

Bibliografia

7 .1	1 .	3.6		•
<b>T1</b>	berto	M	2T10	ttı .

Bibliografia

Volume único

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais. Área de concentração: Poéticas Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Martin Grossmann

São Paulo, 2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

#### MARIOTTI, Gilberto.

Bibliografia / Gilberto Ronaldo Mariotti Filho; orientador Martin Grossmann. - São Paulo, 2016. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo 2016

1: Tese; 2: Olho; 3: Ficção; 4: Escrita; 5: Mão.

#### Bibliografia

Banca examinado	га:
Prof. Dr. Martin Gros	smann
Prof. Dr	
São Paulo, de	de 2016

#### Sumário

11	Resumo
13	Abstrac
15	Agradecimento
17	Dedicatória
19	Epígrafe
21	Bibliografia
228	Referências

#### RESUMO

1: Por este livro passam outros. 1.1: Que são teses e dissertações senão livros? 1.2: O livro como um lugar, não um livro objeto, mas enquanto meio, programa. 2: Um corpo cujo contorno renega seu papel continente, sempre apontando sua razão de existir para além de seus limites. 3: Uma aproximação mimética, na medida em que se utiliza das possibilidades dispostas, categorias e ítens sobressalentes de um dispositivo opaco: a nota de rodapé, o registro fotográfico, a escrita formatada, a descrição como maneira, a pretensão de distância reflexiva, a objetividade anunciada em resumos. 4: O resgate suspeitoso de um mito de origem: a inserção da produção de arte no campo de erudição acadêmico sem que a primeira tivesse de se submeter ao segundo, (daí a noção de hóspede tomada de Duchamp, e como consequência sua dimensão fantasmática). 3. 1: Costurar tudo pela narrativa de um sujeito que a um só tempo analisa, olha e é visto, predicado. 5: Manipular os dados, e por isso, admitir a manipulação como método científico. Então afirmar tudo como num Tratado. 3.2: Foi dado um aviso: "descrever muitas vezes nos desobriga de explicar". Mas veio demasiado tarde: já se havia optado, como estratégia, pela distração. 5. 1: Propor a leitura, implicada em sua ficção, de uma linha de pesquisa e o que esta guarda de específico - quem sabe um manual, no sentido de que o livro pode-se ter em mãos. Mas nem vale fazer caso desta introdução. Resumo nenhum abre mão de sua pretensão de roteiro conciso que dispensa o que finge anunciar, o parodiar de mais uma Tese.

Palavras chave: 1: Tese; 2:Olho; 3: Ficção; 4: Escrita; 5: Mão.

Abstract

If the images give in to the association urge that gives them impulse, without the bond that condemns them to the shroud of ordinate thought. If writing renounces the imposed duty of servant to the ideas. If the footnotes leak through the page, allowing the book's layout to breath. If translation is confronted by treason, we assume this treason as creation and books cease to disguise as mere support for content: "By this book elapse others. What are thesis and dissertations, but books?" What would then be necessary to grant this Thesis, despite its uncommon format, any trace of respectability? In different languages, the political pretensions which are close to us sound like the resume of a fairy tale: "In a far a way University, ranked first amidst those from Cruzeiro do Sul, there is a singular line of research, understood by us as a place among others..." But it might come handy since we still defend fictional grounds as something proper of our condition. A matter of resistance to the appropriation faced by our writings to strange purposes — although our purpose itself might be the strange one. To quote academics as writers, to quote Bataille's Story of the Eye and, without notice, to grant the story a scientific status. To quote fiction itself and the wealthiest concepts in the most readable way, keeping its improper spelling: Concept. And thinking in a pragmatic way, how glamorous wouldn't be a well formulated monograph — extended linearly and permeated with reflections proper to its medium - named with an easily translatable title: Thesis as Site?

Key words: 1: Thesis; 2: Eye; 3: Fiction; 4: Writing; 5: Site.

Agradeço primeiramente ao Prof. Dr. Martin Grossmann, pela confiança que a autonomia exige, mas também pela proximidade. À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Silveira, pelo espaço aberto a todos nós, e também à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Tavares. Aos Profs. Drs. Ronaldo Entler e Claudio Mubarac, pela leitura generosa do trabalho para o Exame de Qualificação. Novamente ao Prof. Dr. Claudio Mubarac pelo espaço de discussão e criação instaurado em seu curso. Aos autores e autoras de Dissertações e Teses do Programa de Pós Graduação da ECA-USP em Poéticas Visuais. E também à equipe da Biblioteca da ECA. É uma sorte ter mais colegas a agradecer do que ficaria bem no espaço previsto pelos padrões da ABNT. Muito obrigado a quem se dispôs a discutir comigo: Ana Leticia Fialho, João Loureiro, Felipe Salem, Paulo Ruiz, Mauricio Freitas, Beto Schwafaty, Leandro Nerefuh, Suca Mazamatti, André Mesquita, Fernanda Pitta, Carlos Arouca, Luana Chnaiderman de Almeida, Joana Barossi, Ivan Estevão, Clarissa Metzger, Graziela Kunsch, Daniel Guimarães, Carolina Tonetti, Lauren Fernandes. À Carla Zaccagnini, pela dissertação e à Juliano Gouveia dos Santos, pelas aulas. Obrigado a quem, ao me apontar um livro, alterou tudo: Arturo Gamero, Celso Lafer, Maria Iñigo Clavo, Daniela Danesi, Daniel Kairóz e Santiago José Garcia Navarro. Ainda a Vinícius Spricigo, pela interlocução valiosa; à Iuri Pereira, leitor próximo sempre, e às vezes em voz alta. À Alexandre da Cunha, por seu Coverman. À meus ManosdeLíngua, Néstor Gutierrez e Santiago Reyes. À Carlos Pires, por me passar a matéria há tanto tempo. E aos colegas a quem chamamos de alunos e alunas apenas por formalidade passageira, e com quem me formo a cada ano. Agradeço aos que se envolveram diretamente na produção deste livro: as tradutoras/ traidoras Luiza Batalha e Janaina Navarro. Vitor Pissaia, por sua dedicação. E um agradecimento especial à Deborah Salles, abnthablante (grifo nosso), revisora atenta de todas as notas de rodapé, reinventora do grid, dona de paciência ímpar, a quem este trabalho deve muito de sua existência. Agradeço à Noemi Moritz Kon, pela conversa. À Nelson Motta Mello, pelo caminho. E ao Odir, pela visão do olho (da vaca que morre "de verdade"). Fazendo disto um pretexto para agradecer por motivos que nem cabem aqui: à Betty, Celso e Mary. À Luiza. À Jaci e à Milza. Aos meus pais, Dr. Gilberto e Dona Enitércia, por estarem comigo, hoje e sempre. À Inês e aos meus filhos Olivia e Heitor, por toda a vida que sabota meus estudos, sem a qual eu não encontraria em meus estudos sentido algum.

Aos meus irmãos e irmãs.

É a visão que se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos." [...] "[...] os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar [...]; mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho.

(Georges Didi-Huberman)

#### olho se atira mais rápido à dupla distância entre

1 "A História do olho é, na verdade, a história de um objeto. Como um objeto pode ter uma história? Certamente ele pode passar de mão em mão [...], ou ainda passar de imagem em imagem; sua história é então a de uma migração, o ciclo de avatares (no sentido próprio) que ele percorre a partir de seu original, seguindo a índole de uma certa imaginação que o deforma, sem contudo abandoná-lo." Seria lícito emprestar de Barthes esta percepção do livro de Bataille como pretexto para um exercício de narrativa onde imagem e palavra não tenham que se render a submissão uma pela outra? Se sim, esclareço que este empréstimo se dá a posteriori, para plantar aqui outra série de relações por onde pode se mover esta migração, e não como explicação inicial, menos ainda como justificativa póstuma. Apenas algo a que, a partir de agora, está preso tudo o que segue. E assim: "Assim, em seu percurso metafórico, o Olho persiste e varia ao mesmo tempo: sua forma capital subsiste através do movimento de uma nomenclatura, como a de um espaço topológico; pois aqui cada flexão é um nome novo, de acepções novas." (BARTHES, 2003 apud BATAILLE, 2003, pp. 119-120).

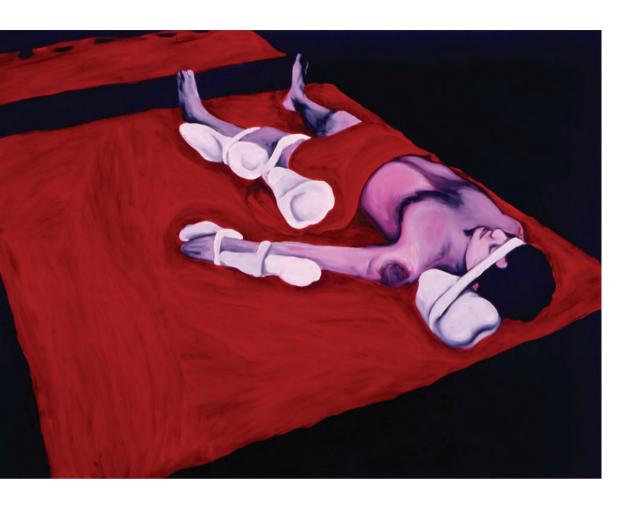


"Pintura reserva 1", óleo sobre tela, 1,60 x 2,20 m, 2004. "Pintura reserva 2", óleo sobre tela, 1,60 x 2,20 m, 2004.



duas imagens<sup>2</sup> colocadas lado a lado, e mais vezes, repetidamente, que às linhas que se sobrepõem

2 O espaço reservado ao texto em um projeto gráfico é comumente preenchido por um padrão gerado a partir de combinações aleatórias de trechos de um tratado de Cícero, "de Finibus Bonorum et Malorum" ou "Os Extremos do Bem e do Mal", escrito em 45 AC. Este padrão, conhecido por Lorem Ipsum, simula com razoável fidelidade um texto real, permitindo uma análise da leiturabilidade nos campos de texto, além de uma verificação da eficiência da diagramação antes da utilização do conteúdo real. Retarda a leitura do texto comum, ao mesmo tempo em que mantém o efeito visual próprio de áreas reservadas ao texto, ao contrário, por exemplo, do uso repetido da frase "conteúdo aqui", que pode confundir justamente por nos ser familiar. Evidente que o eventual e anacrônico leitor do latim leva desvantagem ao se encontrar na função de apreciador de projetos gráficos, já que pode ser distraído por palavras ou trechos recombinados de frases que só ele é capaz de entender. A compreensão do texto, em tempos nos quais tudo parece tender ao status de imagem, nem sempre representa vantagem ao leitor que se encontrar na função de apreciador de projetos gráficos, que pode confundir justamente por ser familiar. Retarda a leitura do texto comum, escrito em 45 AC. Evidente que preenchido por um padrão gerado a partir de combinações aleatórias de trechos recombinados de frases que só ele é capaz de entender. O espaço reservado ao texto é comumente preenchido por padrão gerado a partir de combinações em tempos em que tudo parece tender ao status de imagem. Lorem Ipsum, antes da utilização do conteúdo real simula com razoável fidelidade uma verificação da eficiência. "Os Extremos do Bem e do Mal", permitindo uma análise da leiturabilidade, é comumente reservado ao texto que mantém o efeito visual. Evidente que o eventual e anacrônico leitor do latim leva desvantagem ao se encontrar na função de apreciador de projetos gráficos, já que pode ser distraído, ao contrário, por exemplo, do uso repetido da frase "conteúdo aqui".





<sup>&</sup>quot;Pintura reserva 3", óleo sobre tela, 1,60 x 2,20 m, 2004.



# infinitamente na composição da escrita<sup>3</sup>. Quando reúne paciência para destrinchar miseravelmente os desenhos

3 "A dialética entre palavra e imagem ('logos' e 'eidos') não é evidente apenas a partir do conflito interno no código alfanumérico. Nos textos codificados alfanumericamente, ela é bastante perceptível. Ao se observar, por exemplo, uma página de um texto acadêmico, percebem-se ali linhas de letras que são interrompidas por ilhas de numerais. O olho segue a linha da esquerda para a direita e se interrompe nessa ilha, para então circular. A linha de letras exige que o olho deixe a mensagem recebida ser traduzida auditivamente em algum lugar no cérebro: em um discurso linear. O próprio olho pode, ao contrário, deduzir o significado das ilhas numéricas (dos 'algoritmos'). Ele precisa apenas seguir os pontos de ligação específicos entre os diversos elementos. Assim, a leitura de letras é um movimento unidimensional; a de numerais, bidimensional. Com letras, trata-se de discursos; com numerais, de fatos. Logo, a página de um texto acadêmico tem a mesma estrutura e o mesmo funcionamento de uma página de um livro de imagens. As linhas de letras descrevem os algoritmos (as imagens), e esses ilustram as linhas de letras. As ilhas numéricas devem ser, nos textos acadêmicos, deduzidas como imagens extraordinariamente abstratas submetidas a um discurso." (FLUSSER, 2010, p. 38).

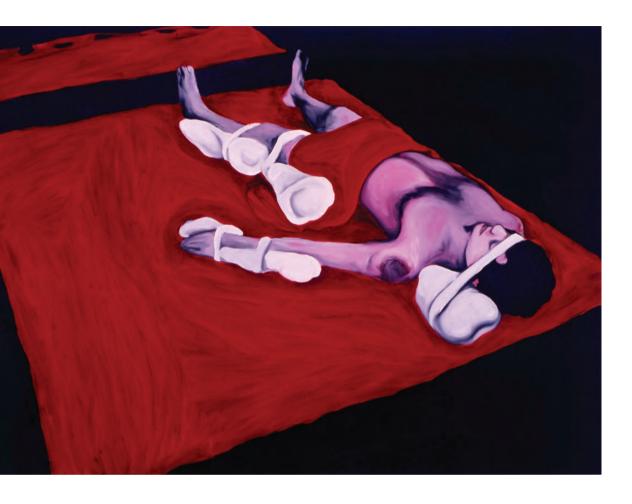




#### das letras, uma a uma, catando o milho no ábaco da escrita<sup>4</sup>, já passeou tanto pelas imagens a serem explicadas, já

4 Flusser (2002, p. 10) afirma que "A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Em outros termos: a escrita é metacódigo da imagem." Como nos explica Machado (2001, p. 22), num desenvolvimento das colocações de Flusser: "A escrita não pode se opor às imagens por que nasceu dentro das próprias artes visuais, como um desenvolvimento intelectual da iconografia", e adiante: "O rasgamento das imagens permitiu desfiá -las em linhas seqüenciais (nascia assim o processo de linearização da escrita), enquanto o desmembramento de suas partes compreendeu cada elemento da imagem (pictograma) como um conceito." Tais recuperações são fundamentais para que Machado ressalte a condição limitante do pensamento na academia em função de uma ideologia que privilegiou o texto em detrimento da imagem: "Nossas instituições intelectuais, entretanto, ainda parecem se deixar embalar pelas idéias esdrúxulas de que o conhecimento se encontra associado exclusivamente ao modelo conceitual do texto impresso ou de que só se pode pensar com palavras, com palavras escritas preferencialmente." (MACHADO, 2011, p. 164).

"Pintura reserva 3", 2004. "O Toureiro Morto", Manet, 1863.



# fuçou tanto em todos os seus cantos e buracos que duvida que tal operação<sup>5</sup> demorada de decodificação

5 Aideia do olho como máquina de reprodução é central também à discussão acerca da hegemonia da escrita sobre a fala e da própria noção de linguagem, como aponta Harris (1986, p. 41), "Central to this discussion is the notion that what happens when we read aloud is that the eye scans a sequence of written characters and as a result the reader is guided [...] to pronounce certain sounds." Harris (loc. cit.) vê no sistema educacional a origem da supervalorização da escrita em detrimento da fala: "Speech is thought of in terms of the pronunciation of written forms. Writing is thought of as a way of setting down speech. These complementary oversimplifications have been long established in many areas of education." Mas há outro sentido importante a ser grifado aqui, mais especificamente: "Writing is thought of as a way of setting down speech." A frase deixa ver a dimensão do caráter de garantia e registro exigido da escrita, como moeda de troca que garante conversibilidade num sistema de valores ligado ao conhecimento. Poderíamos nos fixar apenas na dependência da escrita que funda e mantém o sistema legal, e chegaríamos rapidamente ao mesmo ponto, tendo o termo "representação" como objeto. Mas qual escrita oferece esse grau de segurança? O que pode ser resgatado, enquanto significado original a ser restaurado, ao fim de uma transação de saberes quando o que se lê é literatura? Estamos então falando de uma relação utilitária para com a escrita, um estilo em que conceitos são delimitados de modo a que sejam o próprio artífice do limite (conceituar é delimitar). Uma forma onde conceitos devem ser mantidos intactos para seu posterior resgate.

"Pintura reserva 2", 2004. Registro de "Coverman", performance de Alexandre da Cunha, Alves, 1998.



#### imposta pela leitura lhe diga algo das imagens de que não tenha conhecimento<sup>6</sup>.

6 Bataille (1929 apud Didi-Huberman, 2006, p. 86) aborda de modo exemplar a abstração cega muitas vezes premiada pelos sistemas de armazenamento do conhecimento chamado formal: "[...] com efeito é evidente que, em princípio, ninguém mais olha o que lhe aparece como a revelação de um estado de coisas violento no qual ele se vê atacado. Essa maneira de ver infantil ou selvagem foi substituída por uma maneira de ver sensata que permite tomar uma chaminé de fábrica como 'uma construção de pedra que forma um tubo destinado à evacuação de fumaças numa grande altura', ou seja, uma abstração. Ora, o único sentido que pode ter o dicionário aqui publicado é precisamente mostrar o erro das definições deste tipo. [...] Eis porque é mais lógico, para colocá-la num dicionário, dirigir-se ao menininho que ela aterroriza, no momento em que ele vê nascer de uma maneira concreta a imagem [...]". O trecho de Bataille, tão sintético ao descrever as contradições do processo da sistematização de conhecimento pela educação formal, nos libera para uma associação com um personagem chave para a compreensão do desenvolvimento infantil: o famoso Pequeno Hans, caso analisado por Freud, embora paciente enviesado de seu próprio pai, pelas associações com objetos que provinham do trânsito entre figura/forma e significação.

"Pintura reserva 2", 2004. Registro de "Coverman", performance de Alexandre da Cunha, Alves, 1998.

#### E no mais está quase sempre correto7. Pois que não é ao

7 "Hoje estão confundindo tudo em matéria de cinema: o intelectual descobre o artesanato da montagem quando este ritmo gramatical já está destruído por Rosselini e esquecido pelos cineastas emprenhados em largar sua câmera sobre a realidade, manejando-a com outra visão. A velha crítica se escandaliza como puritana diante do anarquismo de um clímax, deflagrado no plano geral, quando devida estourar em close, com música dramática." (ROCHA, 1985, p. 184). Deixo-me seduzir por um pensar cinematográfico que, como colado acima por Glauber, já estaria ultrapassado? Sabemos o quanto ele podia mudar de posição enquanto entendia a transformação dos sítios em que circulava. Em texto escrito em 1969: "É necessário recomecar desde Eisenstein: do Eisenstein, não somente o diretor, mas também do Eisenstein teórico do cinema." (Ibid., p. 204). Ademais, me interessa como Rocha escreve em chave editiva. Voltemos ao Glauber escritor, ainda que isso signifique voltar a discussões datadas, se houver alguma chance de que retornem agora como emblemáticas. Ele costumava apresentar amigos de amigos: "Pasolini é amigo de Jean-Luc Godard. Mas isto não impede que briguem. Pasolini escreveu teses sobre a existência de um cinema de prosa - equivalente ao romance - e um cinema de poesia - equivalente ao poema. Godard discordou dizendo que não se pode aplicar métodos literários para a crítica de cinema, que o cinema é uma arte nova que não tem nada a ver com a literatura." (Ibid., p. 210). Não me parece muito distante do problema que se coloca ao pensarmos uma forma para a tese: trata-se de retomar certas perguntas feitas pelo/ao cinema: qual sua especificidade? "Pasolini tem suas ideias, acha que Godard fala, pensa e filma ao mesmo tempo, daí sendo justificáveis algumas tolices." (ROCHA, loc. cit.). Parece-me ser disto que se trata: deixar de ter ideias e, justamente, falar, pensar e montar ao mesmo tempo - mas sem necessidade de justificar as tolices. Voltando então a Eisenstein: para que se defina a especificidade, o texto recorre a referências de outras "áreas" ou "artes" (o que não nos convence de que, quando se trata destes escritores, falamos realmente de outro "meio"): "Apenas o elemento cinematográfico domina o meio capaz de fazer uma adequada apresentação de todo curso de pensamento de uma mente perturbada. Ou, se a literatura pode fazê-lo, é apenas a literatura que ultrapassa os limites de seu enclausuramento ortodoxo. A mais brilhante realização neste campo foram os imortais "monólogos interiores" de Leopold Bloom em Ulisses. Apesar de sua quase total cegueira, Joyce desejava ver aquelas partes de Potemkin e Outubro que, como meio expressivo da cultura do cinema, se movem ao longo de linhas análogas." (EISENSTEIN, 2002, p. 104, grifo do autor). A traição para com um argumento que divise as "artes" tomando tais procedimentos como critério se deixa ver na metáfora final: as tais linhas análogas seriam totalmente paralelas ou corresponderiam, justamente, às que usamos para delinear os limites entre estes campos de atuação, conectados aos interesses que seguem não declarados? "O olho ainda está coberto de ataduras mas consigo ler com o outro tão bem quanto possível. Estou com muita dúvida sobre o resultado. Até agora não há praticamente nenhuma melhora na visão e isso me deprime muito. [...] Eles dizem que eu estou muito bem e uma pessoa amável me presenteou com um apetite. Mas duvido do poder da íris de absorver os depósitos no olho. O duro trabalho maçante e os contratempos em Trieste [...] e também o trabalho de Ulisses devem ter arruinado a minha força. Fui envenenado de muitas maneiras. Menciono isso porque toda vez que sou obrigado a me deitar com

#### olho que se dirige a escrita, ele é apenas o braço que tira da

os olhos fechados eu vejo um filme passando sem parar e isso me faz lembrar de coisas que eu havia esquecido." (JOYCE, 1924, apud RODRIGUES, 2015, p. C3). Assim, talvez Rancière esteja certo em relacão à constituição deste meio por uma ideia, ou pensamento (algo presente em outra nota). Ainda se tivesse escolhido um excerto de mais adiante: "Escorregar' do objetivo para o subjetivo, e de volta novamente, é uma característica dos românticos - E.T.A. Hoffmann, Novalis, Gérard de Nerval. Mas como um método de estilo literário, em vez de um entrelacamento da história, ou uma forma de descrição literária, vamos encontrá-lo pela primeira vez em Dujardin, como um método específico de exposição, como um método específico de construção; sua absoluta perfeição literária é conseguida por Joyce e Larbaud, trinta e um anos mais tarde. Encontra plena expressão, porém, apenas no cinema. Porque apenas o cinema sonoro é capaz de reconstruir todas as fases e todas as especificidades do curso do pensamento. Que maravilhosos esboços eram aqueles roteiros de montagem! Como o pensamento, eles se realizariam algumas vezes através de imagens visuais." (EINSENSTEIN, op. cit., p. 104). E se estes eram só esboços, que tipo de filme jaz rascunhado em versos?: "[...] Olho - / sangue nas mãos frouxas, / você sacode / o invólucro / dos ossos. / Pare, / basta! / Você perdeu o senso? / Deixar / que a cal / mortal / Você, / com todo esse talento / para o impossível, / hábil / como poucos. / Por quê? / Para quê? / Perplexidade. [...]". (MAIAKOVSKI, 2003, p. 109-110).



"Fusilamento de Torrijos e seus companheiros nas praias de Málaga", Gisbert, 1888.



frente o que é sinal, para que a mente se farte de ideia8.

8 Retomando Flusser (2002, p. 32) a respeito da realidade pela Fotografia, pode-se entender o pressuposto a partir do qual ocorre o deslocamento operado pelas pinturas de Richter: "O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. [...] Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, mas o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo seu funcionamento." Um fazer pré-industrial que mimetiza o resultado pós-industrial, tornando-o absurdo. A pintura se recarrega da experiência liquidada pela mídia e retoma as questões envolvidas não pela apresentação de "fatos", mas pela sua problematização, pela inquietude do olhar que não reconhece facilmente a chave de compreensão da imagem, então reestranhada. A foto de Meinhoff, apesar de um monumento à dúvida acerca da razão civilizatória questionada pelo grupo, provoca a reação de negação do conflito social, que tanto por medo quanto por desejo, deve ser anulado. Barthes (1984, p. 139) escreve: "Mas ao fazer da Fotografia, mortal, o testemunho geral e como que natural 'daquilo que foi', a sociedade moderna renunciou ao Monumento." Richter recupera a dúvida sobre a própria imagem, revela seu caráter fetichista ligado ao prazer pela morte, põe a nu nosso tesão necrófilo. Retoma a potência do horror ao apontar com propriedade e intensidade para a imagem e não para o cadáver.



el repertorio de solucione del Renacimiento y del B. de composición. Los asur significación en la histori caudillos, de José Casado c momento en las que está Isabel la Católica dictando s un punto culminante den modular el espacio y las fi se reconoce en la Demencia Con el triunfo de Doña Ji cuadros de historia empie La escenografía se hace n tratan con frescura realist modificados por la visión abordándose algunos grai humanas, generadas en si donde confluyen el destir de Teruel, de Muñoz Degr emocionante Fusilamiento por el poder. La Expulsión historia menos triunfalist y una soltura percibida er

Antonio Gisbert Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga

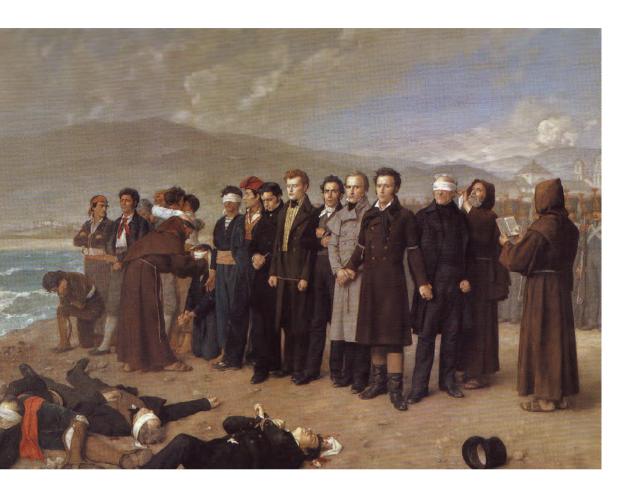


O olho não consegue repousar. Depois de um dia de trabalho9, quer distrair-se, e acaba por fazer horas extras.

