos**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017. (Estado de sítio, Homo sacer, IV, 2)

_____. **Signatura rerum: sobre o método**. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

ANTELO, Raúl. **João do Rio. O dândi e a especulação**. Rio de Janeiro: Timbre-Taurus, 1989.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Formação e desconstrução: uma visita ao Museu da Ideologia Francesa**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2021.

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2001.

ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica**. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

BAILLY, Jean-Christophe. **O ensaio e a anedota**. Trad. Leda Cartum, Laura Erber. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017. (Pequena Biblioteca de Ensaio)

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BRĂDĂȚAN, Costica. **Morrer por ideias**: os filósofos e suas vidas perigosas. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Grua, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963 (Edition Suhrkamp; 28). Ursprünglich auf Französisch erschienen in: zeitschrift für Sozialforschung, Jg. 5, 1936.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1)

_____. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa; revisão técnica Márcio Seligmann-Silva. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 2)

_____. **Estética e sociologia da arte**. Ed. e Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Filô/Benjamin)

CHAMAYOU, Grégoire. **A sociedade ingovernável**: uma genealogia do liberalismo autoritário. Trad. Letícia Mei; prefácio Yasmin Afshar. São Paulo: Ubu Editora, 20220.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Conversações 1972-1990**. 3ª ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades — Introdução à teoria feminista**. Trad. Jamille Pinheiro Dias, Raquel Camargo. São Paulo: crocodilo; Ubu Editora, 2021.

DOSSE, François. **A saga dos intelectuais franceses, volume 1: à prova da história (1944-1968)**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

DUNCKER, Patricia. **Alucinando Foucault**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ERIBON, Didier. **Michel Foucault, 1926-1984**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Michel Foucault e seus contemporâneos**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1996.

FAVARETTO, Celso. **Contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 edições, 2019. (Coleção Lampejos; vol. 1)

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização, tradução e revisão técnica de Roberto Machado. São Paulo, Editora Graal, 1979.

_____. De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal **Gai Pied**, no 25, abril de 1981, pp. 38-39. Trad. de wanderson flor do nascimento. In: espaço michel foucault – www.filoesco.unb.br/foucault

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Ética, sexualidade, política**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos & Escritos V)

_____. **Estratégia, Poder-Saber**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos & Escritos IV)

_____. **A hermenêutica do sujeito.** Edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **O governo de si e dos outros:** curso no Collège de France (1982-1983). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. **A verdade e as formas jurídicas.** Trad. Eduardo Jardim, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

_____. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. (Ditos & Escritos III)

_____. **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina.** Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016a. (Ditos & Escritos VII)

_____. **O belo perigo.** Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016b.

_____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016c.

_____. **O enigma da revolta:** entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana. Traduzido por Lorena Balbino. São Paulo: N-1 edições, 2019a.

_____. **História da sexualidade II:** o uso dos prazeres. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record, 2019b.

_____. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. 15ª ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record, 2019c.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. **O que vem depois da farsa?**. Trad. Célia Euvaldo, com colaboração de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GANE, Mike. David Macey, *The Lives of Foucault. A Biography*. London: Verso, [1993] 2019. Pp. 613. **Foucault Studies**, (31), 267-269. <https://doi.org/10.22439/fs.vi31.6475> Acesso: 6 de setembro de 2021.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural na esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HOLANDA, Sergio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro, revisão de tradução Newton Cunha. 9. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. **O outono da Idade Média**: Estudo sobre as formas de vida e de pensamentos dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

JULIÃO, Rafael. **Infinitivamente pessoal**: Caetano Veloso e sua verdade tropical. Rio de Janeiro: Batel, 2017.

KIFFER, Ana et al. (org.) **Michel Foucault no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Nau, 2015.

LATOURE, Bruno. An Attempt at a “Compositionist Manifesto”. **New Literary History**, 2010, 41: 471–490.

MACEY, David. **The lives of Michel Foucault. A Biography**. Londres: Verso, 2019.

MACHADO, Roberto. O professor e o filósofo. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência. v. 8, n. 2 (2015) pp.01-15

_____. **Foucault, a ciência e o saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

_____. **Impressões de Michel Foucault**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

MAGALHÃES PINTO, A. (2020). Superastro: um dispositivo de observação e reflexão teórica da performance?. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 30(1), 189–203. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.30.1.189-203>

MARGEL, Serge. **Arqueologias do fantasma**: técnica, cinema, etnografia, arquivo. Org. João Camillo Penna. Trad. Maurício Chamarelli, Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MILLER, James. **The passion of Michel Foucault**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1993.

MORICONI, Italo. O espectro de Foucault. **Margens / Márgenes: Revista de Cultura**, Minas Gerais, n. 6, p. 46-57, jan./dez. 2005. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/margens_margenes/article/download/10844/7582. Acesso em: 10 mar. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PELBART, Peter Pál. Experiência em Foucault. In: KIFFER, Ana Paula et al. (org.). **Michel Foucault no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Nau, 2015.

PENNA, João Camillo. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro: Circuito; Azougue, 2017.

_____. Formações do sujeito colonial: suplemento, dependência, cosmopolitismo. **ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 14/2, p. 295-306, jul./dez. 2012. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/alea/a/zkhcmktijtDRTWXyWvzbDDk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 8 jan. 2022.

PEREIRA, Fábio Henrique. Os intelectuais e a mídia: um estudo comparado entre Brasil e França. **Estudos em Comunicação** n. 1, 133-160. Abril de 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Heliana de Barros Conde. **Ensaaios sobre Michel Foucault no Brasil**: presença, efeitos, ressonâncias. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.

RONELL, Avital. "Proving Grounds: On Nietzsche and the Test Drive". **MLN**, Apr., 2003, Vol. 118, No. 3, German Issue (Apr., 2003), pp. 653-669.

SAID, Edward W. The Public Role of Writers and Intellectuals. In: SMALL, Helen. **The Public Intellectual**. Hoboken: Blackwell Publishers Ltd., 2002.

_____. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. O virtuoso como intelectual. In: _____. **Estilo tardio**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultura. Minas Gerais: Editora UFMG, 2004.

_____. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Silviano Santiago**. Organização Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. (Encontros)

_____. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a subjetividade?** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SASSINE, Farès. Entrevistar Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. **O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana.** Trad. Lorena Balbino. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SILVA, Renata Karla Magalhães. **O conceito de exposição em Walter Benjamin e a fragilidade fértil da filosofia.** 2015. 102 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOARES, Jean Dyêgo Gomes. **As ficções da filosofia de Michel Foucault.** Orientador: Danilo Marcondes de Souza Filho; co-orientador: Gilson de Paulo Moreira Iannini. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2018.

SOUZA, Eneida Maria de (2020). Silvano, autor de Derrida. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 30(1), 65–81. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.30.1.65-81> Acesso: 11 de março de 2021.

TUCHERMAN, Ieda. (2008). Michel Foucault hoje, ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade. **Revista FAMECOS**, 12(27), 40-48. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2005.27.3321> Acesso: 24 de outubro de 2020.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VEYNE, Paul. **Foucault: seu pensamento, sua pessoa.** Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VINCENT, David (2014). Alfabetização e desenvolvimento. **Revista Brasileira de Educação**. v. 19 n. 58 jul.-set. 2014.

WADE, Simeon. **Foucault in California: a true story—wherein the great French philosopher drops acid in the Valley of Death.** Prefácio Heather Dundas. Berkeley: Heyday, 2019.

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol**: (de A a B e de volta a A). Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **Popismo**: os anos 60 segundo Warhol. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Org. Nicholas Frankel. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.