9 Referindo-se principalmente ao trabalho de Baudry, "The Apparatus" (1976), Burgin (2006, p. 399) ressalta a relação próxima entre trabalho e prazer desenvolvida pelos aparatos de reprodução de imagem, cinema e fotografia: "Uma teoria recente considerou o filme o apogeu do trabalho em uma 'máquina de realização desejos', um projeto para o qual a fotografia, segundo essa perspectiva, é apenas um momento histórico – a escuridão do cinema é tomada como condição para uma 'regressão' artificial do espectador, e o filme, é comparado à hipnose." Essa noção de trabalho a ser desvelada na relação com a imagem fica mais evidente ao final de seu artigo: "Um fato de primordial importância social é de que a fotografia é um local de trabalho, um espaço estruturado e estruturador dentro do qual o leitor distribui, e é distribuído por, quaisquer códigos com os quais ele ou ela tenha familiaridade, de modo a fazer sentido. A fotografia é um sistema de significação dentre outros em que uma sociedade que produz o sujeito ideológico no mesmo movimento pelo qual eles 'comunicam' seus ostensivos 'conteúdos'" (Ibid., p. 399-400).

Cartão postal promocional do acervo do Museu do Prado (detalhe do verso).

Fusilamento de opositores ao regime do Ayatolla, Anônimo, 1979.

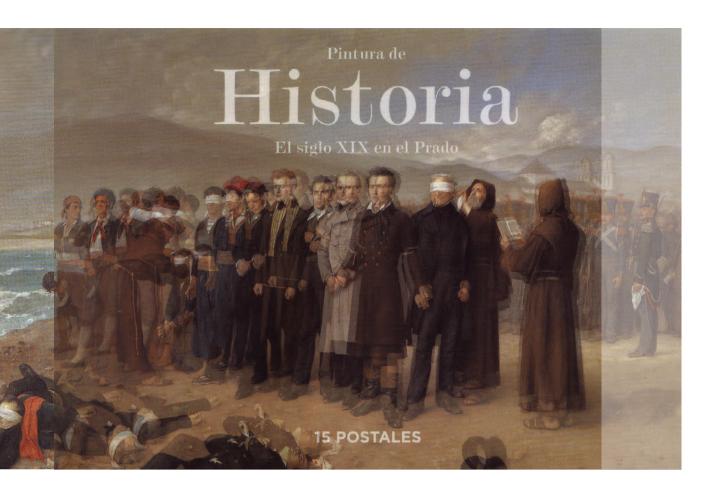


"Fusilamento de Torrijos e seus companheiros nas praias de Málaga", Gisbert, 1888. "Três de Maio de 1808", Goya, 1814.



# O olho então vagueia pelas imagens tentando esquecer o que leu<sup>10</sup>. Ele se compromete mais pelas imagens animadas,

10 "O fascínio exercido pelo cinema é muito parecido com o fascínio exercido pelo sonho: paralisado o corpo numa situação de morte transitória, os signos projetados na tela ganham textura de coisa viva, ativando os mecanismos de envolvimento e identificação da platéia." (MACHADO, 2011, p. 45). A aproximação proposta por Machado entre sonho e cinema ressalta o trabalho psíquico exigido pelo entretenimento. Ainda: "O espectador, na verdade, não 'assiste' ao filme: ele o vive com uma vivência próxima do sonho e numa intensidade que não raro ele próprio se surpreende gritando, 'torcendo' ou transpirando de tensão." (MACHADO, loc. cit.). A aproximação se justifica aqui também pela relação de Freud com a imagem, determinante para a psicanálise em seus primórdios: "Freud simplesmente não conseguia entender como se poderia dar conta dos conceitos abstratos da psicanálise com a 'pobre' e imprecisa linguagem das imagens." E mais adiante: "A ciência - assim se pensava na virada do século - lida com o abstrato e só se pode alcançar o abstrato por meio da linguagem verbal; as imagens não nos podem dar senão pálidas (e falsas) imitações das coisas brutas." Apesar disso: "Freud parece sugerir que se encare a produção psíquica como uma espécie de câmera invertida, que 'registra' o que vem de dentro, da maquinaria do imaginário, ou como um olho cego, que 'vê' apenas as imagens nascidas dentro dele mesmo." (Ibid., p. 39).



"Fusilamento de Torrijos e seus companheiros nas praias de Málaga", Gisbert, 1888.

#### impressas na retina, projetadas nos brancos vazios, nos becos dos cartazes, nas janelas dos livros<sup>11</sup> do que em seu

II Como nos conta Mezan (1988, p. 446), Charcot associava o ver ao "maior gozo de que um homem seria capaz". Todo processo desenvolvido por ele para o tratamento de histéricas estava carregado de um caráter performático, de uma situação em que ver e ser visto eram incentivados. Impossível deixarmos de associar a hipnose a um pretenso controle da mente por meio do olho. Contudo, "[...] para que a psicanálise se constitua, essa festa ocular terá de ser abandonada [...]. No trajeto que conduz Charcot à psicanálise, a exclusão progressiva do olhar é paralela à organização progressiva da categoria de 'espaço psíquico', ela própria concomitante à diminuição progressiva do papel do corpo físico na terapia analítica." (Ibid., p. 447). A resolução de Freud em qualificar a psicanálise enquanto ciência o impele a evitar a imagem mesmo como analogia para a formação de seus conhecimentos, preferindo sua associação com a fala (como processo curativo) ou a escrita (enquanto guardiã de conceitos), como nos conta Machado (2011, p. 39): "Na Die Traumdeutung [Interpretação dos sonhos], ele [Freud] sugere que 'devemos representar o instrumento que executa nossas funções mentais como semelhante a um microscópio composto, a um aparelho fotográfico ou algo deste tipo [...].' Quarenta anos depois, Freud retoma a comparação de uma forma um pouco transformada: '[...] telescópio, microscópio ou algo desse gênero." (MACHADO, loc. cit.).



expediente letrado. Trabalha sem descanso para que o corpo relaxe anestesiado, mortificado<sup>12</sup>. Deixa-se tomar

12 "No cinema, o espectador poderia livrar-se da hipnose olhando para os lados ou mesmo para a fonte de luz que se encontra às suas costas. Entretanto, impossibilitado de mover-se, suspensa a prova de realidade, ele só pode, ele só pode tomar as representações como o próprio 'real' [...]. Assim também é o mecanismo do sonho: durante o estado de prostração total do corpo que se verifica no sono mais profundo, a máquina psíquica se torna incapaz de distinguir entre representação e percepção, de forma que a atividade psíquica ganha dimensão de 'real' e o indivíduo tem a impressão de que as suas representações mentais estão de fato acontecendo para ele." (MACHADO, 2011, p. 45). E "Quando se apagam os focos de luz e silenciam os estímulos sensoriais do ambiente da sala de projeção, o espectador se coloca, portanto, à mercê do intenso estimulo luminoso que se impõe à sua frente e nesse ato de entreguismo e vulnerabilidade ele se deixa sugestionar pelo universo fictício da narrativa, a ponto de se integrar no seu jogo de conflitos como se fizesse parte deles." (loc. cit.).

Imigrantes mortos na costa italiana, 2015. "Fusilamento de Torrijos e seus companheiros nas praias de Málaga", Gisbert, 1888.

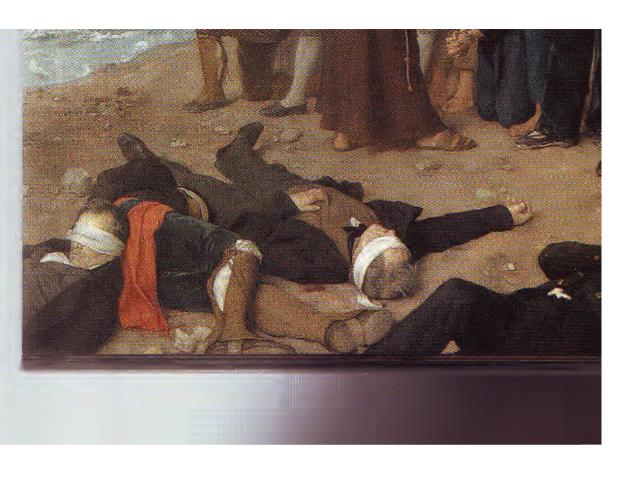
#### pela fumaça que delineia a imagem, a matéria invisível que se põe entre ele e o mundo. A tarefa<sup>13</sup> de rastrear todo

13 Qualquer noção de trabalho a ser levada a sério requer um entendimento de sua relação com o tempo. Jaques Aumont (2004, p. 85) nos dá uma compreensão deste trabalho exercido pelo olho: "O tempo ocular é, evidentemente o da exploração pelo olho da superfície da imagem. [...] O olho portanto, rastreia a imagem, mas de modo irregular, fazendo um trajeto quebrado e sem simetrias." Mais adiante: "Ao mesmo tempo, apesar de seu caráter grosseiro, a percepção na periferia da retina, que não para de funcionar, traz, como complemento da percepção afinada, detalhes para a zona foveal, uma 'impressão' de conjunto, que também se demonstrou, de modo abundante, desempenha um papel na percepção, na estruturação e na rememoração da imagem." (AUMONT, loc. cit.) A ideia de que o entretenimento visual nos oferece (e ao olho) um passeio ameno e sem destino certo é recusada aqui, mais uma vez: "mesmo as situações mais grosseiramente experimentais demonstram que um olho não erra na superfície da imagem, mas que há sempre um olhar que se dirige, e no mais das vezes é dirigido." (AUMONT, loc. cit.). E finalmente: "[...] o olho não divaga; seu percurso responde sempre a uma construção informada de um conjunto significativo." (Ibid., p. 87). Desta feita, será pertinente que simplesmente estendamos os questionamentos e afirmações sobre o ato fotográfico ao movimento plano e contínuo do scanner? Embora tecnicamente se trate também de um dispositivo de reprodução da imagem, o scanner parece sempre chegar atrasado ao encontro entre objeto e sua representação. Está mais ligado a um momento em que o suposto índice do real já não guarda mais sua posição determinante. Talvez se encontre mais tautologicamente no cerne dos mecanismos de reprodução, de modo que a ideologia ligada à imagem, e não ao ato heróico de fotografar, reste ainda mais visível, menos opaca. Ocorre, do mesmo modo, um enquadramento, porém mais claramente autômato do que o fotográfico. Bem na junção entre foto e livro, o scanner repete a foto de olho na página. Funciona enquadrando, reproduzindo já diretamente para o campo gráfico. De certa forma, ele reproduz e ratifica as virtualidades da foto, aliando-as às narrativas do livro. Se a foto tem a pretensão de verdade, no livro de arte ela alcança a pretensão de memória, de registro de um fato cultural ratificando sua relevância para a cultura que o abriga.

Fusilamento de opositores ao regime do Ayatolla, Anônimo, 1979 (detalhe).

o campo sem parada, arrastando para o centro tudo o que realmente interessa enquanto ainda transborda por



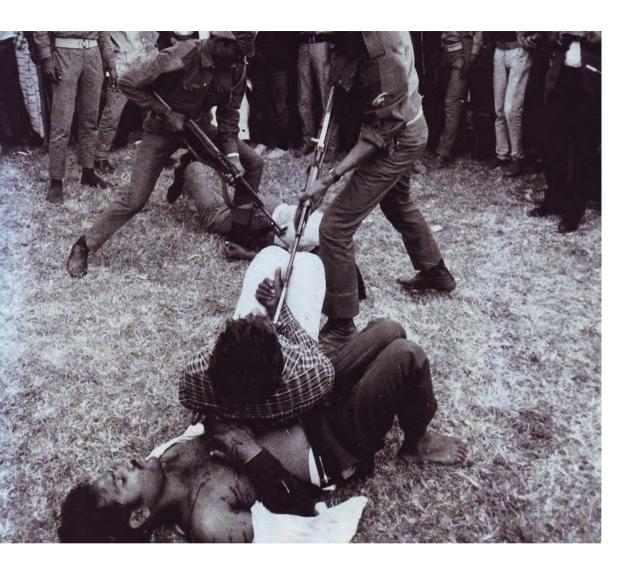


"Fusilamento de Torrijos e seus companheiros nas praias de Málaga", Gisbert, 1888.



# todos os lados<sup>14</sup>, voltando novamente ao passeio vidrado para a periferia, empurrando de cima abaixo tudo o que

14 Uma pintura resgatada, um arquivamento, um elemento de reserva: "In early 1914 Picasso took and old canvas from 1911, one with an armature still in lines and a white ground still untouched. He painted in another whiteness, redid some anatomical lines, gave the face a sail and added a homonym of the visual kind, letting the wood grain around the hole go wavy and vague, wood as hair as wood as hole. A slip of the eye speaking." (NESBIT, 2000, p. 267). Um olho que fala produz atos falhos. A pintura mesma poderia funcionar como uma imagem que se desloca em escape, escorrega, continua em outras imagnes que se alimentam do que ela pode disparar, usam-na como chancela para participar de uma lista de créditos, que de outra feita estariam excluídas por falta de justificativa. Cocteau (COCTEAU, 1929, apud NESBIT, 2000, p. 269) enxerga este movimento feito por um sujeito-olho, incansável: "Impractical Oedipus? Cocteau didn't think so: 'The objects, the visages follow him wherever he likes. A black eye devours them and they submit, between that eye where they enter and the hand from which they leave, a singular digestive process. Furniture, animals, people mixed together like lovers' bodies. During this metamorphosis they loose nothing of their objective power. When Picasso changes the natural order of numbers, he always arrives at the same total.' Sports." Mais adiante, em outra nota, o movimento ainda incansável do olho continuará sob outra leitura possível, retirada de Aumont (2004).



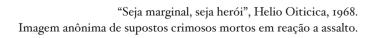
Execução de um prisioneiro dos indenpendentistas no Paquistão, Laurent, 1971. "Blow Up", Antonioni, 1967.



não interessa em um momento, para depois refazer todo o trajeto: o interessante se muda o tempo todo<sup>15</sup>.

15 Segundo Sontag (2004, p. 104): "Os primeiros fotógrafos falavam como se a câmera fosse uma máquina copiadora; como se, embora as pessoas operassem as câmeras, fosse a câmera que visse." Uma percepção que, perdida, preconizava a nossa relação com o scanner. Ele pode produzir fatos mais relevantes do que a pretensão interpretativa do leitor. Pode exigir que o corpo permaneça deitado e ainda pedir que este relaxe - para que termine seu trabalho, vagarosamente. Pode levantá-lo, ou inversamente (talvez complementariamente) ao ato de Schiele de forçar a figura da mãe a se levantar pela força de sua assinatura ("A mãe do artista, dormindo", 1911). O scanner reconstrói, reorganiza, reorienta em seu movimento uniforme, o que estiver descentrado. O scanner caça, no corpo, a doença, desprezando tudo em seu metabolismo ativo do qual a doença se alimenta. Não basta a representação do corpo como um indício da morte, funciona também como uma preparação para o túmulo (a claustrofobia provocada por este tipo de exame é justificável inclusive pelo formato de esquife da máquina), do mesmo modo como ocorria na fotografia, em que mortos e vivos eram falsamente revividos por horas de imobilidade forçada: "Sabe-se, por outro lado e para passar mais perto ainda dos fantasmas, que Nadar praticou pouco o retrato mortuário, gênero contudo muito em voga na época. [...] A questão da pose nesse caso aparece de maneira mais nítida: a espera, a expectativa aí são absolutas; o repouso é eterno. [...] É até possível ler essas fotografias de corpos estendidos em seu leito de morte como encenações pela luz e pelo cenário da 'fantasmização'. Tudo está nelas: contraluz, nimbo, auréola, aura, véu, lençol, brancura etc." (DUBOIS, 1993, p. 231).







# O olho desconhece qualquer paragem distante<sup>16</sup> em que, diz a lenda, colidem grandiosos feitos humanos, fazendo

16 "Um desenho de autoria de Dürer, [...] enfatiza a vitalidade emocional que não existia na representação medieval. A fonte literária que Dürer usou para seu Rapto da Europa, [são] os próprios versos pagãos de Ovídio, revividos em duas estâncias deliciosas de Ângelo Policiano: 'Pode-se admirar Júpiter transformado num belo touro pela forca do amor. Foge com sua doce e aterrorizada carga e ela volta o rosto para a praia perdida, seu lindo cabelo dourado esvoaçando ao vento que ondula seu vestido. Com uma das mãos agarra um chifre do touro enquanto que, com a outra, se agarra às suas costas. Levanta os pés como se tivesse medo que o mar os molhasse e assim, curvando-se com dor e o medo, chama em vão por socorro. Pois suas doces companheiras permanecem na praia florida, cada qual gritando, 'Europa, volte!' Toda região litorânea ressoa com 'Europa, volte!' e o touro se volta (ou continua nadando) e beija-lhe os pés'. O desenho de Dürer dá vida a esta descrição sensual. A posição agachada de Europa, seu cabelo esvoaçante, suas roupas batidas pelo vento, revelando o corpo gracioso, os gestos de suas mãos, o movimento furtivo da cabeça do touro, a praia salpicada pelas companheiras em pranto: tudo isso é fiel e vivamente retratado; e ainda mais, a própria praia se mexe com a vida dos aquatici monstriculi, [...] enquanto que os sátiros saúdam o raptor." (PANOFSKY, 1976, p. 86). Onde podem ser encontradas tais musas neste caso: na tradução de Ovídio para o português; na descrição de Panofsky; na leitura, tornada acessível por esta nota?

#### escorrerem as relações históricas entre as tais musas que a história chama de obras. Este tipo de aproximação<sup>17</sup>, para

17 Olhamos como quem passa ao largo. O ponto de vista de um plano superior, de quem passa pelo corpo do suicida ou da vítima, de uma tomada de posição política (no sentido mesmo de relação com a pólis), do que se dá na cidade. Tentador ver nesta série de figuras que jazem deitadas a tese de que estas imagens devem seu princípio compositivo a este ponto de vista tipicamente fotográfico, de um sujeito que combina o flâneur e o investigador, a um só tempo íntimo e distante de seu objeto, cool e intervencionista. Em "Sobre a fotografia", Sontag (2004, p. 70) já estabelece essa relação: "O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos." Ainda: "O flâneur não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas sim por seus recantos escuros e sórdidos, [...] uma realidade marginal por trás da fachada da vida burguesa que o fotógrafo 'captura', como um detetive captura um criminoso." (SONTAG, loc. cit.). Que criminoso foi capturado aqui? Tanto Che como Cara de Cavalo se amoldam bem à retícula de baixa definição, da serigrafia ou da fotografia (técnica-forma da mensagem feita para grande reprodução com poucos recursos) utilizada por Oiticica como um código por denotar de imediato a precariedade da ação contraideológica, quando ideologia está associada à institucionalização de procedimentos. Um aspecto gráfico que põe em funcionamento, como um material escultórico, uma leitura acostumada à revelação. A bandeira de Oiticica se revela então um autêntico monumento pop: feito para ser visto de passagem, à distancia. Habitado por que herói? Uma persona romântica do marginal, herói pelo avesso do discurso oficial. Segundo Buchmann e Hinderer Cruz (2014, p. 50), "[...] Oiticica já havia anteriormente feito referências a criminosos condenados à morte [...]. O exemplo mais discutido na obra de Oiticica é a inclusão de uma fotografia de jornal do corpo de seu amigo Cara de Cavalo [...]. Outro exemplo é a inclusão de uma fotografia de jornal do corpo do refugiado Alcir Figueira da Silva no famoso poema-bandeira Seja Marginal Seja Herói (1968) [...]. Enquanto Cara de Cavalo foi executado pela polícia em público, Alcir Silva cometeu suicídio antes de ser capturado." Também esta conexão entre a fotografia e o caráter eminentemente romântico do objeto, aparece nas considerações de Sontag (2004, p. 82): "Além do romantismo (extremado ou não) acerca do passado, a fotografia oferece um romantismo instantâneo sobre o presente." O próprio plano midiático ("Quem lê tanta noticia?") é o que se concretiza ali, a dar suporte ao corpo sobre uma cor impressa em contraste com a figura serigrafada. Esta flutua como se boiasse num espaço discursivo, condição das bandeiras nesse novo mundo, que se anuncia pelo próprio meio, de uma admitida aleatoriedade, pela estratégia de se abrir à indústria cultural na possibilidade de intervir em um real que despontava. Como explica Celso Favareto (1992, p. 19), "Sua visada [a de Oiticica] beneficia-se [...] da redistribuição geral da estética, da pulverização dos códigos de produção e recepção, provocadas pela pop art. À nova inscrição da produção artística corresponde um novo espaço estético, onde tudo pode surgir, tudo pode relacionar-se com tudo em jogo permanente." Todos os planos possíveis disparados pela caixa preta em uma relação cúmplice com estes meios

ele, tem lugar apenas nos brancos das projeções, e nas páginas dos livros.

de circulação de imagem. Essa cumplicidade aponta para o caráter necrófilo da foto determinando fluxos e relacões entre mídias. A propaganda é um procedimento fixado, um ritual de celebração dessa morte da experiência. "A finalidade diária da fotografia é suficientemente clara: vender, informar, registrar, encantar. Clara, mas apenas até o ponto em que as representações fotográficas perdem-se no mundo ordinário que elas ajudam a construir." (BURGIN, 2006, p. 389). Ademais, o paradoxo apontado por Barthes (1984, p. 139) pode se referir ao modo como a fotografia cumpre um duplo papel quanto aos fatos históricos: "Paradoxo: o mesmo século inventou a História e Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz, de modo que, hoje, tudo prepara nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a duração [...]." Mas talvez possamos encostar esta percepção da relação entre fotografia e reprodução ideológica ao procedimento compositivo que Oiticica desenvolve, em reflexão lúcida diante do funcionamento dos meios. Em outro ponto do texto citado acima (BUCHMANN; HINDERER CRUZ, 2014, p. 38), Oiticica narra uma experiência com o trabalho de Smith (quero ressaltar a importância do slide enquanto meio e procedimento): "[...] só nos três primeiros slides ele ficou meia hora; mudou a tela de lugar, de modo que os slides sofriam um corte ao serem projetados, e ele movia o projetor de lugar para dar o corte devido a cada um: o resto do slide se espraiava pelo ambiente: [...] foi uma espécie de quase cinema, para mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar: a mesma simplicidade complexa que se poderia sentir em Godard [...]." Sobre Cosmococa, os autores apontam que "algo como a 'edição arbitrária' de Smith aparece nas Cosmococas também – embora aqui esteja presente no ato de 'cortar' e 'montar' a cocaína, capturado em celulóide." (Ibid., p. 40). Exagerando esta aproximação, podemos focar novamente este personagem, também um dispositivo produtor de espaço, agora com algo a lhe perguntar: "Considerando o fato de que a cocaína, como Oiticica sabia através do ensaio 'Über Coca', de Sigmund Freud, era usada inicialmente como anestésico local, na cirurgia oftálmica, o olho cocainizado pode representar também uma inovação radical da linguagem do cinema e de seu aparato midiático [...]. A analogia amarra montagem filmica ao ato de um 'corte' cirúrgico, que pode ser realizado quando o paciente está plenamente consciente". (Ibid., p. 55-56). Vemos então o ponto de vista fotográfico não apenas como um dispositivo viciado, mas ligado a uma postura editiva de um sujeito passante, que desliza e corta, monta, deixa que as imagens cortadas se espraiem, quase - como no - cinema, em que o olho é anestesiado sem que, no entanto, perca a consciência. Este circular pela cidade à caça, e de encontro às telas de que a cidade se fez para suporte projetivo, calçadas e bandeiras, como numa expedição sem trégua. E, ao pensar na bandeira que gritava de volta ao jornal, como não enxergar o livro em que agora vivem estas fotos como um espaço um tanto quanto domesticado, consolado? Um indício do crime que nos falta, perseguido página após página. Eis o olho, novamente, como que preso a uma busca imbuída de nostalgia.



Corpo de Che Guevara após execução na Bolivia, Neri, 1967. "Crucificação de São Pedro", Caravaggio, 1600 (detalhe).



Desta feita, antes que o olho possa decupar o texto que leve o cérebro a variar por supostos contextos prévios<sup>18</sup>,

18 Em nota, Didi-Huberman (1998, p. 183) resvala em uma discussão importante para o contexto do presente trabalho: "Situação estranha e falsa: os artistas com frequência são criticados por seus contemporâneos por escreverem 'acerca de sua obra', e isto em nome de uma ideal suficiência do estilo que legitimaria em silêncio a obra em questão; por outro lado, os escritos de artistas se tornam progressivamente o objeto de atenções tão sacralizadas quanto esquecidas das condições formais da própria obra [...]. Num caso, rejeitam-se as palavras quando são portadoras de incontestáveis efeitos de 'recognoscibilidade'; no outro, apela-se às palavras para que subjuguem todo efeito de 'legibilidade'. É esquecer, em ambos os casos, que a ligação das palavras com as imagens é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta, em suma: sem solução." Apontada aqui a questão da forma e sua relação com o conhecimento, e para além disso, questiona-se a exclusividade que uma certa crítica parece querer garantir sobre o direito à palavra. Mas uma distinção importante faz falta: trabalho de arte difere de imagem. Partindo dessa distinção, podemos perguntar se a imagem do trabalho (a forma visual que é usada pela edição dos meios em que "texto crítico" e "arte" são justapostos) dialoga nos mesmos termos com a escrita? E quanto ao caso do próprio livro de onde extraímos a nota, o que se pode dizer sobre a relação imagem x escrita? Ainda assim parece pertinente resgatar a linha de Flusser (2002, p. 56): "No curso da História, os textos explicavam as imagens, desmistificando -as. Doravante, as imagens ilustram os textos, remitificando-os."

#### anteriores, enterrados, sempre antes imaginados<sup>19</sup>, que serviram de paisagem dócil à potência das grandes obras

19 "A inteligibilidade da fotografia não é algo simples; fotografias são textos registrados em termos daquilo que podemos chamar de 'discurso fotográfico', mas este discurso, como qualquer outro, envolve outros discursos além de si mesmo; o 'texto fotográfico', como qualquer outro, é o local de uma complexa 'intertextualidade', uma série sobreposta de textos prévios 'tomados por certos', em uma particular conjuntura cultural e histórica. Estes textos prévios, pressupostos pela fotografia, são autônomos; eles desempenham um papel no texto real mas não aparecem nele; estão latentes no texto manifesto e só podem ser lidos através dele 'sintomaticamente' (com efeito, assim como o sonho na descrição de Freud, a imagem fotográfica é tipicamente lacônica - um efeito explorado e refinado pela publicidade)." (BURGIN apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 391-392, grifo do autor). Texto e contexto em relação tensa com a imagem, a foto e até a obra. "O sistema de significação da fotografia, assim como o da pintura clássica, retrata ao mesmo tempo a cena e o olhar do espectador, um objeto e um sujeito que vê. [...] É a posição do ponto de vista, ocupada de fato pela câmera, que é concedida ao espectador, [...] A estrutura da representação - ponto de vista e moldura - está intimamente envolvida na reprodução da ideologia (um 'enquadramento da mente' [the frame of the mind] de nossos 'pontos de vista'). (Ibid., p. 394, grifo do autor).



"Untitled film still", no 11, Cindy Sherman, 1978.

- seus grandes feitos de cavalaria, suas conquistas médicas
- as imagens acomodadas na diagramação da página20 já

20 Sobre a produção de imagens, vale retomar o problema da fotografia elaborado por Flusser (2002, p. 15): "[...] o complexo 'aparelho-operador' é demasiadamente complicado para que se possa ser penetrado: é caixa-preta e o que se vê é apenas input e output." Sobre o grau de escolha envolvida na relação com a máquina: "[...] o fotógrafo acha que está escolhendo livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. [...] O fotógrafo não pode fotografar processos. [...] Aparentemente [...] o fotógrafo pode recorrer a critérios alheios ao aparelho. [...] Na realidade, tais critérios estão eles também programados no aparelho." (Ibid., p. 31). "Na realidade, o fotógrafo procura estabelecer situações inéditas. [...] Situações que estão programadas sem terem ainda sido realizadas. Pouco vale a pergunta metafísica: as situações, antes de serem fotografadas, se encontram lá fora, no mundo, ou cá dentro, no aparelho? O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. [...] Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, mas o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo seu funcionamento." (Ibid., p. 32). Seguindo adiante, o inevitável: "A simplificação proposital do processo de produção do universo fotográfico permite definir o conceito fundamental de programa: jogo de permutação entre elementos claros e distintos. Tal jogo obedece ao acaso, que por sua vez vai se tornar necessidade. Exemplo extremamente simples de programa é um jogo de dados: permuta os elementos de '1' a '6' ao acaso. Todo lance individual é imprevisível. Mas a longo prazo, o '1' será realizado a cada sexto lance, necessariamente. Isto é todas as virtualidades inscritas no programa, embora se realizem ao acaso, acabarão se realizando necessariamente. [...] O universo fotográfico, no estágio atual, é realização casual de algumas das virtualidades programadas em aparelhos. Outras virtualidades se realizarão ao acaso, no futuro. E tudo se dará necessariamente." (Ibid., p. 65). E: "Não obstante os fotógrafos afirmam que tudo isso não é absurdo. Afirmam ser livres, e nisto, são protótipos do novo homem." (Ibid., p. 75.). Este novo homem parece coincidir com a subjetividade descrita por Burgin (2006, p. 394) em relação com a ideologia em que está imerso o ato e o olhar fotográficos: "A estrutura da representação - ponto de vista e moldura está intimamente envolvida na reprodução da ideologia (um 'enquadramento da mente' [the frame of mind] de nossos 'pontos de vista'). Mais do que qualquer outro sistema textual, a fotografia apresenta-se como 'uma oferta que você não pode recusar." "No entanto, a produção em excesso costuma estar ao lado da ideologia, e é exatamente em sua aparente ingenuidade que reside o poder ideológico da fotografia - a convicção de que temos a liberdade de formar nossa opinião sobre uma foto esconde a cumplicidade a que somos induzidos pelo próprio ato de olhar." (Ibid., p. 396).

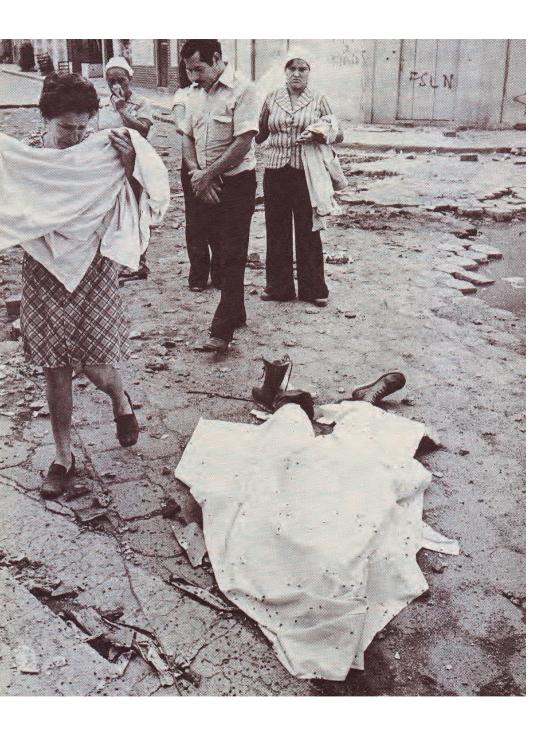


Corpo de Che Guevara após execução na Bolivia, Neri, 1967. "A lição de anatomia do Dr. Tulp", Rembrandt, óleo sobre tela, 170x216cm, 1632.



### organizaram todas as possíveis futuras expedições aos corpos mutilados, todas as batalhas<sup>21</sup> travadas, chacinas

21 Notas para um filme de época: cenário de destruição, campos de erudição transfigurados pelo traçado de novas disciplinas, neblina produzida para um clima de XIX. "Também não poderia omitir tais usos espetaculares de evidência visual como os da descoberta [...] por um oficial da cavalaria francesa, [...] de que os métodos usados pelos antigos para encilhar seus cavalos privavam os animais de sua força ao ocluir suas traquéias e que apenas no período carolíngio encontraríamos ilustrações mostrando a reforma que multiplicava o que ainda chamamos de cavalo de força. [...] não foi esse tipo de informação incidental que Ruskin tinha em mente quando escreveu em 1884 que grandes nações escrevem suas autobiografias em três manuscritos: o livro de seus feitos, o livro de suas palavras e o livro de sua arte." (GOMBRICH, 2012, p. 263). O desenho do argumento por uma figuração que se funde ao objeto: a imagem como prova da história. Um panneaux de disputas entre notários, em detalhes ampliados pela lupa do connaisseur, em defesa de um plano aberto. Filme de época, trama geopolítica. "Aqui, [...] uma galeria de retratos inesquecíveis. [...] Andrea de Jorio, o explorador da linguagem de gestos napolitanos; aquele antiquário erudito, o Conde de Caylus, que era tão destratado por Winckelmann e Lessing; William Roscoe, o biográfo de Medici; Alexandre Lenoir, o criador do Musée des Monuments Français; Michelet, o grande historiador da França; 'Champfleury', o estudioso da arte popular; e Huizinga, o famoso historiador cultural [...] A única questão [...] é a da transição entre a primeira e a segunda partes do livro. Como foi que a história da arte, [...] tornou-se a história dos estilos pronta pra oferecer uma chave para o passado?" (GOMBRICH, loc. cit., grifo do autor). Filme de época, trama geopolítica, espionagem. "Este pode ser o ponto [...] necessário inserir o que em linguagem legal é chamado 'declaração de interesses', uma vez que estive pessoalmente envolvido neste problema e - estranhamente - em ambos os lados da batalha." (Ibid., p. 264).



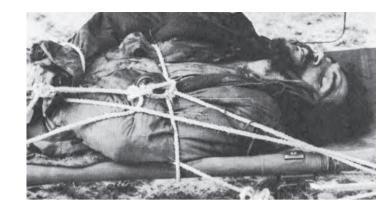
Nicarágua, pais descobrem o cadáver do filho, Wessing, 1979. Che Guevara em Havama, 1960.



reveladas e, vasculhadas pelo olho, entregaram mais do que há para se saber sobre a Pintura e suas Histórias<sup>22</sup>.

22 Caberiam aqui excertos de Foucault. Opto por citar uma análise em que se reclama seu comentário: "Arriscamos isto: o discurso histórico não 'nasce' nunca. Sempre recomeça. Constatamos isto: a história da arte - a disciplina assim denominada - recomeça vez após outra. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto... e como renascendo. [...] A partir daí - a partir desse renascimento, ele próprio surgido de um luto - parece ter podido existir algo a que se chama 'história da arte'. [...] Entendase: a história da arte no sentido moderno da palavra 'história'. [...] como proveniente dessa era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas [...] e das ciências 'positivas' em que Michel Foucault viu em ação dois princípios epistêmicos concomitantes, o da analogia e o da sucessão: os fenômenos sistematicamente apreendidos conforme sua homologias, e estas, por conseguinte, interpretadas como 'formas depositadas e fixas de uma sucessão que avança de analogia em analogia'. Winckelman - que, infelizmente, Foucault não comenta - representaria, [...] a virada epistemológica de um pensamente sobre a arte para a era – autêntica, já 'científica' – da bistória." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13-14, grifo do autor). "Winckelman fundou uma história da arte menos pelo que descobriu do que pelo que construiu" (Ibid., p. 16). Mais um lembrete da ligação radical entre história e narrativa, de um caráter ficcional mais fundamental do que o próprio discurso histórico costuma admitir: "[...] compreende-se que a história da arte, tal como contemplada por Winckelman, não emerja [...] de um compromisso que permitiria o historiador encontrar um campo no interior ou à margem da norma. Falar dessa maneira é dar um crédito excessivo ao lugar do discurso histórico como tal. [..] É desconhecer que a norma é interna à própria narrativa, ou à mais simples descrição ou menção de um fenômeno que o historiador considere digno de ser preservado." (Ibid., 2013, p. 19, grifo nosso).

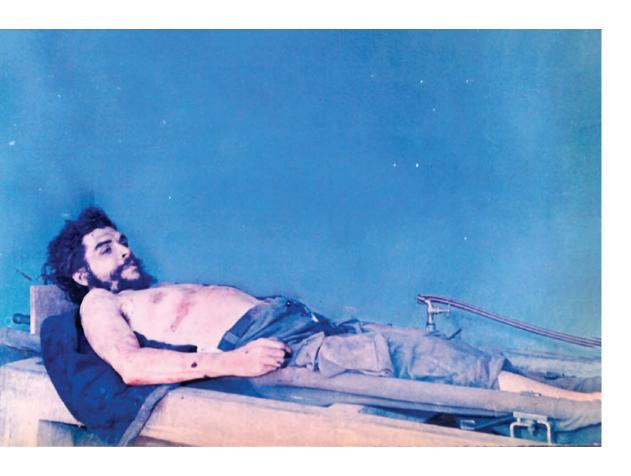




# Vigilante, o olho vai e vem, garantindo todas as posições, numa cartografia de segurança<sup>23</sup>. Após incontáveis idas e

23 Burgin (2006, p. 398) aborda, ao analisar o olhar para a fotografia, um procedimento que pode dizer muito sobre a forma da página, talvez mais especificamente sobre o olhar em revista: "Ficar muito tempo com uma única imagem é arriscar perder o comando imaginário do olhar, abandoná-lo a este outro ausente a quem pertence por direito - a câmera. A imagem então não mais recebe o nosso olhar, reafirmando nossa centralidade fundadora; ela antes, por assim dizer, evita nossa contemplação, confirmando a sua obediência ao outro. À medida que a transferência penetra em nossa fascinação pela imagem, podemos, desviando nosso olhar ou virando a página, reinvestir de autoridade a nossa visão. (O 'impulso de dominação' é um componente de escopofilia, o prazer de base sexual pelo olhar.)". Mezan (1988, p. 453) explica, em sua análise do olhar: "A representação dos olhos e do olhar surge assim como uma encruzilhada para onde convergem diferentes fantasias inconscientes, de natureza sexual e agressiva, pertencentes a diversos extratos do psiquismo.". E mais adiante, mais especificamente sobre Freud, mas também sobre todos nós: "São vários níveis que se cruzam incessantemente: ver é observar, ver é satisfazer a curiosidade e assim correr o risco de retaliação paterna, ver é produzir sonhos; ser visto é ser confortado no narcisismo de quem conseguiu desmentir a profecia do pai, mas também é ser capturado num campo de fascínio do qual só se pode escapar fugindo apavorado; ver é ter de suportar a visão do sexo mutilado e sangrento, do olho vazado, da garganta abissal." (MEZAN, loc.cit.).

Marylin Monroe, Rizzo, 1962. Corpo de Che sendo transportado após execução, 1967.



# vindas, pode se gabar da familiaridade<sup>24</sup> pressentida ao se aproximar das imagens. O cérebro reconhece seu esforço:

24 Reproduzo a foto que atrai e incomoda a Barthes (1984, p. 42): "Ali, sobre um calçamento destruído, um cadáver de criança sob um lençol branco; os pais, os amigos o cercam, desolados; cena, infelizmente, banal, mas notei perturbações: o pé descalço do cadáver, o lençol levado pela mãe a chorar (por que esse lençol?), uma mulher distante, uma amiga sem dúvida, com um lenço no nariz." Por que esse lençol? Huberman cita Fedida: "E o lençol - que era um sudário - vira vestido, casa, bandeira içada no alto de uma árvore... antes de acabar de se rasgar em risos de farândola desenfreada, na qual é morto um velho coelho de pelúcia cujo ventre é arrebentado por Laura!" (FÉDIDA, 1978, apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 85). E em outro momento, Didi-Huberman (Ibid., p. 87) diz: "Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira um pano, um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos olha, nos devora.". Sem respostas conclusivas, só pude pensar na foto como a realização (no sentido de Flusser) de uma fantasia: podermos observar, voyeuristicamente, do ponto de vista privilegiado concedido pela câmera, a reação de nossa mãe à nossa própria morte. Por isto o lençol; para que possamos ocupar a um só tempo dois corpos: sujeito e objeto. Como em Freud (apud MEZAN, 1988, p. 458): "Aqui se encontra a matriz de divisão futura entre sujeito e objeto, assim como o fundamento da possibilidade de sua reversão recíproca (por que ambos fazem parte do mesmo corpo, o meu).' A fantasia enquanto tal, na medida em que substitui um objeto perdido, é reflexiva por essência."

Corpo após execução.



Foto: corpo de Che Guevara após execução na Bolívia, Neri, 1967. "Olympia", Édouard Manet, 1863 (detalhe).



### as relações que, se nascessem no texto, soariam forçadas ao íntimo, fluirão naturalizadas, e os embates<sup>25</sup> acontecerão

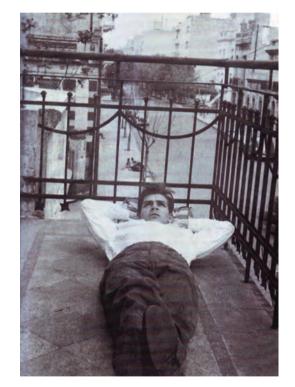
25 Sontag (2004, p. 123) se refere ao ensaio de Berger sobre a fotografia do corpo de Guevara: "O que há de impressionante na foto decorre, em parte, do que ela partilha, em termos de composição, com essas pinturas. De fato, a própria força com que a foto se inscreve em nossa memória indica seu potencial para se despolitizar, tornar-se uma imagem atemporal." Exibido à fúria dos campesinos para um linchamento póstumo, o cadáver tinha os olhos abertos, barba e cabelo crescidos, chagas à mostra. A associação com Cristo foi inevitável e vários chegaram a ajoelhar-se como numa prece. Os olhos abertos também nos apontam para sua conexão com a Medusa: "Trata-se de uma representação daquilo que é absolutamente outro, do caos, do que é indizível e impensável, e que só pode ser encontrado num clima de terror sobrenatural". (MEZAN, 1988, p. 463). E um componente especificamente conectivo: "Uma investigação dos poemas homéricos mostra que, na Ilíada, a cabeça da Medusa está ligada à aparência e à mímica do guerreiro possuído pelo ménos, a fúria destrutiva do massacre. [...] O brilho do seu olhar aterrorizador remete ao fulgor do bronze de que eram feitos capacetes e escudos, a fim de ofuscar o adversário; ela é constantemente descrita como emitindo [...], sons horripilantes e ranger de dentes que reproduzem os gritos com que os guerreiros buscavam assustar o inimigo. O tema da cabeleira eriçada de cobras faz parte do mesmo contexto: os combatentes de Esparta deixavam crescer o cabelo e o untavam com substâncias [...], sempre com o intuito de compor uma aparência aterrorizadora." (MEZAN, loc.cit., grifo do autor).

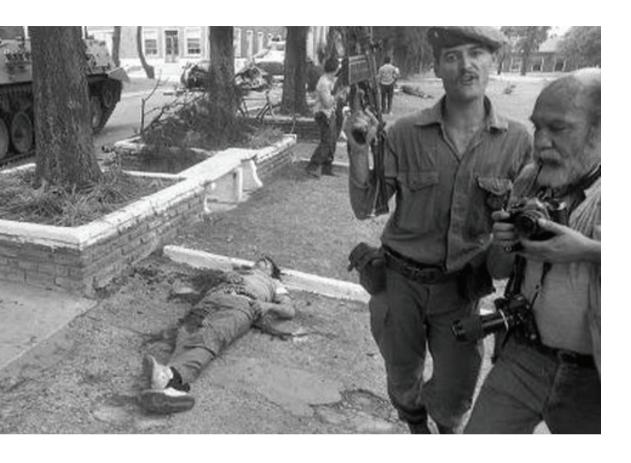
amortecidos, relembrados. O olho terá, a esta altura<sup>26</sup>, reconhecido a forma por que se repete o corpo e mais se

26 Da queda, Didi-Huberman (1998, p. 38) resume: "Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angustia [...]. É a angústia de olhar o fundo - o lugar - do que me olha,", mas em outra ocasião, o cair assume outro peso, ligado ao jogo: "Quando uma criança brinca de deixar cair os objetos, não estará fazendo a experiência de um abandono em que se projeta (...) a inércia em que lhe é indicado que todo objeto caído se torna um "resto assassinado", uma imagem mortífera?" (Ibid., p. 86). E o que ocorre quando nos deixamos, como um corpo caído, ser observados? Segundo Barthes (1984, p. 27 et seq.), nem sujeito, nem objeto: "vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese) torno-me verdadeiramente espectro." "Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros - o Outro - desapropriam-me de mim mesmo [...]." E "No fundo, o que encaro na foto que tiram de mim [...] é a Morte: a Morte é o eidos dessa foto." Assim, falar da foto de um jovem é como falar da de qualquer outro: "Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do studium. Mas o punctum é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, por uma catástrofe que já ocorreu. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe." (Ibid., p. 142). E então qualquer corpo cumpre sua vida de cadáver: "Na fotografia, a presença da coisa (em um certo momento do passado) jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com sua vida, salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é por que ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo." (Ibid., 118). Olhamos para o corpo deitado ordenando uma corrente de significados: "Uma espécie de cordão umbilical liga meu olhar ao corpo da pessoa fotografada." (SONTAG, 2004, p. 173). Olhamos desde a ignorância: "Quando Simone se levantou e olhou para o corpo, Marcela já era uma estranha e até Simone o era para mim. Não amava Simone nem Marcela, e se me tivessem dito que eu mesmo acabara de morrer, não teria ficado surpreso. Aqueles acontecimentos me eram vedados." (BATAILLE, 2003, p. 59). Olhamos o corpo que jaz em sono, sem defesa, que repousa, que talvez sonhe com as não tantas possibilidades de caminho a percorrer. Quem, deitado, mantém-se calmo sem o sonho?

Ernesto Guevara em Bueno Aires, 1950.

apresenta a cada queda, tanto quanto sua própria condição de prisioneiro/vigia em sua torre, seu ponto de vista.





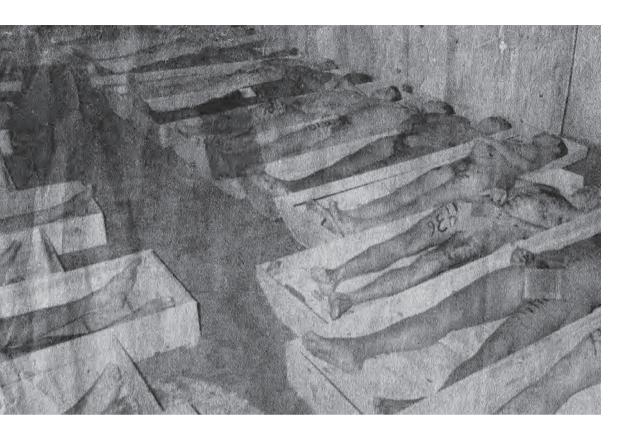
"Batalla de La Tablada", Argentina, 1989. Robert Walser logo após sua morte.



# O olho aperta o passo (pelas ruas ou imagens, em revista) ao antever caído um volume no passeio<sup>27</sup>.

27 "Quando procuramos saber se um corpo que jaz está morto ou sobreviveu, se ainda possui um resto de energia animal, é preciso procurar atentar com os olhos para os movimentos: mais para os movimentos do que para os aspectos em si. Por exemplo, captar a oscilação de um dedo, um remexer dos lábios, um tremor das pálpebras, ainda que eles mal sejam perceptíveis ou sejam infinitamente lentos, como a 'onda petrificada' de que Goethe falaria tão bem a propósito do Laocoonte. Só poderei dizer que há um resto de vida quando puder dizer que isso ainda pode se mexer, seja de que maneira for." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 167, grifo do autor). O trecho se dispõe a funcionar como um entroncamento de pontes e aberturas possíveis para esta pesquisa: assume-se como uma introdução poética ao conceito de sobrevivência (Nachleben) em Warburg, já que, como se lê, há um foco no movimento como pressuposto para a compreensão de uma postura para o historiador de arte, de determinação fenomenológica. Por outro lado, a metáfora do corpo que jaz ocultando seu estado parece ter sido elaborada como guia para o que vemos aqui, como que para explicitar a ligação radical entre o lugar do sujeito que olha, que circula um objeto, que o perscruta ao investigar sua natureza, sua dinâmica, etc. (e outra formalização deste é exatamente o de quem caminha por entre obras de arte, e que atua portanto em determinado circuito) e o que segura em suas mão um livro, e que, do mesmo modo, segue as indicações de sua forma presente, passa em revista a sequência de sinais, manuseando-o, levado por um código de conduta ao portador. Esta forma livro é a que está em questão, ela também como entroncamento de espaços contínuos que se organizam a partir do olho.

7**I** 

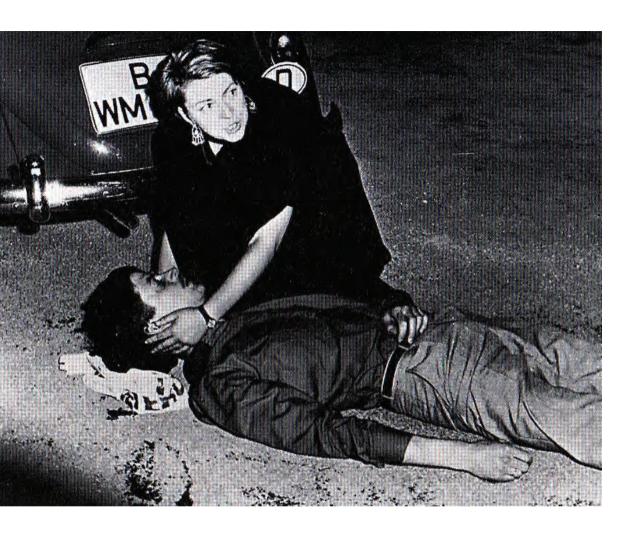


Registro do que ficou conhecido como "Massacre dos cento e onze", Brasil, xxxx. Robert Walser logo após sua morte, nas imediações da instituição psiquiátrica em que viveu.



# O olho é, antes de mais nada, um cosmopolita<sup>28</sup>. Ele se reconhece como parte do corpo e o corpo como seu destino.

28 Vire-se para o Ocidente: "Quando olho para o palácio Dario, inclinado para o lado, parecendo brotar de través, tenho sempre o sentimento que ele está ali, sim, bem ali, mas que, ao mesmo tempo, não há nada. Ainda mais que acontece às vezes de a cidade inteira desaparecer. Certa noite, quando voltava de Murano, meu barco ficou sozinho a perder de vista: nada de Veneza; no lugar do sinistro, a água pulverizava sob o dourado do céu. Por enquanto, tudo está claro e preciso. Todas essas belas cristas de silêncio estão completas; mas não saciam, como o faz uma tosca paisagem montanhesa, despencando sob sua janela, completamente abandonada. Será espera ou desafio?" (SARTRE, 2005, p. 11). Vire-se para o Oriente: "Istambul enterra seus mortos nos grandes cemitérios inclusive fora dos muros, agora aqui dentro todos os lugares estão tomados. Tendo partido do Chifre de Ouro, os túmulos tornam a descer ao longo dele, azuis de cardos, eriçados de estelas, com grandes ciprestes que formam longas avenidas. A neblina sobe às vezes muito cedo, e então é triste. Parece um derramamento de sangue azulado sobre o horizonte submerso." (LE CORBUSIER, 2007, p. 107). Não é o olho que produz o sobre e o sob que define quem vive, quem perambula, o alternar na paisagem do mundo dos mortos, ora acima ora abaixo da linha do horizonte, também traçada pelo olho? Vire-se a página para esquerda ou para direita: para que lado segue-se em frente?



Benno Ohnesorg amparado por uma passante após ser morto pela polícia em Berlin, 1967. Robert Walser logo após sua morte, caído nas imediações da instituição psiquiátrica em que viveu, XXXX.



A uma distância segura<sup>29</sup>, gravando o contorno desses corpos, ele nos relembra insistente para onde caminhamos.

29 Um argumento central do ensaio de Sontag (2004, p. 22) sobre fotografia é o distanciamento que o ato fotográfico demanda do fotógrafo em relação ao real: "Fotografar é, em essência, um ato de não intervenção." E mais adiante: "A exemplo do voyeurismo sexual, [o ato de fotografar] é um modo de, pelo menos tacitamente, e não raro explicitamente, estimular o que estiver acontecendo a continuar a acontecer." (SONTAG, loc. cit.). Este distanciamento ocorreria também na relação com a imagem fotográfica: "A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão de mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas oferece a cada momento o caráter de mistério." (Ibid., p. 33) E: "A fotografia é o inventário da mortalidade." (Ibid., p. 85). Esta última afirmação se associa à linha argumentativa de Barthes em "A Câmera Clara", reforçando a todo tempo a relação entre fotografia (e do ato de olhar) e morte. A fotografia e seu referente "estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver, em certos suplícios" (BARTHES, 1984, p. 15). E sobre a via dupla do mesmo efeito "[...] a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva [...]: ponho-me a 'posar', fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica [...]." E ainda sobre a encenação/representação: "por mais viva que nos esforcemos para concebê-la ( e esse furor de 'dar vida' só pode ser a degeneração mítica de um mal estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada, sob a qual vemos os mortos." (Ibid., p. 52).

## O olho parece não aprender. Incorrigivelmente, goza ao descobrir a imagem mais banal por detrás de um buraco<sup>30</sup>,

30 Não seria inútil investigar tracos comuns entre a ideologia romântica e a democratizacão da fotografia. "É evidente que a montagem física e operacional da câmara escura sofreu modificações contínuas. Os primeiros aparelhos portáteis já estavam em uso em 1650, e no final do século XVIII os modelos se tornaram cada vez menores." (CRARY, 2012, p. 37). Sontag (2004, p. 94) escreve que: "O que é verdade para os fotógrafos é verdade para o mundo visto fotograficamente. A fotografia estende a descoberta da beleza das ruínas feita pelos literatos do século XIX em um gosto genuinamente popular." E, mais adiante, um trecho que dá nome ao seu ensaio: "Existe um heroísmo peculiar difundido pelo mundo afora desde a invenção das câmeras: o heroísmo da visão. A fotografia inaugurou um novo modelo de atividade autônoma - ao permitir que cada pessoa manifeste determinada sensibilidade singular e ávida." (Ibid., p. 106). Mostra-se então uma nova economia da visão. O sujeito constituído pela fotografia (e seu lugar social dado pelo ponto de vista da câmera) coincide de modo muito adequado com o protótipo burguês. Por isso o fenômeno de difusão das câmeras é difusor dessa ideologia de modo eficiente. A fotografia requer para si uma posição hegemônica hoje, como representante de uma consciência universal, "Pois a câmara escura não era simplesmente um equipamento inerte e neutro, ou um conjunto de premissas técnicas a serem ajustadas e aperfeiçoadas ao longo dos anos. Ao contrario, ela se inseria em uma organização muito mais ampla e densa do conhecimento e do sujeito observador. Historicamente falando, é preciso reconhecer como, durante cerca de duzentos anos - do final do século XVI ao final do século XVIII -, os princípios estruturais e ópticos da câmara escura fundiram-se em um paradigma dominante que descreveu o estatuto e as possibilidades de um observador. [...] Por mais de duzentos anos, subsistiu, como metáfora filosófica, como modelo da ciência na óptica física e também como aparato técnico usado em uma variedade de atividades culturais. Durante dois séculos, no pensamento racionalista e no empirista, permaneceu como modelo de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo. [...] Nos textos de Marx, Bergson e Freud, entre outros, o dispositivo que um século antes havia sido considerado o lugar da verdade torna-se um modelo para procedimentos e forcas que ocultam, invertem, e obscurecem essa mesma verdade." (CRARY, op. cit., p. 34-36, grifo do autor). O que aponta para um sentido de crítica a uma concepção de ciência: "Pois o olho, guloseima canibal, segundo a maravilhosa expressão de Stevenson, produz uma tal inquietação que não conseguimos mordê-lo. O olho chega a ocupar uma posição extremamente elevada no horror por ser, entre outros, o olho da consciência." (BATAILLE, 2003, p. 100). A discussão sobre fotografia que envolve o termo "mágica" não se refere a esta posição de ilusão de controle em que submerge o sujeito pelo olho? Barthes (1984, p. 132, grifo

reagindo, ao se confrontar com qualquer pose de família, como se tivesse acesso a algo secreto que lhe é revelado.

> do autor) se posiciona "Os realistas, entre os quais estou, [...] não consideram de modo algum a foto como uma 'cópia' do real - mas como uma emanação do real passado; uma magia, não uma arte. Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para análise. O importante é que a foto possui uma forca constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo." Flusser escolhe o mesmo termo, "magia", e a mesma estratégia de argumentação, mas seu ponto é totalmente diferente, já que não parece acreditar, como Barthes, numa ligação fluida entre foto e referente. Entretanto, a escolha do termo "magia" aqui e ali deve conter um significado comum: a retirada do ato fotográfico do campo do saber, da consciência, de controle. "A fotografia é hierofania: o sacro nela transparece. [...] São, todas elas [fotografias] imagens de forças inefáveis que giram em torno da imagem, conferindo-lhe sabor indefinível. Imagens de forças ocultas que giram magicamente." (FLUSSER, 2002, p. 56). Mesmo a revisão conceitual feita por Sontag em seu ensaio "Diante da dor dos outros" (2003) de algumas de suas posições em "Sobre Fotografia" (2004) tem que conviver, no mesmo texto, com reafirmações do distanciamento e alienação política presentes nas nossas relações com as representações do sofrimento humano: "Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou o sofrimento. Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência." (sontag, 2003, p. 86). Afirmação que encontra ressonância na visão de Barthes quanto à relação, na modernidade, entre sujeito e História que se constitui pelo olhar fotográfico: "A História é histérica: ela só se constitui se a olhamos - e para olhá-la é preciso estar excluído dela." (BARTHES, op. cit., p. 98).

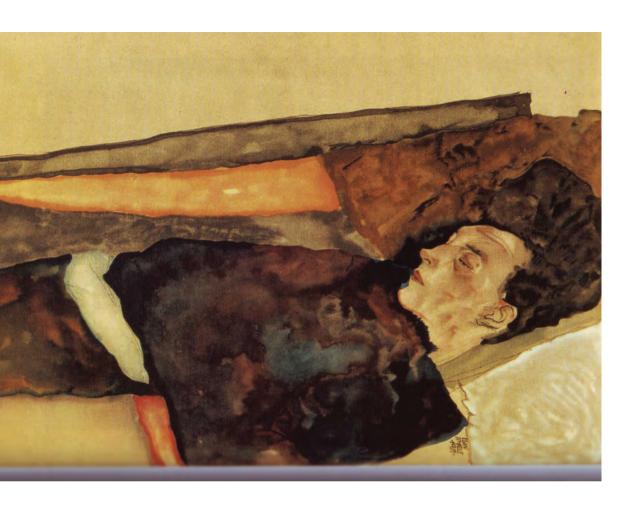


Desenho "Minha mãe morrendo", da "Série trágica", Flavio de Carvalho, 1947. Foto de Susan Sontag em seu leito de morte, Leibowitz, 2004.



#### O olho volta ao trabalho, incansável – embora a contragosto. Retorna ao texto rabiscado sobre o trabalho passado<sup>31</sup>,

31 "Depois, Stephen terá visto esses olhos [de sua mãe] se fecharem definitivamente. Desde então o corpo materno inteiro aparece-lhe em sonho, 'devastado, flutuante', não mais cessando, doravante, de fixá-lo. Como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente. A 'inelutável modalidade do visível' adquire então para Dedalus a forma de uma coerção ontológica, medusante, em que tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe, a modalidade insistente e soberana dessa perda que Joyce nomeia, numa ponta de frase, simplesmente como: 'as feridas abertas em seu coração'. Uma ferida tão definitivamente aberta quanto as pálpebras de sua mãe estão definitivamente fechadas. Então os espelhos se racham e cindem a imagem que Stephen quer ainda buscar neles: 'Quem escolheu esta cara para mim?' pergunta-se diante da fenda. E, é claro, a mãe o olha aqui desde seu âmago de semelhança e cisão misturadas - seu âmago de parto e de perda misturados." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 32). Um excerto de Freud, aqui, se torna explicativo: "[...] a cabeça da medusa representa antes de mais nada a reação do menino frente a contemplação dos genitais maternos, a vagina coberta de pelos que aterroriza a imaginação infantil. A ênfase no olhar do monstro nada mais é do que a transposição do fato de que para perceber a ausência do pênis na mãe ou nas meninas, é preciso enxergar o sexo delas: o olho 'demonstra' a castração, e desta forma sua representação entra no circuito das fantasias relacionadas com ela." (FREUD, 2011, p. 465). Hoffmann nos oferece, colado a Joyce, uma relação com este lugar trabalhado por Didi-Huberman que afasta qualquer função explicativa: "She seemed not to notice me, and indeed there was something lifeless about her eyes, as though they lacked the power of sight; she seemed to be asleep with her eyes open. I had a rather uncanny feeling, and crept softly into the lecture-hall next door." (HOFFMANN, 2008, p. 97).



32 "Não é o historiador, com efeito, aquele que exuma coisas passadas, obras mortas, mundos desaparecidos? Mas ele não faz só isso, claro - ou melhor, não o faz 'desse jeito'... pois o ato de desenterrar um torso modifica a própria terra, o solo sedimentado - não neutro, trazendo em si a historia de sua própria sedimentação - onde jaziam todos os vestígios. O ato memorativo em geral, o ato histórico em particular, colocam [...] uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência [...].

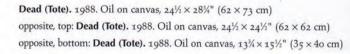
"A mãe do artista, dormindo", Schiele, 1911. "Observada em um sonho", Schiele, 1911.



enterrado, revolvendo, refazendo e remontando seus pedaços. Obrigando o trabalho, que já não é, a novamente ser<sup>32</sup>.

> Por um lado, o objeto memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo 'reencontrado', e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo temo-lo na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para 'ter' o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, seu lugar agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento - mas seu contexto, seu lugar de existência e possibilidade, não o temos como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios objets trouvés. E a dirigir um olhar melancólico sobre a espessura do solo – do 'meio' - no qual esses objetos outrora existiam. Isso não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 175).







# A tarefa da narração é reanimar os ossos que lustra. O lugar do trabalho realizado pelo olho é o jogo<sup>33</sup> estabelecido

33 Segundo Dubois (1993, p. 227), o santo sudário não deixava ver nada, ou quase nada. Só se viu algo quando sua fotografia foi passada para o negativo: "[...] no momento da revelação no quarto escuro, [...] Pia viu o que ninguém até então jamais vira. Olhada inaugural, histórica: um rosto, do fundo da água, apareceu no próprio lençol. Um rosto que o encarava." A associação do scanner ao santo sudário parece direta, pelo movimento de reprodução e contato com o corpo, que se move como um pano (página/sheet) que absorve as linhas, que cobre contendo a luz, como podemos nos prestar a imaginar que ocorreu no momento da intervenção de Verônica. Assim também como pela pretensão da verdadeira imagem. Como em Restrepo (2006, p. 52): "Dice la levenda que la Verônica [...], la 'vera-icona', la imagen verdadera, es la impronta del rostro de Jesús. No hay alli intervención de la mano del hombre, mucho menos subjetividades artísticas. André Grabar asocia esta cabeza cortada, con bucles a los lados, con la medusa. Rostro que mira de frente. Cara a cara. Nunca de perfil. Efecto Medusa.". Como explica Mezan (1988, p. 52): "Quando você encara a gorgo, é ela que faz de você este espelho no qual, transformando-o em pedra, ela mira sua própria e terrível face, e se reconhece a si mesma nesse duplo, no fantasma em que você se transforma a partir do momento em que enfrenta o olho dela." E ainda: "O pavor suscitado pelo seu olhar [da medusa] é um pavor do informe, daquilo que abole todas as categorias, isto é, da homogeneidade absoluta da morte." (Ibid., p. 466).

194

pela montagem<sup>34</sup> que ordenou o livro. No entanto, a paga do conceito ainda é feita a peso de caracteres, a bloco de

> 34 Em prefácio ao livro de Michaud "Aby Warburg and the image in motion", Didi-Huberman (apud MICHAUD, 2004, p. 7) diz algo inicial sobre a intervenção de Warburg na disciplina da História da Arte: "Warburg's thought has not simplified life for art historians. If one really listens to it, it creates tension in the discipline – a fertile tension [...]." "Tensão", aqui, pode ser lido tanto como um componente importante fundamental para a atividade do historiador, como um valor. Um traço comum entre o trabalho de Warburg e um outro autor ao qual Didi-Huberman (1998, p. 191) o compara: "Exemplo típico daquele intercâmbio entre forma e conhecimento de que falávamos mais acima: é o procedimento por excelência do cinema eisensteiniano, talvez mesmo a ideia cubista de colagem, que sustentam aqui uma hipótese de ultrapassagem 'epistemo-crítica'. É também a própria forma da escrita benjaminiana em todo Livro das passagens." Para Eisenstein, o conceito de montagem era muito caro. Em "Fora de quadro" (EISENSTEIN, 2002, p. 42-43) ele coloca sua definição de montagem: "A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem. [...] o cinema japonês ignora completamente a montagem. No entanto, o princípio da montagem pode ser identificado com o elemento básico da cultura visual japonesa. Escrita - por que sua escrita é basicamente figurativa. O hieróglifo. [...] O plano não é um elemento de montagem. O plano é uma célula da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há montagem. O que, então, caracteriza a montagem e, consequentemente sua célula, o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si.". E conclui: "Então, montagem é conflito. Tal como qualquer arte é conflito (uma transformação imagística do principio dialético)." (EISENSTEIN, loc. cit.). Michaud (2007, p. 49) aponta como as técnicas e conquistas da cinematografia foram percebidas figurativamente como uma vitória sobre a morte "- flooding both the spectator and the cameraman with very ancient animist reflexes.", reflexos presentes na obra de Warburg. Em trecho de seu ensaio sobre as três graças de Boticelli: "In so far as dialetic can be danced, it has been acomplished in this group. 'Opposition,' 'Concord,' and 'concord in opposition,' all three are expressed in the postures and steps in the articulate style of joining the hands" (Ibid., p. 77), prova que tensão e dialética não apareciam para ele como algo a ser neutralizado a favor de uma ordem civilizatória, e sim como a própria matéria da arte, o que o coloca muito próximo a Eisenstein. Rancière (2013, p. 27) pensa Eisenstein: "O princípio da arte cinematográfica é, efetivamente, aquele da língua ideogramática. Mas essa língua é dupla. O significado do ideograma é engendrado pelo encontro de duas imagens. Da mesma forma que as imagens combinadas da água e do olho compõem o significado do choro, o choque de dois planos ou de dois elementos visuais de um plano compõem, contra o valor mimético dos elementos representados, um significado, o elemento de um discurso em que a ideia traduz-se diretamente em imagens, e traduz-se em imagens conforme o princípio dialético da união dos contrários." E mais adiante: "O cineasta toma de empréstimo uma

## linha, ao espaço laudatório, e sua acumulação primitiva é chamada hoje de fortuna crítica. O texto, ainda quando

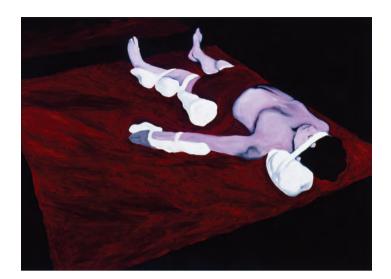
figura retórica clássica, a silepse, que consiste em adotar uma expressão ao mesmo tempo no seu sentido literal e no seu sentido figurado. A silepse toma junto a pequena cena e o mundo que ela simboliza. Mas faz isso, aqui, somente à custa de deixar os elementos disjuntos e o olho incerto sobre aquilo que vê. [...] É demais para um só corpo - e, ao mesmo tempo, muito pouco." (Ibid., p. 32-33). Mais especificamente sobre a importância da compreensão da montagem como possibilidade do pensamento: "And if his [Warburg] journey to America can be seen as the genesis of Mnemosyne, that is because, like Eisenstein interpreting Japanese hieroglyphs, Warburg discovered in the Hopi a concert of montage capable of transforming hieroglyphs into action - capable that is, of setting them in motion. [...] what Eisenstein's thought shares with Warburg's: sequences of images are used like ideograms in Mnemosyne to produce a new art-historical language that is similar to Eisenstein's visual sintax." (Ibid., p. 285). Didi-Huberman (2013, p. 383) especifica sua leitura, por estes princípios, do Atlas Mnemosyne de Warburg enquanto meio: "[...] de repente, [o Atlas de Warburg] revelou-se uma forma que, a seu ver, não era apenas um 'resumo em imagens', mas um pensamento por imagens." E: "Mnemosyne esclarece perfeitamente esse 'não-objetivo' de Warburg: seu trabalho não consiste em tentar a decifração, mas a produção do rébus em si. É isso uma montagem: uma interpretação que não procura reduzir a complexidade, mas mostrá-la, expô-la, desdobrá-la de acordo com uma complexidade em outro nível de interpretação [...]. A iconologia warburgiana visa a produzir algo como uma imagem dialética das relações entre as imagens: trabalha por desmontagem do continuum figurativo." (Ibid., p. 415). Se abrirmos o foco para uma concepção histórica a se apropriar da montagem como procedimento em Warburg, Didi-Huberman (Ibid., p. 399-400, grifo do autor): "A montagem - pelo menos no sentido que nos interessa aqui - não é criação artificial de uma continuidade temporal a partir de planos descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um modo de expor visualmente as descontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da história. [...] Aqui, portanto, 'montar imagens' nunca decorre de um artifício narrativo para unificar fenômenos dispersos, mas, ao contrário, de um utensílio dialético no qual se cinde a aparente unidade das tradições figurativas no Ocidente." "Ora, a memória é montadora por excelência: organiza elementos heterogêneos ('detalhes'), escava fendas na continuidade da história ('intervalos'), para criar circulações entre tudo isso: zomba do intervalo entre os campos - e trabalha com ele." (Ibid., p. 419). E aqui nos voltamos novamente a Freud, em relação explicitada em outras notas. Tendo a produção em Poéticas Visuais como fonte e objeto de pesquisa, e visando sua compreensão como meio de intervenção, não posso deixar de me perguntar o quanto não poderiam ganhar em potência nossas possibilidades de atuação, estudo e criação a partir de uma postura que, crítica ao padrão reificado do formato acadêmico adaptado à circulação de conteúdo hoje, assumisse a montagem, neste sentido, como ação editiva produtora de conhecimento, não submissa a formatos que representam rigor acadêmico apenas para o leitor que não tem interesse

apenas olhado, é o lastro que garante valor à imagem. Texto para livro caixa.

> em entender a imagem como continente de saberes. Para a composição gráfica deste livro, penso no tipo de projeção dupla que tanto Wölfflin quanto Warburg utilizavam em algumas de suas conferências. Embora Didi-Huberman (Ibid., p. 387) trace uma diferença entre os dois relacionando esta forma no caso de Wölfflin "às polaridades conceituais que ele procurava instituir" enquanto que em Warburg, por meio de seu Atlas Mnemosyne haveria um "fazer perceber as sobredeterminações em ação na história das imagens" (DIDI-HUBERMAN, loc. cit., grifo do autor), por conta desta forma articular várias imagens simultaneamente sem, contudo, hierarquizá-las, nem tampouco propor entre elas apenas oposições. A ideia da projeção dupla resiste, no entanto, como ponto em comum, mesmo resguardadas as diferenças mais relevantes: "Ele [Warburg] concebia cada conferência menos como um argumento ilustrado por imagens do que como uma sequência de imagens esclarecida por um argumento." (Ibid., p. 386). Como pretendo aqui problematizar a forma livro, este regime de polaridades opostas, segundo Didi -Huberman presentes em Wölfflin, pode ser revelado como a própria forma de um discurso histórico que compara e relaciona objetos por justaposição operada no meio gráfico. Assim, não se trata de propor um dispositivo análogo ao que se poderia projetar como ideal, mas de pensar criticamente uma ideologia em que está imersa a forma livro, e a partir daí em possibilidades de subversão.







#### Enquanto esta missão inútil é demoradamente considerada, o olho já percorreu as poucas linhas em fonte específica<sup>35</sup>

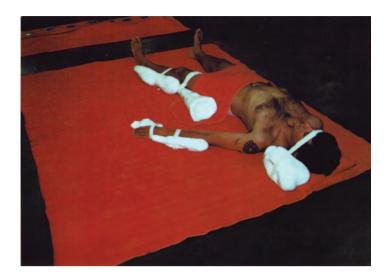
35 A nota de rodapé: lugar que abriga uma situação derivante, como uma corrente ou fluxo que margeia o texto sem obedecê-lo, ora abastecendo-o, ora borrando as definições de seus conteúdos, inserindo mais e novas afluências. Se a aceitamos então como uma situação de deriva, não deixamos de reconhecer seu uso normativo, que funciona para justificar sentidos, basear, fundamentar, e por meio deste mesmo jogo, também como fuga do encerramento, de um sentido unívoco, óbvio ou plano, do engessamento a que o corpo do texto se submete. Se for assim, podemos reconhecer na digressão um lugar de fundação, ou no desvio um modo de avançar. Lançar possibilidades conflitantes como que para garantir um conjunto de hipóteses que escondam a tese, protegendo-a de suas responsabilidades mais burocráticas. Posicionando a síntese em uma faixa lateral, para que não seja mal compreendida como conclusão. A escrita voltaria, nesse campo plano, a ser um entrelaçamento de caminhos possíveis. O procedimento pode guardar proximidade com o ato fotográfico: o enquadramento, o recorte, a escolha de uma cena, seu "punctum", seu "studium" (BARTHES, 1984, passim). Ou como, colocado de forma a resguardar a especificidade dos meios em outra destas notas, o procedimento ligado à ideia de montagem (Einsenstein) apropriado pelo fazer desta forma livro ou do livro enquanto meio.

<sup>&</sup>quot;Pintura reserva 2", óleo sobre tela, 1,60 x 2,20 m, 2004.

<sup>&</sup>quot;Pintura reserva 1", óleo sobre tela, 1,60 x 2,20 m, 2004.



"Pintura reserva 3", óleo sobre tela, 1,60 x 2,20 m, 2004. Foto de registro da performance de Alexandre da Cunha, "Coverman", Alves, 1998.



que entregam nomes e datas: quem ascende sobre quem, quem chegou primeiro, a quem o tempo tratou melhor<sup>36</sup>.

36 "É raro vermos uma fotografia em uso que não tenha uma legenda ou um título, é mais comum encontrar fotografias ao lado de longos textos ou com um texto superposto a elas." (BURGIN, 2006, p. 391, grifo do autor). A pretensão social em relação às legendas parece ser a de atenuar, até a anulação total, qualquer possibilidade de experiência na relação com o desconhecido, qualquer dimensão ou lugar de insegurança, que o deslocamento que ocorre no embate entre olhar e objeto possa causar. Como diz Sontag (2004, p. 125): "As legendas tendem a exagerar os dados da visão; mas nenhuma legenda consegue restringir, ou fixar, de forma permanente, o significado de uma imagem. [...] O que os moralistas exigem de uma foto é que faça o que nenhuma foto é capaz de fazer – falar. A legenda é a voz que falta, e espera-se que fale a verdade. Mas mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto a qual está ligada." Dado: a foto feita por Annie Leibowitz em que Sontag encara a câmera, como se fortuitamente olhasse para a fotógrafa, recebe, na orelha da edição de "Diante da dor dos outros" a seguinte legenda: "Susan Sontag (1933-2004) foi uma das mais famosas e influentes escritoras contemporâneas, tanto por sua ficção quanto por seus ensaios e polêmicas culturais e políticas." A mesma foto pode ser vista em seu célebre trabalho anterior. Neste caso a legenda inicia: "Susan Sontag nasceu em Nova York em 1933, e morreu em 2004." Enfim, "Uma foto é um segredo sobre um segredo", observou Arbus (apud SONTAG, p. 127). "Quanto mais diz, menos você sabe." (ARBUS apud SONTAG, loc. cit.).

### Apesar de conhecer o caminho, o olho toma um atalho: as legendas fingem não ocupar lugar algum<sup>37</sup>, as fichas técnicas

37 No caso desta série, "Pintura reserva" (2004), parece-me que a pintura (quero dizer, a atividade de pintar e o que ela pode congregar, assim como as solucões que ela continha) jazia jogada como o corpo que a habitava, inerte e submissa à fotografia. Ela copiava a si mesma, na esperanca de fazer durar um ganho que de antemão sabia ser passageiro. Simulava esse ganho fazendo as vezes de uma cópia com características de original - era o que a fazia pitoresca. A um tempo, reivindicava o lastro de original e multiplicava por três a possibilidade de se vender, apropriando-se do fazer em série. Quando expostas, porém, as telas acabaram por formar uma narrativa una, feita de diferenças mais ou menos econômicas, nem sempre perceptíveis, mas de qualquer forma previsíveis para quem conhece a debilidade do fazer manual que imita algo (tons, nuances de cor e luz, direção do gesto, abordagem). A montagem no espaço expositivo da galeria as havia editado, transformando-se em narrativa concisa, e o registro fotográfico, ou a imagem, as manteve assim (pelo menos até a edição deste trabalho). Sobressaiu não a multiplicidade da pintura, mas a submissão do fazer à imagem. Penso que o não esforço em iludir ou ser cópia competente estava suficientemente claro, apenas a decisão de produzir em função de algo já sem solução, jogar um jogo perdido. Um trabalho cujo encanto era já se declarar caído, morto desde o início. Mas a queda, o deixar-se levar, também tem seus atrativos. A pintura fingia aceitar ser menos, talvez mera citação. Parecia desprezar o caráter supostamente interpretativo da pintura em contraposição ao do caráter de registro da foto de uma performance, transformando o fazer pictórico em uma performance ele mesmo, pela seriação, pelo desinteresse, pelo programático. E mostrar-se apenas como fracasso, como uma prótese ("Spare man", ou "Homem reserva" - tudo deveria se revelar como substituível e em constante movimento, como num deslocamento contínuo em que tudo pode tomar o lugar de qualquer outra coisa: "Pintura reserva", "Spare image"), como corpo caído, indício de uma situação dramática prévia, passada, que foge e se distancia do espectador na medida em que se reproduz. Mas no fundo apostando, sem muita esperança, ganhar o jogo pela retirada - nada honrosa, melodramática - quase como numa chantagem inversa: dizendo ao jogo declarado que despreze o que sabemos se tratar de um bem ainda valioso. O que dizer deste exercício de ressucitamento, de edição e montagem em que seu status de imagem é aceito de saída, sem ilusões quanto à contaminação do meio acadêmico por este permanente jogo de substituições? É perguntar ao olho...

respondem perguntas que ninguém fez. O olho se arrepende ao perceber-se correto mais uma vez.

<sup>&</sup>quot;Pintura reserva" é uma série composta por três telas e fez parte de uma exposição individual em 2004. Tinha como referência um registro fotográfico de uma performance de Alexandre da Cunha, chamada "Coverman", em que se emparelhavam peças de cerâmica (inspiradas livremente em partes do corpo humano) a um modelo vivo deitado, problematizando o caráter protético da escultura e a representação do corpo na arte.

Um estranho e, ao mesmo tempo, familiar fenômeno ocorre sempre que olhamos uma fotogradia: abre-se diante de nós um espaço que funciona como intersecção de vários outros espaços. Uma fotografia é o afastamento inequívoco do sujeito que olha de seu próprio corpo, pela autonomização do olho por meio do deslocamento especial que qualquer fotografia tende a requerer. Quem olha deixa um pouco de ser. Sontag (2004, p. 22) defende este afastamento em "Sobre Fotografia", embora o recuse em certa medida em seu trabalho posterior "Diante da Dor dos Outros"(2003):

Fotografar é, em essência, um ato de não intervenção. Parte do horror dos lances memoráveis do fotojornalismo contemporâneo, como a foto do monge vietnamita que segura uma lata de gasolina, a de um guerrilheiro bengali no instante em que golpeia com a baioneta um traidor amarrado, decorre da consciência de que se tornou aceitável, em situações em que o fotógrafo tem que escolher entre uma foto e uma vida, optar pela foto. A pessoa que



Um estranho e, ao mesmo tempo, familiar fenômeno ocorre sempre que olhamos uma fotogradia: abre-se diante de nós um espaço que funciona como intersecção de vários outros espaços. Uma fotografia é o afastamento inequívoco do sujeito que olha de seu próprio corpo, pela autonomização do olho por meio do deslocamento especial que qualquer fotografia tende a requerer. A ressurreição do ocorrido e o desdobramento de sua performance, ainda que residual num constante movimento de medição e avaliação de força restante do fato, como podemos entender a partir da relação indicial entre fotografia e seu objeto, defendida por Barthes (1984, p. 15) em "A câmera clara":

Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro



Um estranho e, ao mesmo tempo, familiar fenômeno ocorre sempre que olhamos uma fotogradia: abre-se diante de nós um espaço que funciona como intersecção de vários outros espaços. Uma fotografia é o afastamento inequívoco do sujeito que olha de seu próprio corpo, pela autonomização do olho por meio do deslocamento especial que qualquer fotografia tende a requerer. A prova cabal de um fato ocorrido mecanicidade da câmera, que ao contrário do olho humano, não mente, não dissimula, por que não deseja. Ou assim quer o poder em seu trabalho de construção de realidade, como Tagg (1993, p. 101) recupera de sua leitura de Foucault em "The Burden of Representation":

Thus the mechanism of realism has been effected over a multitude of "texts" – in our case, of photographs and their and surrounding discourses – which appear diverse and changing but are fixed and



Série "Pintura reserva", Registro da exposição "Individual", 2004.

Um estranho e, ao mesmo tempo, familiar fenômeno ocorre sempre que olhamos uma fotogradia: abre-se diante de nós um espaço que funciona como intersecção de vários outros espaços. Uma fotografia é o afastamento inequívoco do sujeito que olha de seu próprio corpo, pela autonomização do olho por meio do deslocamento especial que qualquer fotografia tende a requerer. O espaço onde se realiza para nós como podemos entender a partir das colocações de Flusser (2002, p. 32) em "Filosofia da Caixa Preta". Ou seja, o mundo gerido por um jogo de finitas possibilidades subitamente cessa de nos abismar, para logo nos reajustar a este mesmo jogo, que se reconfigura a cada realização. Algo se fez e se mostra como resultado:

As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na foto-

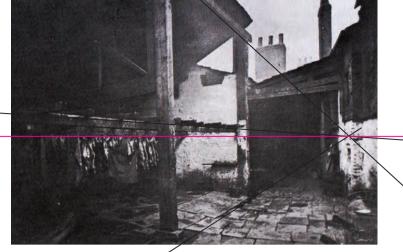


fig.1

Como se realiza o registro do espaço arquitetônico que se prepara para receber arte, a fotografia desta arquitetura que se quer neutra como uma câmera fotográfica, como uma câmera acaba por se sobrepor ao seu objeto, moldando-o de dentro de suas possibilidades de recepção? O "cubo branco", padrão do consumo cultural e portanto fundamental para a ideia de que a América havia tomado a liderança da vanguarda da arte mundial desde a década de 1950, questionado por O'Doherty (2002), é um espaço emblemático de conexão entre a fotografia e espaço expositivo, replicando em série a organização visual em perspectiva vertiginosa. A foto de 1880 que vemos aqui (fig.1) foi feita como uma representação visual da falta de higiene e limpeza, para que servisse de evidência no processo de estabelecimento de um abatedouro público, e pertence a uma série de registros fotográficos feitos de matadouros improvisados existentes em Leeds, Inglaterra, na época (o ensaio "God's Sanitary Law: Slam Clearence and Photography" (TAGG, 1993) contém a narrativa completa a respeito).

A foto do trabalho Reef, de Carl Andre (fig.2), montado no Guggenheim Museum em 1966 tem a missão de registrar a passagem, por um espaço de arte, de objetos razoavelmente triviais que a arquitetura procura, com uma dose de cumplicidade, "apresentar". Esta apresentação deve ser feita de forma a acompanhar os objetos en passant: a propósito, by the way, isto é uma obra de arte. Se o espaço for eficiente nesta operação, a fotografia copia este procedimento, em que discrição e economia de recursos é fundamental par a ilusão de neutralidade. Neutralidade aparente é importante quando se

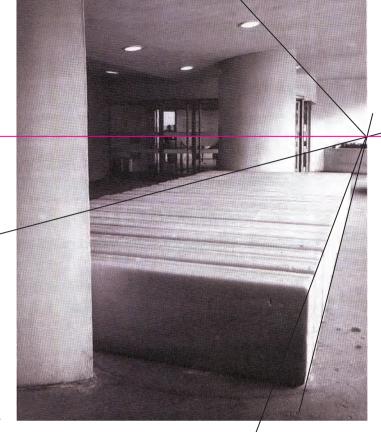


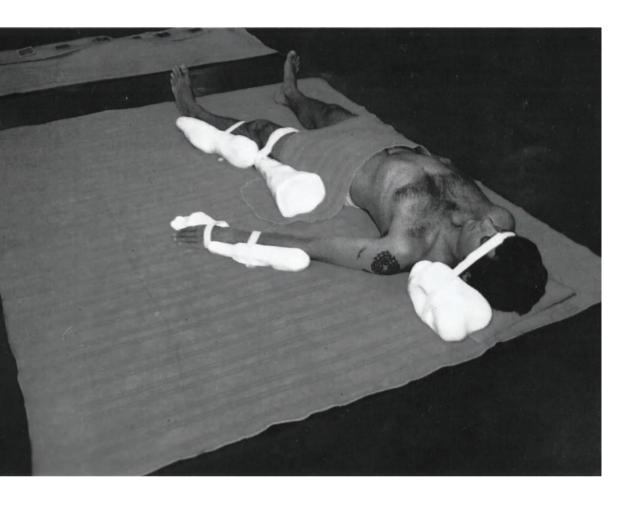
fig.2

opera uma venda de algo supérfluo. Um fator importante: o espaço deve manter algo de si (uma marca que lhe confira autoridade, dada por características arquitetônicas identificáveis) mas ao mesmo tempo dar a entender uma posição de coadjuvante, onde o objeto é colocado como elemento principal da cena. Entre um e outro espaço não deve ocorrer mais do que um leve deslocamento do objeto, que deslizará suavemente entre os dois, para que os poderes de chancela em que se agrega valor ao trabalho sejam mantidos. Tanto no espaço físico arquitetônico que funciona deste modo, quanto no espaço fotográfico, o objeto ganha um posto de privilégio efêmero ao ser fetichizado: o de interventor poderoso em uma estrutura permeável. Mas a permeabilidade é tamanha que aceita qualquer objeto, e com eles opera sempre do mesmo modo. A rotatividade de objetos é grande, e o espaço se estabelece como algo confiável e duradouro. O mesmo que ocorre com um Banco ou uma empresa corretora de investimentos financeiros.

Embora seus objetos possam ser vistos como opostos, estas duas fotografias acabam funcionando de modo semelhante. Algo da expectativa declarada no registro destes dois espaços se repete: ele deve dizer tudo. Mas "tudo", aqui, é uma mensagem direta e inequívoca. Uma versão única, dentre muitas narrativas que se debatem em uma imagem, conseguida por meio de técnicas de representação e o apoio de textos valiosos. O objeto é apresentado pelo espaço como evidência de um processo, como prova inconteste de um trabalho anterior. Os produtos em série (pedaços de carne ou placas de isopor) estão à vista e devem ser objeto de juízo, estético ou legal.

grafia, em si mais do as da pintura, poderiam fornecer tal definição. Em outras palavras, o estudo das funções semiológicas da fotografia ofereceria uma melhor resolução dos problemas colocados pela heterogeneidade do surrealismo do que as propriedades formais que determinam as categorias estilísticas tradicionais da história da arte. (KRAUSS, 2002, p. 114-115).

Particularmente estranho é o caso de uma fotografia que se pretende registro de obra de arte. Talvez porque o objeto a que se refere a fotografia carregue certa aura de "objeto emblema": um posicionamento que implique em um deixar-se ver é constitutivo da obra de arte (ao menos na dinâmica relacional por meio da qual a reconhecemos em nosso recorte cultural e/ou ideológico), e observá-la pelo aparato fotográfico parece ser uma atitude, deste modo, justificável. Uma obra de arte não se expõe como objeto ingênuo, capturado pelo olho "malicioso" da câmera. Parece (ou assim queremos acreditar) provocar essa situação de exposição, essa merecida violação, como de resto, seja talvez culpada por uma série de deslocamentos anteriores.





Há algo de intimamente semelhante no funcionamento de

Série "Pintura reserva", Registro da exposição "Individual", 2004. Registro fotográfico para perícia em cena de crime.



Registro fotográfico de performance de Jannis Kounellis, 1970. Registro fotográfico para perícia em cena de crime.



um registro fotográfico<sup>38</sup> ante a uma obra de arte e um crime.

38 Se nos anos de 1960 o cinismo em relação à representação já podia se sentir no comentário de Warhol sobre o modo de vida americano e sua demanda imperialista de reprodução imagética, nos início dos anos 1970 a economia parecia, de inúmeras formas, se apropriar das qualidades da imagem em sua dinâmica diária. O capital financeiro se sobrepunha ao produtivo, como o fluxo de produção de imagens se sobrepunha ao mundo das coisas. A discussão presente em certos trabalhos de artistas neste momento parece se dar diretamente por meio da problematização dos meios de reprodução da imagem e produção do discurso fotográfico. Alguns, além de se referirem ironicamente ao ato fotográfico, se aplicam em discutir mais diretamente o espaço expositivo enquanto "lugar da arte", e assim em discutir também noções, procedimentos e discursos ligados à arte que transparecem na ordenação destes espaços, institucionais ou não, mas sempre destinados a receberem objetos, ações ou intervenções consideradas artísticas. Isto obviamente se conecta a dois processos de trabalho em andamento disparados nestes contexto: a ação curatorial, que produz discurso tomando estes espaços como seu material e a crítica institucional, prática levada a frente por artistas que repensariam as relações institucionais a que estava sujeita sua produção. A fotografia se revela portanto espaço em que se encenam estes processos e meio privilegiado de intervenção, conferindo potência a tais problematizações.



No ano de 1970, surgiu o primeiro PC (personal computer), e um pacote de padrões internacionais para contêineres foi adotado. No ano de 1971, o McDonald's abriu sua primeira franquia, a Disney World foi inaugurada e a prostituição passou a ser legal. Em 1972, o Departamento de Defesa construiu uma rede de computadores interligados Aparnet, a precursora da Internet, inaugurando o uso do e-mail. Foi lançado o filme Garganta Profunda, um dos maiores sucessos do cinema pornô, que se tornou referência a ponto dos repórteres que investigaram o caso Watergate batizarem o seu principal informante com o título do filme. Em 1973, governo de Salvador Allende sofreu um golpe de estado e foi derrubado no Chile, enquanto o exército americano se profissionalizou e passou a contar apenas com voluntários. O trabalhador americano nunca havia ganho tanto até então e o primeiro caixa eletrônico, conhecido como ATM (automatic teller machine) foi instalado. Neste mesmo ano, movimentos contrários ao aborto se organizaram para evitar que recursos federais fossem usados para procedimentos abortivos, e pela primeira vez se ouviu o tópico "direitos humanos" no congresso americano. A crise política no Oriente Médio envolvendo Israel e seus vizinhos (e no Irã, em 1979) revelou a alta dependência dos Estados Unidos em relação ao petróleo produzido no exterior, e fundamental para a vida cotidiana dos americanos. O ataque coordenado por exércitos egípcios e sírios em outubro de 1973 tentou retomar as terras perdidas seis anos antes para Israel, na guerra do Yom Kippur. O preço do barril de petróleo em torno de 3 dólares em 1973 subiu para 30 dólares em 1980. Ainda em 1973, passa a valer a lei Rockfeller, com sentenças compulsórias por venda de drogas. A IBM instalou seu primeiro sistema de scanner num supermercado de Ohio, em função do controle de mercadorias. Tendo sua popularidade aumentada durante a década de 1970, a companhia de crédito MasterCharge teve seu nome mudado para MasterCard em 1979, e passou a competir com o cartão de crédito Visa criado em 1975, ano em que a bolsa de Nova York sofreu uma desregulamentação por meio da eliminação de taxas fixas e outras práticas anti-competitivas. A queda dessas taxas e o aumento do volume de negociações realizadas, combinado com a tecnologia de informação computadorizada inaugurou uma nova era em que mais cidadãos economicamente ativos participavam do mercado financeiro. A Microsoft iniciou sua produção neste ano, e chegou ao mercado o vídeo cassete, no formato VHS (video home system). De 1975 a 1982, filmes pornográficos correspondiam a 80% das vendas de fitas deste tipo. Em 1976, o Congresso aprovou uma lei que proibia, com pouquíssimas exceções, o uso de dinheiro público para o aborto. Em 1977, surgiu a Apple, e ocorreram o grande blackout da cidade de Nova York e os assassinatos em série cometidos pelo conhecido como Son of Sam. O relaxamento da regulação bancária depois de 1977 possibilitou que mesmo poupanças com poucas quantias pudessem investir e participar de fundos de alto lucro. 1978 se iniciou com uma mudança de lei pelo Congresso de enfraquecimento do sistema de pensões que provia benefícios paraos aposentados, paulatinamente substituída por fundos privados. O Sony walkman passou a ser comercializado em 1979. Fonte de dados: BORSTELMANN, Thomas. The 1970s, A New Global History From Civil Rights to Economic Inequality. Princeton: Princeton University, 2012.

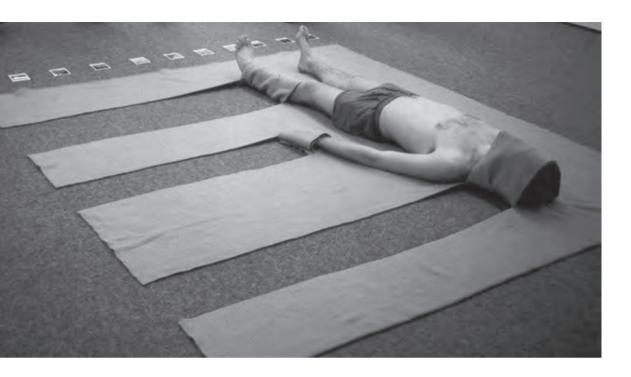
> Registro fotográfico para perícia em cena de crime. "Fim de romance", Antonio Parreiras, 1912.



### Em ambos os casos, é o ato de fotografar que inaugura ou fundamenta o caráter indicial necessário<sup>39</sup> – que nutrirá todos os meios de circulação da

39 Belting (2005) nos dá um síntese precisa deste caráter: "O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência - que é a morte. Logo, a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios - meios vivos contra meios fabricados. As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior." (BELTING, 2005, p. 69).

III



1. In front of the main entrance to the Hochschule der Bildende Künste (School of Fine Arts, Berlin) I hang a photographic banner measuring 2.50m by 2m. Motif: a reproduction of the Spitzweg painting 'Der Arme Poet' ('The Poor Poet'). 2. I drive my car to the Neue Nationalgalerie (New National Gallery, Berlin). 3. I park behind the Neue Nationalgalerie.4. I enter the Neue Nationalgalerie. 5. I remove from the Neue Nationalgalerie the painting 'Der arme Poet' by Carl Spitzweg. 6. I walk back to my car from the Neue Nationalgalerie. 7. I drive towards Berlin-Kreuzberg. 8. I park the car ¬ 800m away from the Künstlerhaus Bethanien in Berlin-Kreuzberg. 9. I walk to the Künstlerhaus Bethanien with the stolen Spitzweg painting. 10. I hang in front of the main entrance to the Künstlerhaus Bethanien a colour reproduction of Spitzweg's 'Der arme Poet'. 11. From the Künstlerhaus Bethanien I walk on 150 m to the Muskauerstrasse, still holding the stolen Spitzweg painting.12. I enter a house with apartments rented by immigrant families. 13. I enter the apartment of a family of Turkish immigrants. 14. I hang up on the Turkish immigrant family's wall the stolen Spitzweg painting 'Der arme Poet'. Ulay, There is a Criminal Touch to Art, 1976).

Registro rotográfico da reedição de "Coverman" de Alexandre da Cunha, 2003.



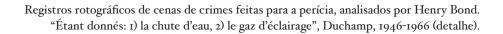
fotografia realizada – para que se construa um espaço de verdade além do nosso volátil e suspeito real. Esta realização definitiva,

> 40 Em introdução às conferências dadas no Rio de Janeiro em 1973, Foucault (1973) fala de como "práticas sociais podem chegar a engendrar domínios de saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos e de sujeitos de conhecimento. O próprio sujeito de conhecimento tem uma história, a relação do sujeito com o objeto, ou, mais claramente, a própria verdade tem uma história" (FOUCAULT, 1973, p. 8). Mais adiante: "[...] parece-me que existem na sociedade, ou pelo menos, em nossa sociedade, vários outros lugares onde a verdade se forma, onde um certo número de regras de jogo são definidas - regras de jogo a partir das quais vemos nascer novas formas de subjetividade, certos domínios de objeto, certos tipos de saber - e por conseguinte podemos, a partir daí, fazer uma história externa, exterior, da verdade" (Ibid., p. 11). Entendo que este seja o caso do procedimento fotográfico. E indo mais adiante, entendo como uma conexão a mais entre o pensamento de Foucault e esta situação que emerge das imagens fotográficas um outro trecho: "[...] certas formas de verdade podem ser definidas a partir da prática penal. Pois o que chamamos de inquérito [...] é uma forma bem característica da verdade em nossas sociedades" (Ibid., p. 12). A fotografia é claramente, além de instrumento, um meio de produção desse modo de investigação.





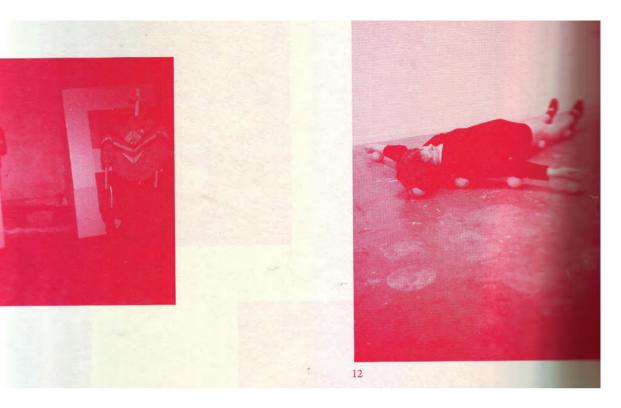
"Just as Sade supposedly gained pleasure from the knowledge that in every paragraph the reader is brought ever closer to understanding, identifying, or even participating in the horrifying activities he describes (the reader as Other), so too the sadistic criminal is, perhaps, aware that the crime scene is a site that will inevitably be scrutinized by the investigating officer, the evidence gatherers, and so on. Each of them must carefully record what they find, threat all with great care, and photograph it with precision: it is the CSIs who are finally tricked or, perhaps more accurately, seduced - into making a series of obscene photographs, and thus also becoming unwitting collaborators, accomplices; It is they who finally annunciate the killer's 'punch line'." (BOND, 2009, p. 58). O procedimento fotográfico, que confere o estatuto de composição visual à cena do crime; o labor detalhista do técnico especializado em recolher e catalogar o que foi deixado para que fosse encontrado - garimpado como um conjunto de pequenos tesouros; a tentativa de analisar e decodificar possíveis mensagens, de interpretar os fragmentos conferindo-lhes coesão por meio da narrativa; a atenção e o cuidado presentes em todo o processo: Registro, Arquivo, Análise, Curadoria.





## como descrita por Flusser<sup>41</sup> (1983), apagará toda virtualidade, toda multiplicidade de ocorrências possíveis, em função de estabelecer

41 Sobre isto, é esclarecedor o trecho: "O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. [...] Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, mas o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo seu funcionamento." (FLUSSER, 1983, p. 32). Seguindo adiante, o inevitável: "A simplificação proposital do processo de produção do universo fotográfico permite definir o conceito fundamental de programa: jogo de permutação entre elementos claros e distintos. Tal jogo obedece ao acaso, que por sua vez vai se tornar necessidade. Exemplo extremamente simples de programa é um jogo de dados: permuta os elementos de '1' a '6' ao acaso. Todo lance individual é imprevisível. Mas a longo prazo, o 'i' será realizado a cada sexto lance, necessariamente. Isto é todas as virtualidades inscritas no programa, embora se realizem ao acaso, acabarão se realizando necessariamente. [...] O universo fotográfico, no estágio atual, é realização casual de algumas das virtualidades programadas em aparelhos. Outras virtualidades se realizarão ao acaso, no futuro. E tudo se dará necessariamente." (Ibid., p. 65). E: "Não obstante os fotógrafos afirmam que tudo isso não é absurdo. Afirmam ser livres, e nisto, são protótipos do novo homem." (Ibid., p. 75.).



1. In front of the main entrance to the Hochschule der Bildende Künste (School of Fine Arts, Berlin) Eye hangs a photographic banner measuring 2.50m by 2m. Motif: a reproduction of the Spitzweg painting 'Der Arme Poet' ('The Poor Poet'). 2. Eye drives my car to the Neue Nationalgalerie (New National Gallery, Berlin). 3. Eye parks behind the Neue Nationalgalerie. 4. Eye enters the Neue Nationalgalerie. 5. Eye removes from the Neue Nationalgalerie the painting 'Der arme Poet' by Carl Spitzweg. 6. Eye walks back to my car from the Neue Nationalgalerie. 7. Eye drives towards Berlin-Kreuzberg. 8. Eye parks the car - 800m away from the Künstlerhaus Bethanien in Berlin-Kreuzberg. 9. Eye walks to the Künstlerhaus Bethanien with the stolen Spitzweg painting. 10. Eye hangs in front of the main entrance to the Künstlerhaus Bethanien a colour reproduction of Spitzweg's 'Der arme Poet'. 11. From the Künstlerhaus Bethanien Eye walks on 150 m to the Muskauerstrasse, still holding the stolen Spitzweg painting. 12. Eye enters a house with apartments rented by immigrant families. 13. Eye enters the apartment of a family of Turkish immigrants.14. Eye hangs up on the Turkish immigrant family's wall the stolen Spitzweg painting 'Der arme Poet'."

Detalhe da página do catálogo de "Fregoli a Beuys: dal genio proteiforme alla performance", 2013. "One minute sculpture", Erwin Wurm, 2002.



um campo comum de representação<sup>42</sup> onde este espaço seja fixado.

42 Volto a lembrar como Burgin se refere às fotografias usadas em publicidade, agora em conexão possível com as colocações de Flusser (sendo este argumento referente a esta conexão entre algumas colocações de Flusser e Burgin presente em nota alhures): "A inteligibilidade da fotografia não é algo simples; fotografias são textos registrados em termos daquilo que podemos chamar de 'discurso fotográfico', mas este discurso, como qualquer outro, envolve outros discursos além de si mesmo; o "texto fotográfico", como qualquer outro, é o local de uma complexa 'intertextualidade', uma série sobreposta de textos prévios 'tomados por certos', em uma particular conjuntura cultural e histórica. Estes textos prévios, pressupostos pela fotografia, são autônomos; eles desempenham um papel no texto real mas não aparecem nele; estão latentes no texto manifesto e só podem ser lidos através dele 'sintomaticamente' (com efeito, assim como o sonho na descrição de Freud, a imagem fotográfica é tipicamente lacônica - um efeito explorado e refinado pela publicidade)." (BURGIN, 2006, pp. 391-392, grifo do autor). E ainda: "A finalidade diária da fotografia é suficientemente clara: vender, informar, registrar, encantar. Clara, mas apenas até o ponto em que as representações fotográficas perdem- se no mundo ordinário que elas ajudam a construir." (Ibid., p. 389).



Este espaço se fará pelo código da perspectiva como um lugar de evidência<sup>43</sup>. Reconhece-se a existência de um objeto recortado

43 Sintomática a foto feita em 1969, de Ed Ruscha deitado e coberto de seus livros: imita o topos da fotografia de moda e/ou propaganda em que a figura deita-se, ocupando o sentido horizontal de uma página dupla de revista, e assim oferecendo maior visibilidade a qualquer produto que a acompanhe ou, mais recentemente, que é dispensado de acompanhá-la, já que não se pretende mais esconder que o produto a ser vendido é o próprio corpo fotografado - não aquele corpo mesmo, mas sua imagem carregada de ser e modos de ser a serem imitados e desejados pelo público. Por mais que a pose denote uma postura irônica, a ironia aqui é só o fator diferencial carregado pelo produto para uma visualização e identificação mais direta com seu público, o circuito de arte, que muitas vezes depende de uma ironia de baixa voltagem para ser convencido a consumir. A linha diagonal que perfaz o corpo parece ser também o modo básico pelo qual se consegue a ampliação de um espaço: são as linhas diagonais que deverão "fugir" do olho para a linha do horizonte, realocando os objetos em perspectiva. Corpo e espaço parecem entrar em simbiose. Ao olharmos outras fotos que utilizam o mesmo procedimento para a representação do corpo, podemos nos perguntar se, pelo simples fato de notarmos alguma disposição (algum esforço em dispor objetos para uma visão mais "ampla" ou relaxada, ou antes o intuito de "simplesmente" apresentar algo), esta não seria sempre evidência de uma relação de troca. Não haverá algo a ser vendido quando um corpo, qualquer corpo, aparece deitado no espaço, como se pronto para ser embrulhado...

Edward Ruscha e seus livros, New York Times, 1972. Corpos de sem-terra mortos em Curuguaty, no Paraguai.









do mundo<sup>44</sup>: na cena do crime, o corpo como objeto; no espaço museológico, o objeto como corpo. Ambos jazem neste lugar,

44 Um recorte que cria espaço e se associa a um recorte cronológico. Uma conexão evidente entre fotografia e monumento, embora numa relação de inversão: o fotojornalismo cria o fato histórico por sua realização no agora, ao passo que o monumento pretende fazê -lo adjacente à construção de uma ideia de eternidade. Barthes, em outra nota, já aponta esta conexão, mas em Augé (1994) a dimensão funcional do monumento fica mais clara: "o monumento, como indica a etimologia latina da palavra, pretende ser a expressão tangível da permanência ou, pelo menos, da duração. É preciso haver altares aos deuses, palácios e tronos para os soberanos, para que não fiquem sujeitos às contingências temporais. Eles permitem, assim, pensar a continuidade das gerações. O que expressa bem, à sua maneira, uma das interpretações da nosologia africana tradicional que pretende que uma doença possa ser imputada à ação de um deus irado ao ver seu altar negligenciado pelo sucessor daquele que o edificara. Sem a ilusão monumental, aos olhos dos vivos, a história não passaria de uma abstração. O espaço social é repleto de monumentos não funcionais, imponentes construções em pedra ou modestos altares de pedra, em relação aos quais cada indivíduo pode ter a sensação justificada de que, para a maioria, eles preexistiam a ele e a ele sobreviverão. Estranhamente, uma serie de rupturas e descontinuidades no espaço é que representa a continuidade no tempo". (AUGÉ, 1994, p. 58).

apresentados como prova<sup>45</sup>. Sua existência (sustentada apenas pelo ato fotográfico, um procedimento de magia assumidamente

45 Talvez seja possível descrever um paralelo entre a crítica da fotografia de Smithson e o uso que o artista faz do espaço fotográfico em seus trabalhos em dois planos diferentes: em ensaios como Monumentos de Passaic e Hotel Palenque, há a inegável consciência de uma fotografia que realiza as formas presentes na paisagem (signo do natural) transpondo-as em cultura. A elaboração presente no texto de Hotel Palenque, dirigido inicialmente a estudantes de arquitetura, aponta o teor crítico endossado pelas fotos, na medida em que estas parecem contradizem a seriedade e poética presente no texto. Na verdade contradiz apenas a ideologia do trabalho enquanto valor que desmorona pela ação da reflexão. Mas se observarmos as fotos de registro dos seus trabalhos no espaço expositivo, veremos que algumas seguem o padrão de perspectiva e redimensionamento já apontado por Malraux (1947). Na maioria dos casos, esta consciência aguda em relação à imagem prevalece e se traduz em procedimentos constitutivos do próprio trabalho, que passa a funcionar de maneira ambivalente entre sua condição objetual e sua representação e reprodução. Os Nonsite (1968) são exemplo disso: numa primeira visada, um registro dos contêiners e mapas em exposição, mas ao se ter uma certa compreensão do que estes objetos discutem e de como isso ocorre no espaço expositivo, fica evidente que a condição de "não lugar" também pertence ao espaço fotográfico. Outro exemplo é o modo como em Pointless Vanishing Point (1967), é a própria perspectiva que dá suporte ao espaço fotográfico a ser subvertido, invertendo assim o caráter "de registro" da fotografia. Este objeto/escultura, quando fotografado, não se adéqua ao sistema de planos e escala (acentuada esta impossibilidade por sua forma de escada) pressupostos do registro fotográfico para a ilusão de perspectiva. O ponto de fuga (Vanishing Point) obedece inadvertidamente ao próprio objeto, o que para o observador da foto parece sem sentido, pointless, ou ao menos, sem o sentido obrigatório dos espaços em perspectiva criados pela fotografia. Craig Owen (1994) aponta a visão de Smithson de dentro de seu The monuments of Passaic: "An experience of the real as if it were a photograph is described by Robert Smithson in his text 'The monuments of Passaic', in which the artist narrates the events of a day long photographic excursion to the New Jersey suburbs. [...] This narrative inverts the terms of a familiar argument about the photograph: that the vicariousness of the image is frequently overlooked, so the photograph is mistaken for the reality for wich it is nevertheless only a substitute. Smithson, standing that argument on its head, calls its bluff. It reality itself appears to be already constituted as image, then the hierarchy of object and representation - the first being the source of the authority and prestige of the second - is collapsed. The representation can no longer be grounded, as Husserl wanted, in presence. For Smithson, the real

"Seedbed", Vito Acconci, 1972.

mintômano) parece pretender ser mensageira de uma verdade incontestável. Muitos processos de construção e formulação de

assumes the contingency traditionally ascribed to be the copy; the landscape appeared to him, not as Nature, but as "particular kind of heliotypy." (OWEN, 1994, p. 27). A meu ver uma concordância inequívoca com Flusser (2002, p. 32): "O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. [...] Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, mas o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo seu funcionamento." Em ambos a balança do real pende para seu novo lugar no atual funcionamento da economia: o trânsito da imagem e sua influência fundamental em nossa possibilidade de experiência. Flusser inverte a dicotomia real/virtual, no mais das vezes estabelecida de modo a vender um novo campo de possibilidades em fuga, uma realidade paralela desvinculada de nossa capacidade coletiva de experiência e da História, um novo "outro mundo" para uma repetição da experiência do exílio deflagrada na modernidade. Sua proposição é a de um resgate do real em sua virtualidade, sem contudo idealizar este movimento tornando-o heróico, mas antes apontando o jogo que se estabeleceu entre a produção de imagem e a subjetividade possível. Smithson parece ter já assumido para si esta atitude de criador crítico, e segundo Owen, trabalhando a imagem como constituinte do real e vice versa, fazendo dessa fronteira seu lugar de intervenção.





verdade<sup>46</sup> dependerão unicamente do bom termo desta operação tecnicamente simples, automática. Contudo, o esforço tomado

46 O lugar do observador, frente à obra de David, Marat em seu último suspiro (1793), se sobrepõe ao papel de investigador que adentra a cena do crime, encontrando o corpo da vítima ainda quente. Todas as pistas para a solução do caso estão ao alcance do olho. Contudo, assim como em uma clássica trama de suspense, o olho fora desviado para longe dos sinais que realmente importam e que estavam ali, à vista, o tempo todo. E o que nos fez seguir as pistas deixadas corresponde ao conjunto de indícios verdadeiros, reveladores estes sim do que a obra tem de misterioso: artifícios que produzem no observador a crença de que estivera realmente em presença de um acontecimento recente, que presenciara um fato histórico de ponto de vista privilegiado, como que um momento depois deste irromper no presente. Uma sensação que encontra similitude com a visão que o registro fotográfico de performance pretende oferecer (como lido em outra nota neste capítulo). O debate que podemos delinear entre as análises de Ginzburg (2014) e Clark (1999) da obra de David é mostra da raiz investigativa de que fala Foucault (1973, p. 12): "[...] certas formas de verdade podem ser definidas a partir da prática penal. Pois o que chamamos de inquérito [...] é uma forma bem característica da verdade em nossas sociedades". A análise de Clark admite a conjuntura como forca determinante e onipresente no procedimento pictórico, ao que Ginzburg aponta o muito de "passado" ainda presente na configuração de Marat, retomando seus vínculos com o Barroco tardio. Interessante como Caravaggio aparece como uma produção de referência, tanto no ensaio sobre a obra de Marat, quanto em outro, do mesmo livro, que tem como disparador o cartaz de Leete representando Lord Kitchener. Um movimento comum aos dois ensaios de Ginzburg, que declaram ter Warburg como referência, é o encontro de um certo limite entre a investigação e possibilidade de comprovação de dados históricos, sua conexão (e possibilidade de comprovação desta conexão) com elementos formais e soluções pictóricas. Quando Ginzburg (2014, p. 88) escreve: "Podemos interpretar o dedo apontado de Kitchener como uma versão secularizada e escorçada do gesto horizontal de Jesus na pintura de Caravaggio? Afinal, em ambos os casos temos um chamado - um chamado às armas, um chamado religioso. No entanto, as duas imagens são tão diferentes em seu arranjo formal que se supõe que alguns (talvez muitos) vínculos se perderam neste intervalo de tempo. Não consegui encontrá-los. Minha conclusão provisória seria a seguinte: o cartaz de Lord Kitchener pôde surgir porque duas tradições pictóricas interligadas existiam, envolvendo figuras frontais que veem tudo, bem como figuras com dedos apontados em escorço." Parece haver um imposto a pagar ao método historiográfico que talvez represente a impossibilidade de um avanço maior para a percepção e interpretação das forças em ação e seu dinamismo na própria forma. A concepção de uma temporalidade única, de uma cronologia de causalidades deve ditar aqui o mito de uma origem, um fio que, se recuperado, nos levaria a uma explicação que não é senão a crença de uma ação criadora original, uma gênese que operaria como matriz geradora. Pedaços deste fio se encontram em artigos e ensaios como numa junção entre o mito de Ariadne e

pelo procedimento se revela na quantidade de imagens que se requer produzir, e na forma rígida que sua estética profere.

> Ísis. Não seria o próprio método o primeiro entrave a qualquer comprovação desta ordem? A pergunta mais pertinente, no contexto do presente trabalho, não é se podemos averiguar comprovadamente a filiação entre um trabalho e outro, mas se a pertinência do gesto sobrevive e dialoga com o caso prévio. Aqui, a presença de Caravaggio também é frequente. Sua associação a fotos de um personagem histórico é produto de uma montagem/edição deste trabalho. Mas quando observamos as semelhanças, ou a sobrevivência de certos movimentos presentes em ambas construções, filiar a posteriori estas imagens à tradições de representação em que se veem corpos deitados e, por esta filiação, concluir que tais imagens se tornaram possíveis não nos dirá muito sobre o modo inevitável com que os corpos se declinam quando expostos, ou como tomamos distância deles para que ocupem um espaço que corresponderá à representação visual do martírio. Aqui nos interessa mais a conexão entre procedimento de enquadramento comum à capela e à pagina do livro; o espaço necessário, dado pelo recorte da visão, para que observemos o corpo com distanciamento a um tempo seguro e invasivo. Talvez aí esteja um argumento para a conexão entre uma cultura católica que tem como estratégia investir no terreno, no detalhe comezinho (como desenvolve Ginzburg) e as formas do clássico, de olho no "eterno e imutável", como diria Baudelaire: foi forcando o detalhe sórdido que se conseguiu transcendência no Barroco. Neste ponto, Caravaggio se justifica como um ponto de concentração para este corte procedimental que faz vazar transcendência na imanência. Caráter comum a Caravaggio e Mantegna, que, afirma-se, foi influenciado pela impressão que lhe causou assistir a retirada de um cadáver do rio Arno, o que teria influenciado sua representação de Cristo deitado em escorço. Há nesta performance uma revivência de morte por meio de um deixar-se estar inanimado. A imagem de um corpo caído se impõe e permanece, restando para além de toda narrativa, toda explicação, contendo toda elaboração, todos estes movimentos e outros. O corpo e seus humores parecem dizer, não de uma verdade final, mas de um final da verdade, desistência de uma verdade dizível. Como na metáfora de Ibsen, o cadáver-tabu não é nomeado, elaborado. É preciso obliterar sua inegável e incômoda presenca para que a vida seja levada adiante. Novamente, em Caravaggio se vê a vida cotidiana contraposta e produtora a um só tempo do lugar sagrado: em A Crucificação de São Pedro, o labor, o esforço físico necessário para que se produza o cenário do sacralizado emerge em primeiro plano. O artifício da alavanca, o mal jeito da tarefa, a pose degradante que demanda o trabalho braçal emoldura o rosto hesitante de Pedro diante do cumprimento de sua pena sui generis, em expressão própria de quem perde o lastro do próprio corpo, um momento antes de se deixar estar. O que aproxima Marat, Guevara, Jesus, vive no presente: a possibilidade de experienciar a culpa com gozo, admirar o resultado de nossa confusão e impotência. Postarmo-nos diante do crime sem que a aglomeração em torno do cadáver nos retire o que pode haver de transformador em fitá-lo. Comer com os olhos o corpo do outro como se fosse o nosso.

É assim que se chega a uma confluência de espaços, um *continuum* de realidades que se comunicam e complementam<sup>47</sup>. Estes espaços



47 O espaço fotográfico como espaço de conexão, ou cuja conexão é a principal atividade: livros (monografias, dissertações, livros sobre artista, livros de artista, biografias, catálogos, raisoneés, coletâneas, revistas, periódicos, folders, zines, impressos, convites, cartazes etc. - e, obviamente, teses) em que habitam fotos de registro são, além de produtos, espaços conectivos de um circuito, e emulam em sua existência e funcionamento os espaços expositivos institucionais, não importando se tradicionalmente estabelecidos ou considerados alternativos. A estrutura comum a ambos, fotografia e museu, se assenta na normatividade da sistematização da perspectiva renascentista, preservando duas conhecidas conquistas ligadas historicamente às demandas burguesas para com a imagem e seus usos: a possibilidade de escape para espaços sempre além do presente, e um ponto de vista único, organizador de acontecimentos e agentes, sala de edição da História: observar e participar do presente sempre a uma distância segura, fundada na noção estratégica de privilégio. Se a fotografia vem aos poucos ocupando o lugar do texto como salvaguarda ativa da ideologia vigente, não é mais do que sintomático que a análise da estrutura gramatical da língua, por onde se mostrariam aspectos ideológicos do pensamento realizada por De Tracy (1804) tenha requerido sua realocação, na análise de Marx e Engels (1846), pela utilização da máquina fotográfica como metáfora para o funcionamento da visão ideológica. Se a foto sustenta algum discurso ideológico, este não se conecta tanto à causa em discussão no momento em que o clic foi feito, quanto à sensação que invade o ob-

"A call for the immediate resignation of all the Rockfellers from the board of trustees of the museum of modern art", Guerrilla Art Group, 1969

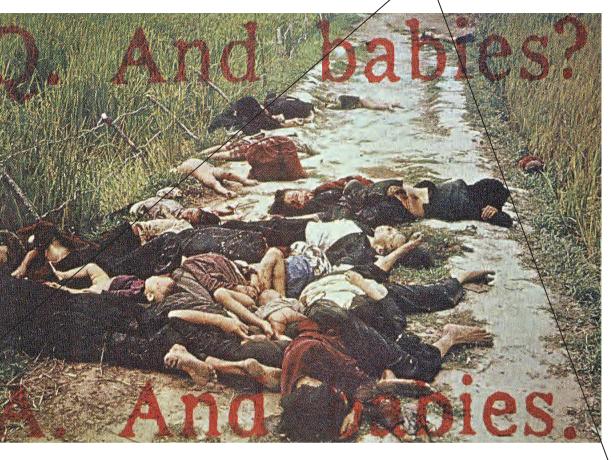
conectivos nos apontam a pobreza entediante de nosso real<sup>48</sup>. Tudo a que demos valor em outros tempos e que nascia do embate entre



servador atual de acesso ou verificação – o que pressupõe construção – de um fato histórico. Mais do que isto, de que o significado atual deste fato histórico é assegurado, não pelo seu contingente político, mas pelo uso e função que a fotografia adquire em seu novo meio. O novo espaço é aberto em narrativa criada por meio editivo, que ressignifica, a posteriori, todo conteúdo visual e cognitivo da imagem, em função de um discurso que explique o absurdo, injustificável a olho nu, vivido no presente.

48 No registro de performance, a fotografia atinge o máximo de sua condição ideológica, potencializando sua capacidade de transparência: o que se pretende é o registro não só do real, ou do quotidiano, mas um registro obliterado por uma imagem de real investida de uma ilusão de potência, conferida pela sobreposição do fato histórico (produto cultural do meio artístico, transferido diretamente para o agora contínuo) com uma vida mais que viva, o lugar onde a vanguarda do tempo irrompe, o presente mais que inédito. Inédito enquanto é repetidamente editado pelos meios de circulação para os quais é produzido. O registro da performance é o da encenação de nossa própria condição performática. O viver em função das últimas demandas, para o espetáculo, embora ainda articulando uma expressão e uma espontaneidade calculadas que se adéqüem à mídia ou meio. Uma posição que se sobrepõe ao que é possível viver. Produzir arte passa a significar "ser artista". Fotografar passa a significar produzir evidência de si. Condenamo-nos a observar, no máximo da atenção para que não se perca nada desse algo que é efêmero e raro – não a vida – mas o acontecimento.





Estamos no Vietnã e um massacre ocorreu, ou ao menos isto nos diz a foto, num movimento de pretensa representação do instante. Tal vontade de representação pode ser questionada se consideramos, voltando a Barthes (1984), que os restos mortais vistos aqui se sobrepõem aos indícios visuais de uma situação de morte. Esta última afirmação se associa à linha argumentativa de Barthes (1984) em A câmera clara, reforçando a todo tempo a relação entre fotografia (e do ato de olhar) e morte. A fotografia e seu referente "estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver, em certos suplícios" (BARTHES, 1984, p. 15). E sobre a via dupla do mesmo efeito: "[...] a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva [...]: ponho-me a 'posar', fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica [...]." E ainda sobre a encenação/representação: "Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos para concebê-la (e esse furor de 'dar vida' só pode ser a degeneração mítica de um mal estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos." (Ibid., p. 52).



fig.2

A foto tirada por Ron Haerberle age em conjunção com a História, por presumir que esta última deve responder à pergunta subsequente: como isso ocorreu? Contudo a ação que constitui o pôster feito pelo Artists Power Comittee (fig. 1) é uma justaposição da imagem a um trecho de entrevista concedida por um oficial americano que revela o massacre de civic vietnemitas. Este trecho é uma espécie de ponto nodal do absurdo que o grupo enterga, o absurdo moral: "...e bebês também? Sim, bebês também".

E há ainda a outra foto em que a Art Workers Coalition (fig. 2) performatiza uma nova justaposição, a de seu trabalho ou intervenção com a Guernica de Picasso. Não uma justaposição como a anterior, mas um passo a mais que evidencia o aspecto imagético do espaço museológico institucional. A foto pretende ser indício do ato de levar o pôster ao museu, (MOMA, NY) este lugar estabelecido em que obras (para muitos artistas) jaziam amortecidas pelo caráter museal (no dizer de Adorno) da instituição, um mausoléu para as os atos de coragem e "artistas (nada) desconhecidos" como Picasso.

Uma visada rápida nestas fotos para que uma história da produção cultural que se queria arte de vanguarda se apresente novamente, se concretize novamente como algo de valioso. Mas é a justaposição das duas (uma terceira justaposição que ocorre pela edição) que pretende nos convencer da força política do ato e seus desdobramentos. É por essa operação narrativa que participamos de algo que hoje (podendo soar frívolo ou transformador, isto seria uma outra questão) nos chega como um marco referencial para nossa prática política e principalmente para a idéia de participação e potencial de intervenção que imaginamos ter no campo político. As fotos trabalham discursivamente para o estabelecimento de um imaginário comum, fundamental para nossa relação com o meio cultural hoje. Elas podem apontar tanto para a justificativa de nossos limites, constantemente reforçados, como para um fortalecimento de nossa expectativa quanto a conquistas políticas e transformações sociais. Mas se a crença no registro fotográfico servir para dar manutenção à distancia entre sujeito e real, esta foto, como tantas outras, nos conforta mais do que incomoda, e um deslocamento ideológico que pudesse questionar nossos limites de atuação hoje foi, mais uma vez, evitado.

realidade e potência parece ter se esgotado diante deste exercício exaustivo envolvido no jogo da realização pela representação<sup>49</sup>.



49 Não se trata de defender nesta sequência de fotografias a mesma lógica da sobrevivência (NachLeben) desenvolvida por Warburg, embora uma leitura que se nutra desta ideia possa indicar, talvez, um topos próprio de um posicionamento repetitivo realizado pelo ato fotográfico - sendo o termo "realizado" aqui a ser entendido no sentido proposto por Flusser -, uma representação do corpo fixada pelo princípio de funcionamento da máquina fotográfica, um ponto de vista que assimilamos como fundamento de nosso posicionamento em relação ao próprio corpo. O mesmo cuidado demanda a Pathosformel de Warburg: "[...] palavras de estrutura ambígua, como frequentemente podemos constatar. Pathosformel ou Dynamogramm nos dizem, de fato, que a imagem foi pensada por Warburg segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o pathos com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma a força com a forma, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc. [...] A Pathosformel, portanto, seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas." (DIDI-HU-BERMAN, 2013, p. 172-173, grifo do autor). Aponto para o caráter emancipatório da dinâmica descrita acima, assim como do Mnemocine de Warburg, lugar de reflexão em que a explicação linear não sufocou ainda um pensamento irrigado pela diversidade simultânea de sentidos, e que mantém ainda a multiplicidade de combinações em que joga. Um olhar para a imagem como fonte, não como prova para um real ideologicamente normatizado.

> "Minha mãe morrendo", Flávio de Carvalho, 1947. "Tote", Gerhard Richter, 1988.

Um espaço fotográfico<sup>50</sup> vive e existe assombrado pela ideia de documento. E se este documento se refere a algo (um objeto, um



50 Não havia ainda ido ao Louvre. Exceto por uma noite quando, armado de uma metralhadora, duas pistolas automáticas e uma faca, fiz parte de uma milícia de encapuzados formada ao acaso. Demorei a perceber que me esgueirava pelo Louvre (nada me obrigava a reconhecer o lugar, afinal não havia ido ao Louvre...). Só tive certeza quando um de meus irmãos de armas, desviando-se do objetivo principal do jogo e abrindo mão do fator surpresa de que dependia nossa emboscada, abriu fogo contra a Monalisa. Todos paramos de repente e depois de um breve silêncio, a tela do computador exclamou uma mensagem de texto na qual meu team mate nos explicava seu posicionamento: ">>>>>>biiitch!!!!!" Entre um museu e sua representação virtual como cenário de um jogo de ação, onde times de terroristas e contras se enfrentam, como no Counter-Strike há mais em comum do que gostaria de crer tanto quem valoriza positivamente o museu como meio cultural quanto quem vê nos jogos virtuais algo de revolucionário ou libertário. A conexão se dá pela imagem, enquanto concepção organizadora e atualizadora destes dois "meios", pela concepção do espaço, que se constrói a partir do olhar da primeira pessoa, um olhar retilíneo e esquadrinhante, que se funda a partir da perspectiva. Edmond Couchot (1993), ao abordar a evolução das técnicas de figuração, aponta o objetivo de automatizar cada vez mais os processos de criação e reprodução da imagem, obtidos com aperfeiçoamento da perspectiva de projeção central. Este automatismo que já estava na base da pesquisa dos pintores renascentistas é retomado pelos fotógrafos no século XIX e tem continuidade no cinema e posteriormente na televisão.

corpo), existirá assombrado pela ideia de obra de arte. Um espaço que abriga, que hospeda este corpo objeto instaura inevitavelmente



A perspectiva, portanto, está na base de fundação do sujeito que experimenta deste lugar privilegiado a vista do mundo, ou antes, o mundo da visão. Na lógica figurativa ótica de uma "morfogênese por projeção" cria-se uma "relação biunívoca entre o real e sua imagem. A imagem se dá, então, como representação do real)" (COUCHOT, 1993, p. 39) e a representação, por sua vez, "alinha, no espaço e no tempo, o Objeto, a Imagem e o Sujeito" (Ibid., p. 40). De um ponto de vista único e onipresente, a perspectiva se completa a partir da ilusão do olho que se vê como sua continuação. O espectador se insere em uma estrutura projetiva abstrata. Caminhar em uma exposição é caminhar no próprio Espaço. Nada a estranhar que mesmo que se possa olhar para qualquer direção em um museu, olha-se sempre para as obras expostas em perspectiva. É o que lhes dá conjunto. E poder olhar as coisas de uma perspectiva histórica em um museu, quase sempre significa entender os pontos de fuga como o futuro possível. Mas nada permanece tão estável no caminhar pelos campos de batalha do *Counter-Strike*. No monitor, a imagem é expressão visual de cálculos realizados pelo computador, conforme instruções de um programa; "Eis porque", segundo Couchot (Ibid., p. 42), "a imagem

"Tote", Gerhard Richter, 1988. "Minha mãe morrendo", Flávio de Carvalho, 1947. algo de fantasmático, de uma relação de voltagem permanente entre cheio e vazio, objeto e espaço, de um zumbido surdo que faz vibrar



numérica não representa mais o real, ela o simula." A topologia do Sujeito, da Imagem e do Objeto fica abalada. Espaço e Tempo mudam; o primeiro pode assumir quaisquer dimensões possíveis, o segundo é passível de constante reinicialização. Esta nova relação de forças fica evidente no ritmo do jogo. Antes de entrarmos inadvertidamente no Louvre, já havíamos naquela mesma noite, trocado tiros por desertos, prédios, garagens, favelas cariocas, e vários outros cenários virtuais. Contudo, a raiz imagética que une museu e jogo, fixada na idéia de perspectiva, ainda prevalece. Tal randomização de possibilidades talvez se dê como um desdobramento dos procedimentos propostos pelo museu. O Louvre (não mais importante do que qualquer outro cenário) fora engolido pelo próprio método ou visão metódica que possibilita que seus visitantes avancem por culturas, tempos, lugares diferentes, seguindo a perspectiva que aponta para a próxima sala, o próximo setor, o próximo período. Neste sentido o jogo é uma radicalização quase que subversiva da abstração desenvolvida e requerida para o mover-se pelo espaço expositivo. Algo talvez próximo do que pratica aquele outro grupo de jovens que percorre toda História do mundo em tempo recorde em um filme de Godard.

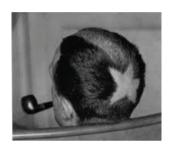
um silêncio conseguido a duras penas. Significante e significado<sup>51</sup>



51 Entre ela e ele há um tabuleiro, um plano cartesiano de cunho medievo. Ele dá a entender que joga, mas simplesmente se aproveita do tempo ganho para garantir sua distância. Ela é tanto ela, quanto a musa, guardiã do museu, como a morte mesma, e para ele o outro lado de si, do mesmo, o vazio do espelho, a própria, o corpo sem rosto que chamamos de arte, aquela que está destinada a deitar-se sobre a folhagem seca e relaxar todo o corpo (exceto pela mão), a se entregar a uma morte de objeto (exceto pela mão, que segura a luminária à gás, como sua guardiã, não como os leões que vigiam a entrada, não como os guardas que mantém acesa uma chama de razão, por que ela guardará o sonho, a vigília de seu terreno movediço, o vale de sonho que se ilumina e nos deixa ver apenas o que nos fará ter a medida do nada que sabemos, a brecha entre real e imagem, a fenda dentro da fenda, pois ao olharmos por uma fenda, podemos finalmente, depois de esperar tanto por ela e a desejar desde que a deixamos, ver a coisa mesma, bem de perto, o que seria o centro, o foco, a coisa mesma que nos era proibida, para então enlouquecer-nos a descoberta de que a coisa mesma é também fenda, é vazio, é mais do mesmo vazio que experimentávamos, é um vazio que se desdobra para dentro, em invaginação contínua, que nos engole como num movimento de queda, como num abismo, e que, mesmo assim, não nos aceita). Todo e tudo sempre se tratou disto: estar entre ele e ela, olhar-se em uma e em si, o cheio e o vazio que se perfazem, se encaram, reencontram-se um no outro ao se darem as costas. É a vida com nome de rosa, um nome que continente, carrega pequeno uma obsessão tão antiga. Ele agora não nos vê,

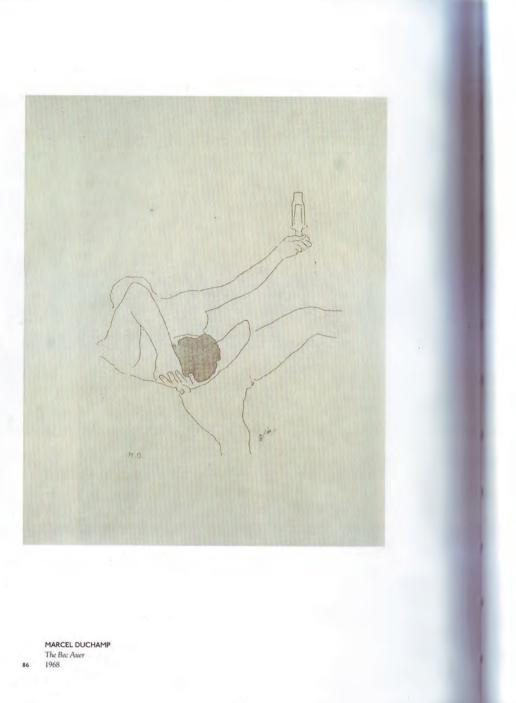
> "Minha mãe morrendo", Flávio de Carvalho, 1947. "Tonsure", Man Ray, 1919.

arrastam correntes, conformados com seu destino. Guest + Host = Ghost.



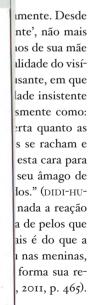
deixa-se ver, com conforto e discrição, o que quer que vejamos: ele sabe de nós. Parece relaxado, tira proveito de nossa necessidade, tira vantagem. Deixa-se ver ao denominar a si mesmo por meio do relevo (ele escava), do desenho (como havia feito do ícone de uma invaginação cerúlea, alva, limpa - o lugar de uma língua, sua morada, um lugar sempre limpo em que mora a língua, em que ela trabalha - boca de cerâmica onde se urina, vazão branca em que se olha, por que a língua não suporta sujeira, e por isso passa o dia a trabalhar, por que da língua à mão quase não se anda, quase não se gasta tempo nenhum, irmãs que são, se vistas de dentro, são o mesmo, dá no mesmo, como diz a língua), mas nos enganamos voluntaria e prazerosamente: vemos um corpo mas dizemos estrela. Tudo afinal sempre se tratou disto: apontar com o dedo, com o poder da infância, para algo cujo nome se distancia, dissocia-se do corpo, a imitar o dedo. Fazer das coisas outras coisas ao renomeá-las, e depois dar-se conta de que sempre foram outras. Fazer de si algo diverso, estar em outro lugar que não o reservado a si mesmo, oferecer o corpo de trabalho como lugar de potência, excitar o sentido para depois descapitalizá-lo, oferecer-lhe um oco frio de cerâmica - simulacro pobre, sem nem chegar a buraco - e então capturar o olho, vazá-lo, gelá-lo como se gela a extremidade que deveria estar recolhida. Claudicá-lo. Fingir-se de morto, como um papel em que se desenha uma estrela. Se fazer de morto, de mulher ou de louco, e ainda contar com a compaixão de quem assiste hipnotizado e sabe, todos nos sabemos, é simples, está diante de todos (mais claro que o dia, bem na nossa frente, diante destes olhos), o enigma enunciado e destrinchado, como a coisa que se revela fenda, está aí a trapaça mais evidente, que nos engana por que não acreditamos que algo possa ser tão somente o que se mostra – e ainda assim, ser vitorioso. Nenhuma destas fotografias se presta a atestar a veracidade destas histórias. São o próprio espaço da fantasmagoria que nos liga a elas.



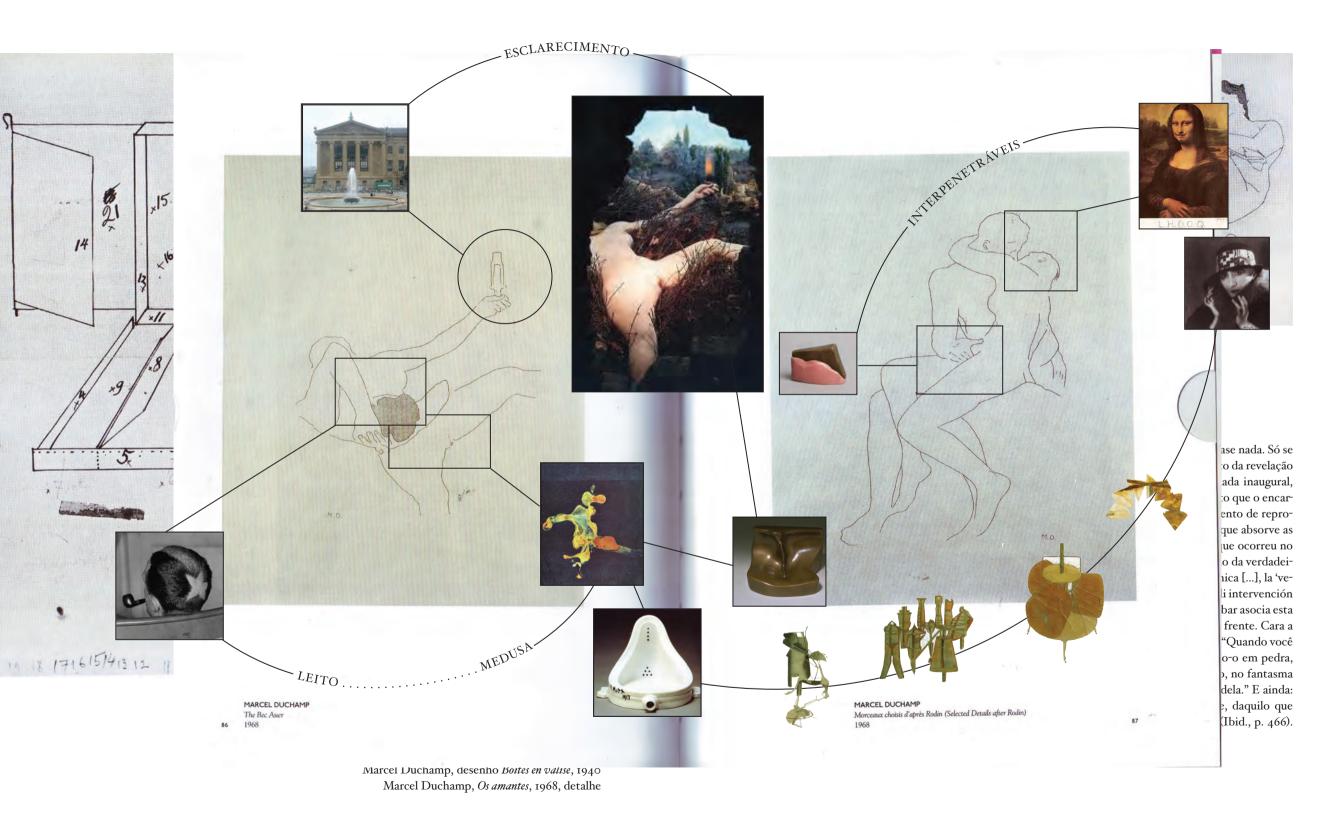


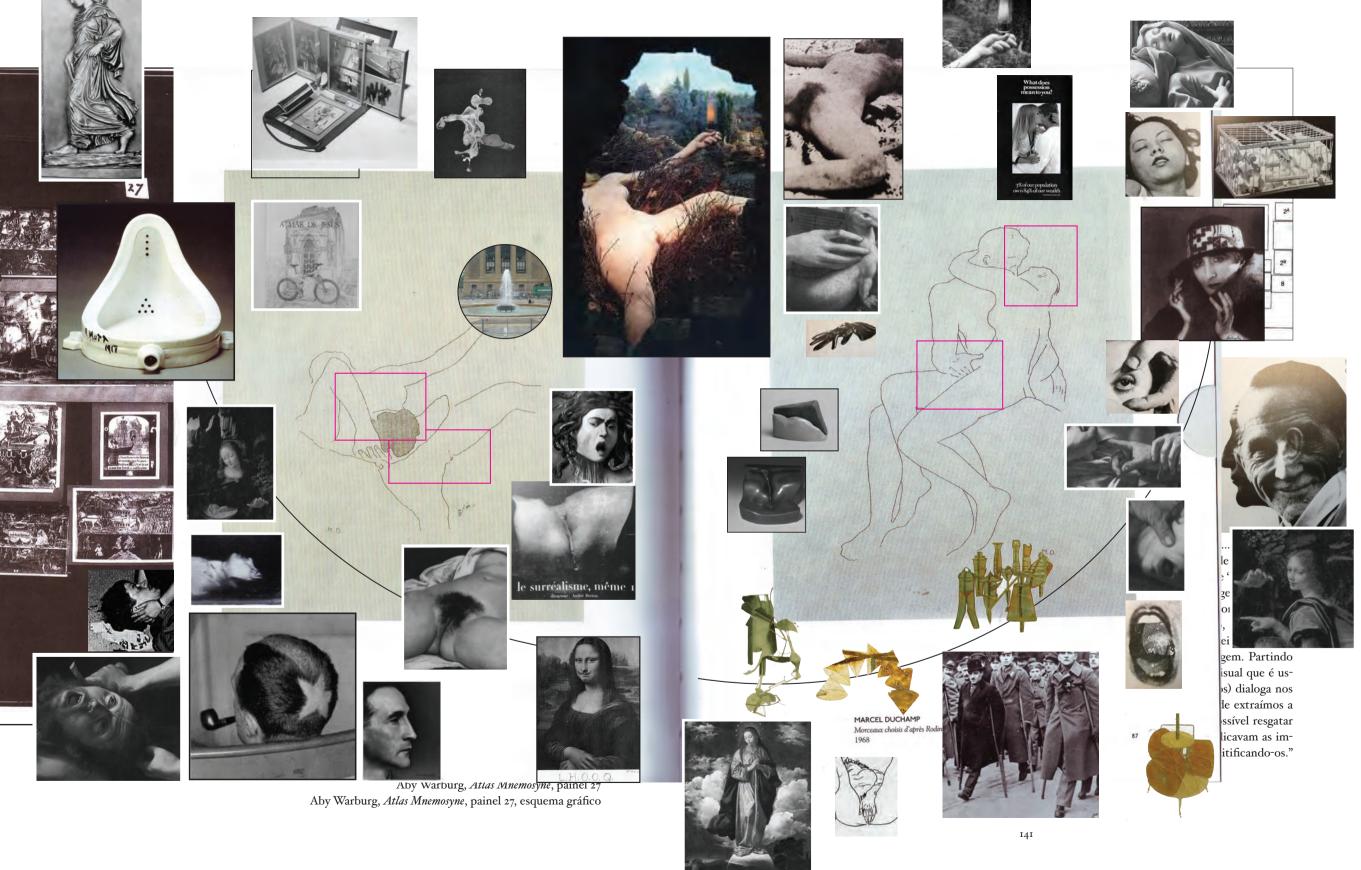


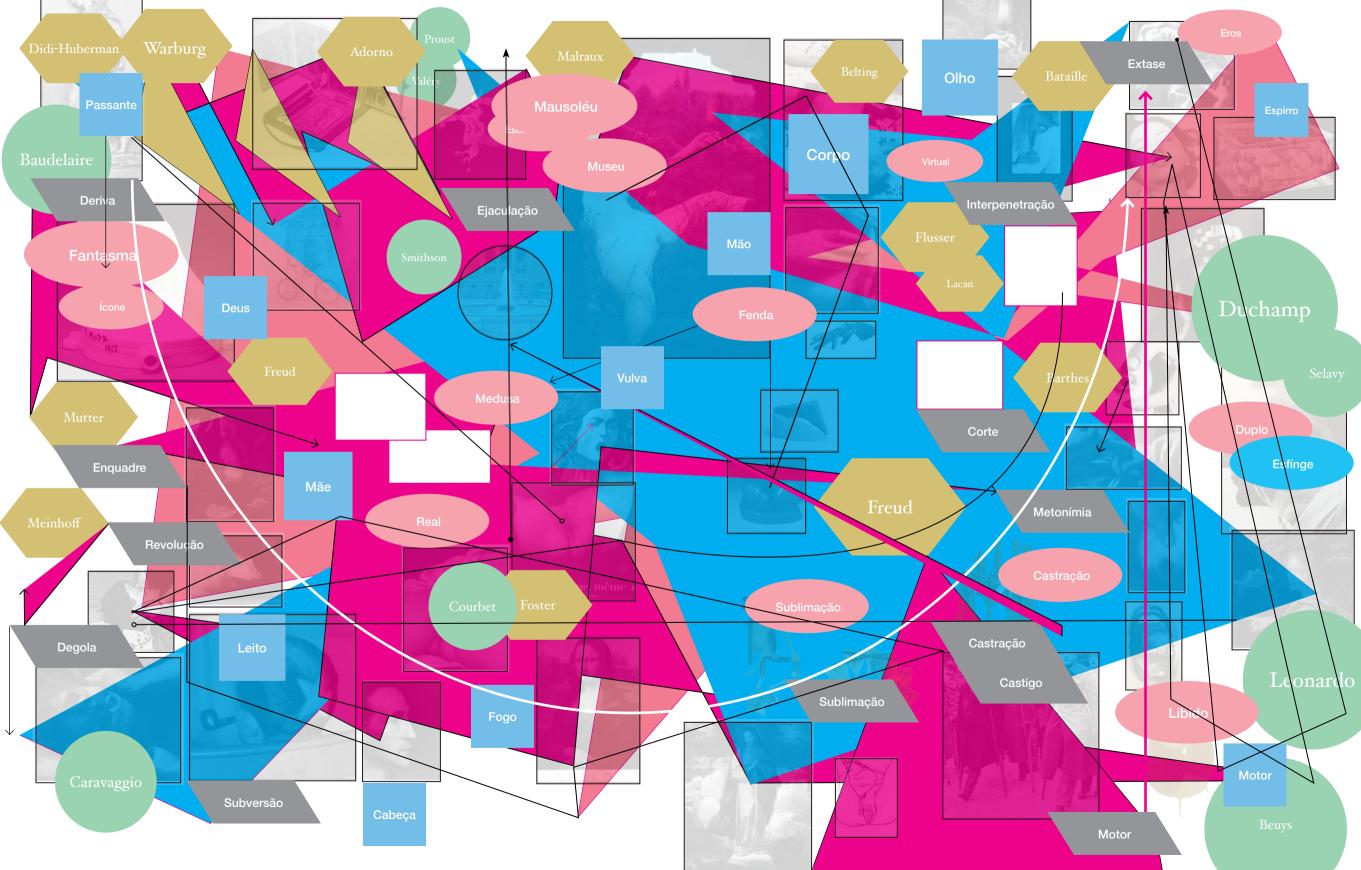
Morceaux choisis d'après Rodin (Selected Details after Rodin) 1968



Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917 Marcel Duchamp, *Objeto dardo*, 1962











O leitor que lê estas linhas tenta, sem sucesso, pensar algo que não seja determinado por uma fala interior imposta pela leitura<sup>52</sup> – ela demanda

52 Em uma certa ordenação fatídica se inscreve o leitor, e obedece sinais na esperança de que estes possam alçá-lo ao espaço ficcional: "O que distingue a linguagem de todos os outros signos e lhe permite desempenhar na representação um papel decisivo [...] [é] o fato de ela analisar a representação segundo uma ordem necessariamente sucessiva: os sons, com efeito, não podem ser articulados senão um a um; a linguagem não pode representar o pensamento de uma só vez na sua totalidade; é necessário que o disponha parte a parte, segundo uma ordem linear. Ora, esta é estranha à representação. É certo que os pensamentos se sucedem no tempo, mas cada um forma uma unidade, seja porque se admite com Condillac que todos os elementos de uma representação são dados num instante e que só a reflexão os pode desenrolar um a um, seja porque se admite com Desttut de Tracy que eles se sucedem com uma rapidez tão grande que não é praticamente possível observar nem reter sua ordem. [...] A linguagem não se opõe ao pensamento como o exterior ao interior [...]. Ela [...] substitui a comparação simultânea das partes (ou das grandezas) por uma ordem de que se deve percorrer os graus uns após outros. É neste sentido estrito que a linguagem é análise do pensamento: não simples corte, mas instauração profunda da ordem do espaço." (FOUCAULT, 1967, pp. 115-117).

"Anthropometry", Yves Klein, 1960.

a todos a voz dos replicantes<sup>53</sup>. Tenta não imaginar um corpo que jaz no chão. Alguém que, deitado, não lhe vê, que olha de cima, em quem mira seu escopo.

53 "Dentre os aspectos do estilo literário de Freud, aquele que nos interessa neste trabalho é a relação mimética que ele estabelece com seu objeto de estudo, isto é, a imitação no plano da escrita daquilo que ele mesmo pretende explicar teoricamente." (HENRIQUES, 2014, p. 140-142, grifo do autor). Tendo entendido o papel da postura que envolve uma escrita mimética de Freud, desenvolvida nesta tese de que retiro este excerto, talvez possamos ensaiar um translado desta compreensão para a dimensão do desenho numa compreensão ampliada do termo. Em seu Uma Recordação de Infância de Leonardo Da Vinci, Freud (1910) sustenta seu argumento pela análise de alguns trechos do diário de Leonardo, especialmente a narrativa de uma fantasia ou memória de infância; uma cena em que a cauda de uma ave (um milhafre, que Freud traduz como abutre) bate repetidas vezes nos lábios de Leonardo em seu leito de criança. O reconhecido equívoco de tradução cometido por Freud não chega a desqualificar o argumento, já que as relações disparadas por esta associação entre a ave e a maternidade acabam por tecer com autonomia a rede que o sustenta. Não é o caso aqui de repassar toda a análise, apenas mencionar um recurso que interessa como possibilidade neste ensaio: o vislumbre do contorno de um abutre, pretensamente desenhado pelo panejamento que cobre o corpo das figuras maternas presentes na cena do quadro. Embora Freud utilize este recurso apenas como apoio suplementar, limitando-o a uma nota de rodapé, o adendo é frequentemente lembrado por seus críticos como uma confirmação visual da hipótese levantada pela análise. Este tipo de vínculo explicativo entre imagem e texto nos interessa na medida em que se mostra característico de uma concepção de análise em que a imagem é subserviente ao texto, como sua ilustração, no sentido de explicação. Como um lugar de facilitação didática do pensamento sustentado no texto, e nunca como um lugar de desenvolvimento ou aprofundamento, talvez até de discussão do argumento. Embora não priorize necessariamente as características imanentes da obra, Freud preserva neste caso a imagem do quadro como uma fonte de associações e analogias que alimenta o olhar analítico. Mesmo assim, o que parece aborrecer alguns historiadores da arte é a compreensão, justamente, do desenho do abutre como o resultado da ação do inconsciente. Se levarmos em conta a construção feita no século XIX da figura de Leonardo ligada ao gênio, e posteriormente pelos discursos ligados ao cientificismo, podemos entender a resistência em admitir que Leonardo pudesse sequer ter criado algo que não totalmente comandado por sua consciência, resultando isto em abutre ou milhafre... Em todo caso, a lógica da confirmação de uma hipótese por meio de dados ou indícios disponíveis em estudos ou observações alhures, registrados anteriormente, é fundamental para uma noção de "verdade" muito valiosa para a ciência, e se repete de forma episódica na reação descrita em nota de rodapé na qual Freud nos oferece a visão de um abutre em meio à composição de Santa Àna, a Virgem e o menino (1513). Mas será esta confirmação necessária ou possível no caso de um desenho? Uma vez traçado mentalmente este contorno por sobre a pintura, usurpamos sua coerência de um regime de verdade que é próprio de todo desenho e se valida por si mesmo. A função do desenho está ligada ao tornar possível, e não à descoberta do verídiDe quem pode manter distância segura, ignorar e passar ao largo. De quem velar ou guardar o sono, como quem vigia, como na vigília, em que somos

co. Desenhar não significa representar um real sempre anterior à percepção, mas sim tornar real o que antes não era acessível aos olhos, o que antes não ocupava nosso horizonte de possibilidades. Quem desenha, designa, destina (do latim disegnare). Mas a associação entre desenho e destino não se limita à etimologia da palavra. Frequentemente tomamos o ato de desenhar como projetar, significado que a revolução industrial tornou ainda mais arraigado, e que tem uma de suas fundações justamente no Renascimento, período em que a Arte se outorga o papel disciplinar de atividade intelectual. Argan nos lembra que especialmente para Leonardo, a arte é "[...] um dos tantos modos de indagação, experiência, conhecimento; mas, em certo sentido, prevalecente sobre outros porque o desenho é 'coisa mental', processo intelectual e, como tal, instrumento de indagação válido para todas as disciplinas." (ARGAN, 2013, p. 375). Este caráter indagativo do desenho se ligava, para Leonardo, à atividade de rabiscar, esboçar vagamente e de forma livre formas como "as nuvens ou as manchas nas paredes, que me inspiram belas criacões". Em artigo chamado Arte e ciência: funcões do desenho em Leonardo Da Vinci, Arasse nos explica mais detalhadamente um dos aspectos do método de Leonardo, no qual vejo aspectos em comum com a escrita mimética Freudiana: "[...] é 'desenhando que Leonardo consegue compreender, que sua visão é mais clara. Com efeito, existe nele uma relação intrínseca entre a atividade do olhar, o ato gráfico, e a revelação de uma forma pouco visível ou invisível na realidade. Longe de ser um esquema teórico, a configuração dinâmica da espiral organiza conjuntamente a percepção do olho que olha e o movimento da mão que desenha: ela estrutura a visão cuja análise e síntese é produzida ao mesmo tempo pelo ato gráfico. Nesse sentido o desenho não faz apenas chegar à inteligibilidade o real olhado; ele dá figura a uma configuração que estrutura e informa o olhar no processo de interrogar as aparências. Chega-se aqui àquilo que garante a coerência mais profunda entre desenho científico e desenho artístico em Leonardo. Na preparação para a obra de pintura, com efeito, o processo do componimento inculto faz igualmente chegar à figura uma forma vista imprecisamente, latente, à espera de ser libertada pela ação conjunta do olho e da mão. [...] O exemplo mais célebre desta prática que chegou até nós é o desenho preparatório realizado em 1499 para a primeira versão de Santa Ana, a Virgem e o Menino. O gesto entrecruzado, entrelaçado, repetido da mão produziu uma mancha ilegível, quase informe, um magna, um caos gráfico. A busca da forma acumulou e sedimentou a matéria gráfica. Mas esse caos é habitado pela forma procurada e, num dado momento, Leonardo marcou à ponta essa forma enterrada e depois, virando a folha, desenhou-a no verso, com um traço nítido. Obteve assim uma figura clara a partir da qual podia de novo trabalhar para alcançar o desenho final, o 'cartão', hoje conservado na National Gallery de Londres." (ARASSE apud FABRIS; KERN, 2006, p. 66, grifo do autor). E continua: "Na fase em que passa do comprimento inculto à 'forma nítida' e completa, o pintor desempenha, em relação à sua obra, um papel equivalente àquele de Deus na primeira fase da criação.". (Ibid., p. 68, grifo do autor). Concluindo: "Desenhos científicos e artísticos têm, portanto, em comum 'inventar', no sentido arqueológico do termo, uma forma no real: nos dois

sempre o outro. Não há como não imaginar o que nos foi descrito: a descrição imagina, ofegante, chegar a ser imagem. O leitor se coloca a serviço de um

casos, a linha gráfica tem por função fazer chegar à figura uma forma, um contorno pouco visível (ou até invisível) na realidade, latente no fluxo das aparências. Mas o desenho preparatório para a obra de arte não se detém nessa linha pura. Após ter extraído do caos criado por sua mão a forma que ali procurava, Leonardo faz desaparecer a linha de seu contorno, pois, como ele próprio escreve, ela é de uma espessura imaterial e não é vista na natureza. [...] No desenho científico, ao contrário, a verdade que procura a representação é a da 'forma exata' dos objetos, embora ela não seja discernível na natureza. A linha gráfica isola e recorta, portanto, mesmo invisível na continuidade das sombras e das luzes, o contorno das coisas. Essa linha nem por isso é falsa: ficção para o olhar do que se vê, é um sinal convencional, uma construção que inventa a objetividade fixa do objeto - e sua eficácia demonstrativa se deve precisamente ao fato de ela colocar diante dos olhos o que não é visível na realidade. Por isso mesmo, entretanto, a 'demonstração' que propõe o desenho científico é de ordem retórica e persuasiva. Colocando diante dos olhos o que não é visível na realidade, o desenho científico realiza, mutatis mutantes, o que fazem as imagens no discurso do orador [...]." (Ibid., p. 69, grifo do autor). Eis então uma justificativa para a identificação de Freud com Leonardo: sua relação com o saber científico estava implicada, tanto quanto a do próprio Freud, em um ato criativo. Não seria de uma proximidade evidente o procedimento de escrita de Freud ao descrito aqui por Arasse como sendo o de Leonardo? Uma retórica que se aproxima de algo no intuito de, como dito acima, "interrogar as aparências" e que, mimeticamente, tanto as conhece e observa como, na mesma medida, passa a produzi-las, assimilando sua dinâmica interna: compreendendo-as enquanto as torna compreensíveis. Desta feita, ao lermos certos textos de Freud, lemos também seu objeto de estudo, que só se tornam visíveis para nós por sua escrita, assim como haviam se tornado para Freud audíveis, conectados, sujeito e objeto, pela palavra. Melhor dito: "Parodiando Paul Klee, torna-se possível afirmar que a psicanálise não reproduz o audível, ela faz audível, e apontar, dessa forma, sua potência ficcional." (KON, 2003, p. 202.). Ou como achado em Lacan (quem sabe, à guisa de confirmação): "A obra completa de Freud nos apresenta para cada três páginas, uma com referências filológicas, para cada duas, uma com inferências lógicas, por toda a parte uma apreensão dialética da experiência, a analítica linguajeira aí reforçando ainda suas proporções na medida em que o inconsciente vai sendo mais diretamente implicado." (LACAN, 2011, p. 240). Neste sentido do trabalho de escrita é que esta aproximação mimética se coloca como estratégia crítica na aproximação com também outros trabalhos acadêmicos, visto que estes são a um só tempo forma autônoma e referente de outras formas, objetos mudos e eloquentes, falantes de suas verdades. Pois que uma abordagem mimética como entendido aqui não se dá no sentido de imitar as características do objeto, submetendo-se à sua dinâmica, mas, em diálogo crítico, estabelece um intercâmbio de possibilidades para problematização de situações comuns a qualquer pesquisador que não evite o lugar de inquiridor ao adentrar a biblioteca que guarda as tentativas de colegas que o precederam.

pensamento prévio. Seu corpo se torna manual e aparelho coincidentes – o aparelho explica ao manual de instruções o que se deve fazer<sup>54</sup>. Este estado

54 Merleau-Ponty (2007, p. 37) escreve: "Ora, é de fato um resultado da linguagem fazer-se

esquecer ao conseguir exprimir. À medida que sou cativado por um livro, não vejo mais as letras na página, não sei mais quando virei a página; através de todos estes sinais, de todas estas folhas, viso e atinjo sempre o mesmo acontecimento, a mesma aventura, a ponto de não saber mais sob que ângulo, em qual perspectiva eles me foram oferecidos, do mesmo modo que, na percepção ingênua, é um homem com um tamanho de homem que vejo lá adiante, e eu só poderia dizer sob que "grandeza aparente" o vejo com a condição de fechar um olho, de fragmentar meu campo de visão, de apagar a profundidade, de projetar todo o espetáculo num único plano ilusório, de comparar cada fragmento a algum objeto próximo como meu lápis, que lhe atribui enfim um tamanho próprio." Inicialmente o trecho me leva a associar o argumento a uma desistência: o livro seria apenas algo a se superar para que a linguagem brilhe. O que me desaconselharia a insistir em minha linha de raciocínio: as dissertações e teses são, antes de mais nada, e apesar de seus maiores esforcos, livros. Poucas admitem sua condição midiática. Minha tentativa neste trabalho é entendê-las como um acontecimento nascido desta condição. Mas, neste caso, ao que exatamente Merleau-Ponty se refere por linguagem? Ao livro como continente de uma narrativa, ou seja, à linguagem escrita? Mesmo assim, o livro em sua forma está referido aqui, em paralelo, na situação descrita em seguida: o espetáculo projetado em um único plano ilusório é próprio do livro e sua perspectiva contém o corpo que lê, a mão que toma o livro. A escolha da perspectiva como exemplo ou metáfora acirra, a meu ver, a relação entre espaços contíguos (museu e fotografia), por se mostrar aqui linguagem introjetada a ponto de servir como exemplo de limitação de nossa percepção. O olho volta a ser, por um instante, o olho único e fixo do Renascimento. O olho sem corpo. Mais adiante do trecho citado anteriormente, Merleau-Ponty escolhe o fogo como metáfora ligada a Sartre num sentido em que o controle é exercido pela mão: "Mas, enfim, é preciso ler e, como Sartre ainda disse muito bem, que a leitura pegue, como o fogo pega." (Ibid., p. 40). Contudo, quando Sartre (1984) escreve em seu livro As Palavras não do que a literatura pode ou deve ser, mas de uma marca pessoal (ao descrever como sua mãe lia para ele quando criança), a metáfora fria recebe a leitura como uma passividade que se apropria do corpo e faz dele um meio: "Ann-Marie fez-me sentar à sua frente, em minha cadeirinha; inclinou-se, baixou as pálpebras e adormeceu. Daquele rosto de estátua saiu uma voz de gesso. Perdi a cabeça: quem estava contando? O quê? E a quem? Minha mãe ausentara-se: nenhum sorriso, nenhum sinal de conivência, eu estava no exílio. Além disso eu não reconhecia sua linguagem. Onde é que ela arranjava aquela segurança? Ao cabo de um instante, compreendi: era o livro que falava." (SARTRE, 1984, p. 34-35). A leitura implica em uma espécie de ritual, vê-se aqui, de abstenção de controle e passividade que promete retribuir com saber - um sacrifício, portanto. Uma situação onde é preciso abster-se, deixar de ser, para que outro nos ocupe como a um lugar de ação, de articulação, como um espírito (ghost) do outro que nos encarna e paralisando-nos, nos faz viver seus movimentos imaginados de forma mediúnica. Mídia e representação mantém-se como temas inescapáveis.

de autômato, mantido limpo a duras penas, previsivelmente satisfatório, é o estado de quem julga compreender algo<sup>55</sup>. Uma situação em um sentido

55 "Nem sempre fui psicoterapeuta. Como outros neuropatologistas, fui preparado para empregar diagnósticos locais e eletroprognósticos, e ainda me causa estranheza que os relatos de casos que escrevo pareçam contos e que, como se poderia dizer, falte-lhes a marca de seriedade da ciência." (FREUD, 2006, p. 183). Assim Freud inicia a discussão de um de seus casos de histeria, a Srta. Elisabeth Von R. Apesar de constatar a proximidade de sua escrita com a narrativa ficcional, Freud se esquiva de um lugar de autoria neste campo ao oferecer uma justificativa quanto ao estilo do relato: "[...] tenho de consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, e não qualquer preferência minha." (FREUD, loc. cit.). Antecipava deste modo, assim como em várias ocasiões adiante, prováveis reações negativas por parte de seus leitores da comunidade científica. Posteriormente, a contraposição da psicanálise à uma certa ideia de ciência – a da medicina positivista – que "trata as esquisitices da mente adormecida como dados negligenciáveis ou as atribui a causas materiais identificáveis" (RANCIÉRE, 2009, p. 44), se mostraria mais claramente. O pressuposto de neutralidade da análise científica, este lugar asséptico de onde atuaria um observador neutro, jamais contaminado por seu objeto, seria posto em xeque pela psicanálise. Mas se por um lado Freud declara estranheza quanto ao caráter literário de seus relatos, por outro não se furta a citar nada menos do que versos de um poema de Schiller em uma nota de rodapé, como exemplo da obediência dos afetos ao inconsciente (FREUD, 1905, p. 63). Paralela a uma constante preocupação com a recepção de seus escritos e estudos pela área médica, caminha uma relação com a obra literária em que poemas, contos e romances são referência e, mais até, apresentados como uma espécie de prova, quase como se a cultura se manifestasse na obra de ficção como dado ou fato inconteste. Independente de qualquer intenção cientificista, quando Freud analisa um caso, analisa inevitavelmente uma narrativa, um relato. Evidente que seu trato com a literatura e sua capacidade analítica se voltam para a escrita em conversa com suas concepções estéticas. Neste campo, a coerência interna das formas clássicas (equilíbrio, harmonia, simetria), mostra-se como valor a Freud. O contato com leitura e escrita filiadas a esta cultura que refina estratégias e formas de pensamento pela palavra lhe provê, no mínimo, uma familiaridade com o humano, que responde a desafios formais de modo similar à própria literatura. Isto o situa como articulador de conceitos, científicos ou não, que tem a escrita como plataforma. Mesmo a ideia de um conteúdo manifesto em contraposição (ou mesmo cumplicidade) a outro, latente, se aproxima de forma muito habilidosa dos procedimentos da análise literária e guarda desdobramentos nesta área. Resta ainda o incômodo pela indefinição exata de uma fronteira entre ficção e psicanálise, que como a História, enquanto disciplina, por vezes teima em supor uma total autonomia entre os fatos históricos e a escrita que os conforma. Barthes (2004, p. 27) denuncia essa raiz comum entre literatura e História: "Romance e História tiveram relações estreitas no próprio século que viu o maior desenvolvimento de ambos. Essa ligação profunda, que deveria ajudar a compreender Balzac e Michelet ao mesmo tempo, é, nos dois casos, a construção de um universo autárquico, que fabrica ele próprio suas dinarrativo produz um espaço fictício tão verossímil a ponto de se acreditar guarida de um conceito. O escritor descreve uma cena, e depois um cenário, e

mensões e seus limites, e neles dispõe seu Tempo, seu Espaço, sua população, sua coleção de objetos e mitos." Esta esfera auto gestora, uma autarquia que não se limita à função de produzir apenas resultados positivos, diz muito de uma nova condição a que está submetido o cientista depois de Freud, a da impossibilidade de anulação da própria subjetividade como força atuante de sua investigação. Assim sendo, coloca-se uma questão: será o relato, enquanto narrativa, mero mensageiro dos conteúdos que nos iniciam na apreensão da teoria psicanalítica? Ou, ao contrário, a narrativa determina, quando de sua escrita, as possibilidades de interpretação e, portanto, da teorização psicanalítica? Para que não menosprezemos o quanto esta oposição pode guiar ou limitar esta investigação inicial, deveríamos nos perguntar se todo leitor também não é escritor do que lê. E perguntar também por que deveríamos necessariamente encarar a questão como constituída por alternativas excludentes entre si. Como se vê, a questão já contém em si outras questões, mas a influência definitiva de um conjunção ("ou") já é reveladora de como a linguagem – e seu desdobramento enquanto relato e narrativa – é constituinte de nossa possibilidade de pensamento. Uma aproximação entre o relato de Freud sobre Dora, em "Um caso de Histeria", e "A volta do parafuso", de Henry James, uma obra assumidamente literária, pode apontar procedimentos de escrita constitutivos da interpretação psicanalítica. Do ponto de vista estrutural, a principal confluência entre Freud e James é o modo como se constrói a subjetividade da narradora/personagem de "Ä volta do Parafuso". Ao longo de sua estada na casa da família em que trabalhará, ela deverá enfrentar situações que sua mente entende como sobrenaturais, e só poderá contar com sua própria interpretação para entendê-las. Acompanhamos a narrativa do seu ponto de vista, mas em algum momento passamos a nos perguntar se o que ela vê corresponde ao real, se suas atitudes são orientadas por paranoia, se seus afetos pelos outros personagens não comprometem sua visão do que pode ser feito em benefício deles. A narrativa tem um desfecho trágico que percebemos como leitores, sem contudo nos ser dado um modo de averiguar uma verdade" que resida além do relato, já que estamos presos à teia de relações em que medo, desejos, e traços de personalidade da personagem se entrelaçam. James trabalha a partir da condição limitada de apreensão da realidade que é própria da percepção, fazendo coincidir o "eu racional" e as possibilidades de elaboração do mundo a partir de um "eu lírico", o que faz o livro funcionar como se pudéssemos vivenciar um caso narrado por Freud, mas a partir de uma subjetividade constituída numa relação de influência da atividade inconsciente na qual, como escreve Freud (1987, p. 310) a Fliess, "[...] não há indicações da realidade, de modo que não se consegue distinguir entre a verdade e a ficção [...]". Por isso também chama a atenção, por oposição, a escolha de Freud, em seu relato, que difere obviamente da estratégia de James (que pretende propiciar ao leitor uma experiência de alteridade quanto a si mesmo). Freud opera no relato como um narrador onisciente. Ele tudo sabe, tudo vê, tudo administra. Este posicionamento, que não se restringe ao discurso, é acentuado quando se observa a opção de escrita de Freud para o segundo sonho de Dora, em que o relato do sonho é seguido por eventos e situações desvelados em

sessão. Estes eventos vão constituindo uma narrativa rica em que cenas do sonhos se desdobram e se conectam a cenas ocorridas anteriormente na vida de Dora, mas que só nos são reveladas a posteriori, como fragmentos de uma interpretação em construção. Ora, a interpretação poderia se dar a partir de um conceito mais básico e acessível para o próprio leitor de Freud: a relação edípica exposta logo no início pela manifestação do desejo exposto no sonho ("[...] Como eu saíra de casa sem o conhecimento de meus pais, ela [mãe] não quisera escrever-me que papai estava doente. 'Agora ele morreu, e se quiser você pode vir'.") (FREUD, 1900, p. 93). Isso implicaria expor a interpretação como que colada ao todo do caso, que estaria visível como um quadro. Ao contrário, Freud prefere editar o relato separando-o em partes que estarão juntas apenas no final, mais próximo de uma narrativa ficcional de suspense, em que o objetivo é manter o interesse do leitor quanto ao seu desfecho (obliterando seu funcionamento interno), do que de uma comunicação distanciada. Isso parece determinar a escolha de abordagem, e Freud a justifica tanto no início quanto na exposição do caso clínico: "Há outra espécie de deficiência que eu mesmo introduzi intencionalmente. E que, em geral, não reproduzi o trabalho interpretativo a que as associações e comunicações da paciente tiveram que ser submetidas, expondo apenas seus resultados. À parte os sonhos, portanto, a técnica do trabalho analítico só foi revelada em muito poucos pontos. Ocorre que meu objetivo neste caso clínico era demonstrar a estrutura íntima da doenca neurótica e o determinismo de seus sintomas; só levaria a uma inestricável confusão se eu tentasse, ao mesmo tempo, cumprir também a outra tarefa." (FREUD, loc. cit.). E mais adiante: "Se eu começasse por apresentar um relato clínico integral e acabado, isso colocaria o leitor em condições muito diferentes das do observador médico." (FREUD, loc. cit.). Mas acreditar nessa razão aparente como impedimento seria desacreditar das escolhas do escritor que, como sujeito, tende (nada naturalmente) para certas soluções de escrita e portanto de pensamento. Revela-se aqui um determinado modo de pensar e de comunicar, no sentido de incluir o leitor em um sistema ou dinâmica abstrata, e não apenas uma forma inócua de se referir a um conhecimento que estaria além da linguagem. Daí uma aproximação que também é comum entre Freud e Holmes, o detetive de Conan Doyle, bem evidente se pensarmos em como Freud, neste caso, apresenta a Dora uma solução de seu caso na última sessão de seu processo analítico na mesma linha em que Holmes costumava apresentar a Watson suas soluções, ligando indícios e pistas oferecidos pelos próprios envolvidos em uma linha de raciocínio até então omitida em seus procedimentos de detetive: "Assim, deve ter sido uma grande decepção para você que, em vez de uma proposta renovada, suas acusações tenham tido como resultado as negativas e as calúnias do senhor K. Você admite que nada a enfurece mais do que acreditar que você imaginou a cena do lago. Agora sei do que não quer ser lembrada: é de ter imaginado que a proposta estava sendo feita a sério e que o senhor K. não desistiria até que você se casasse com ele." (FREUD, loc. cit.). Para o leitor, o mistério foi desvendado. Estamos no momento em que Holmes aponta o criminoso. Mas ainda resta o encerramento do relato em que, como sempre, Watson reafirma a in-

ras até o momento. No caso de Freud, é hora de se aproveitar deste fechamento para exemplificar de modo emblemático a resistência de sua paciente à perspicácia do analista. O fato de ele iniciar dizendo que ela o escutava sem o contradizer indica a prova de que havia se chegado a uma verdade que o próprio sujeito, no caso Dora, admitia silenciosamente. "Dora me escutara sem me contradizer como de costume. Parecia emocionada; despediu-se da maneira mais amável, com votos calorosos para o ano novo, e... nunca mais voltou. [...] Eu sabia que ela não retornaria. Foi um indubitável ato de vingança que, no momento em que minhas esperanças de um término feliz do tratamento estavam no auge, ela partisse de maneira tão inesperada e aniquilasse essas esperanças." (FREUD, 1905, p. 65). Mas se Holmes geralmente oferece as explicações a Watson, a quem Freud se dirige em seu relato? Considerando a condição de solução de compromisso a que estão submetidos os posicionamentos reativos de Dora, ela pode ocupar o lugar de Watson apenas parcialmente. Afinal, a consciência em relação à sua própria condição e sua elaboração são parte do processo. Mas o lugar de cumplicidade com seu analista não está acessível a Dora, e o fato de encerrar seu processo psicanalítico em fuga de sua própria verdade expõe Freud ao fracasso, um pouco como se Holmes deixasse escapar ao autor do crime as evidências de sua culpa antes que este estivesse ao alcance do chefe de polícia. Neste momento, não tendo mais a quem se queixar, resta ao leitor, o papel de um "Watson" leal e compreensivo. Enfim, uma conexão definitiva, fundamental para o livro de James, é a consciência adquirida por Freud de que mesmo uma narrativa inventada pelo paciente ainda é totalmente interpretável, por se relacionar com os complexos com a mesma intensidade de fatos verídicos narrados em análise. A ideia de real em psicanálise não se atém ao campo do factual - a prova do crime no registro de racionalidade em Holmes e afins - já que o consciente que reconhece o fato está submisso ao inconsciente. Assim, a ficção "fantástica" de James se torna mais realista, na medida em que opta por aceitar a incerteza própria de nossa condição, apontada por Freud (1900, p. 640): "O inconsciente é o psíquico propriamente real, tão desconhecido para nós segundo sua natureza interna quanto o real do mundo externo; ele nos é dado pelos dados da consciência de maneira igualmente tão incompleta quanto o mundo externo pelas informações de nossos órgãos sensoriais." Também o racionalismo de Edgar Alan Poe, o modo como ele, enquanto poeta, defende um procedimento próximo ao que a ciência exige como método, nos aponta como a circulação de influências se dá também inversamente, da poesia para o que se quer ciência, de modo intenso. "Estamos em pleno romantismo por volta de 1840. A opinião predominante era que a obra artística era essencialmente fruto da inspiração. Mas Poe pensava que a criação artística obedecia, apesar de tudo, a uma construção rigorosa, que para o seu autor poderia ser mais consciente ou menos; e, para provar isso, inventou o gênero policial. Então, o ideal aqui é o de um gênero literário em que a construção fosse o essencial, e em que a lógica, a dedução, o raciocínio, etc. tivessem a primazia." (MEZAN, 1998, p. 351). A psicanálise se vê frequentemente entre estas duas concepções, e muitas certezas

teligência de Holmes ou costura algo de suas escolhas que talvez não tenham ficado cla-

o real. Parece ser preciso descrever um contexto como cenário e, no entanto,

prová-lo enquanto contexto, por ser o contexto algo que se assemelhe a

também autônoma. Afinal, que Dora pode ser esta a de Freud? Nós a ouvimos como um

que aparentemente se opõe, acabam por se conectar. Por vezes, a ocupação deste espaço intermediário significa conflito, por vezes um lugar privilegiado de criação. No mais das vezes, ambos. Um apontamento de Rancière (2009) nos lembra da aguda consciência de Freud em relação à abrangência das possibilidades da escrita enquanto fundamentação para um conceito tão caro a ele quanto o de Édipo. Demonstra não só uma apropriação de formas narrativas, mas uma consciência em relação à linguagem e seu lugar de pensamento. "Na interpretação dos sonhos, Freud explica que existe um 'material lendário' cuja eficácia dramática universal repousa em sua conformidade universal com os dados da psicologia infantil. Esse material é o mito de Édipo e o drama homônimo de Sófocles. Uma universalidade do esquema dramático edipiano é portanto postulada por Freud sob um duplo aspecto: como explicitação dos desejos infantis universais e universalmente reprimidos, e também como forma exemplar de revelação de um segredo oculto. A revelação progressiva e conduzida com arte em Édipo Rei é comparável, nos diz ele, ao trabalho de uma cura psicanalítica. Assim, na mesma afirmação de universalidade, são englobadas três coisas: uma tendência geral do psiquismo humano, um material ficcional determinado e um esquema dramático considerado exemplar." (RANCIÉRE, 2009, p. 14-15). Afinal, Édipo é raiz profícua para as formas literárias de suspense, por estruturar-se como um inquérito sobre um assassinato prévio. E a escolha de Freud tem a ver não apenas com o conteúdo narrativo em primeiro plano - ou seja, a relação do filho com mãe e pai - mas também com a condição da personagem Édipo de investigador de si, de arguidor dos outros à procura de si mesmo, de solucionador de seu enigma. A própria estrutura narrativa da peça de Sófocles se vale deste princípio elaborativo que se aproxima do processo analítico, aproximando também Édipo de Dora, em uma talking cure que depende da escuta e intervenção de seu interlocutor. Creonte e Tirésias farão este papel em diálogo com o rei, que passa de acusador a acusado. Ao final da narrativa, ele se vê preso à promessa feita no início, quando prepotentemente se imaginava a salvo de suas próprias palavras: "O criminoso ignoto, seja ele um só / ou acompanhado, peço agora aos deuses/ que viva na desgraça e miseravelmente! / E se convive comigo sem que eu saiba, / invoco para mim também os mesmos males / que minhas maldicões acabam de atrair / inapelavelmente para o celerado! [...] Considerando que hoje tenho em minhas mãos / o mando anteriormente atribuído a Laio / e que são hoje meus seu leito e a mulher [...] hei de lutar por ele como por meu pai / e tomarei as providencias necessárias / à descoberta do assassino [...]." (sófocles, 1990, p.29). Eis um trecho de Sófocles em que se vê como é intrincada a operação constante de revelação do Eu e suas dissimulações em Nós e Eles. Barthes menciona um romance de Agatha Christie em que o assassino se dissimulava sob a primeira pessoa da narrativa: "O leitor procurava o assassino atrás de todos os 'ele' da intriga: ele se encontrava atrás do 'eu'. Agatha Christie sabia perfeitamente que, no romance, o 'eu' costuma ser testemunho, enquanto 'ele' é autor." (BARTHES, 2004, p. 31). O que nos joga para a questão da construção da subjetividade: do quanto o escritor, seja Freud ou James, é capaz de elaborar, sob as normas deste universo autárquico, uma subjetividade

eco distante da voz que emitiu aquelas falas. Mas não seria ela apenas fala, tendo ganho autonomia pela narrativa? E se há uma fala que passa a existir em forma, uma cura acaba se dando de forma também literária. Como toda personagem - que recebe este nome dos gregos por sua capacidade de servir de meio que faz soar (do latim: per sonare) - experienciamos uma cura possível por meio do processo narrativo de Dora, a ponto de continuarmos a estudá-la muito depois de ela mesma ter interrompido sua análise. Sempre podemos nos contentar com a resposta formal à questão colocada pela Esfinge: é o Homem o animal que engatinha pela manhã de sua vida, aprende a andar e, na velhice, apoia-se em um bastão. Mas em outra leitura, baseada no fato da peça de Sófocles ser amarrada por termos que, em grego, mantém ambivalências de sentido, em que Édipo contorna a pergunta aterrorizante com um titubeante e trêmulo "Eu", por vislumbrar a relação entre esta evolução e sua própria condição desde cedo. Na condição de quem sabe e não sabe e vive esta contradição em sua procura -, emblemática da figura edípica, ele intui a resposta. Como escreve Foucault (1980, p. 6): "[...] Édipo é aquele que tinha seu destino inscrito, [...] fixado aos seus pés [...]. Era nos seus pés, era sob os seus pés que ele tinha seu destino, um destino que seguramente ninguém conhecia, nem ele, nem nenhum de seus súditos; um destino que o conduziu ao seu declínio." Esta resposta, mesmo claudicante, soluciona o enigma duplamente: em seu significado universal quanto à condição humana, e em relação à trajetória pessoal da personagem. A ambivalência do termo, no entanto, não é mera representação dos limites de compreensão de quem a profere: é uma potência residente na linguagem, validada pela manutenção do conflito que carrega. Este "Eu" dito por Édipo está em consonância com o saber e não saber sobre si, e deste modo ao sentimento ambivalente em relação a si mesmo. A palavra mantém sua força, mesmo após séculos de decodificações, traduções e soluções possíveis. Não há ganho de interpretação na ânsia de espremer dela apenas sua razão mais útil. Junto a isto, a escrita da própria narrativa se funde à elaboração de uma narrativa própria, uma edição constante a se realizar no tempo, tendo o tempo mesmo como material: "A instauração do après coup faz com que os acontecimentos passados sejam permanentemente reconstituídos no presente, incorporando sentidos de que não eram dotados quando tiveram lugar. Dessa forma, o que se aprende do passado não é aquilo que já foi e que não existe mais, nem aquilo que existiu e persiste no que o sujeito é, mas 'aquilo que terá sido em relação àquilo em que se está se transformando". (KON, 1996, p. 175 e KON, 2003, p. 218). Desta forma, um desafio que se coloca para uma escrita que seja indício dos caminhos do sujeito parece ser o de estabelecer uma relação de certa cumplicidade com um regime de pensamento mais próximo do da Arte - como escreve Rancière: "[...] em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente de uma produção inconsciente [...]" (RANCIÉRE, 2009, p. 30). Enfim, uma prática analítica que admita a escrita como lugar, a um só tempo, de investigação e de criação, sem precisar situar, para aquém ou além de si, o encontro entre a autoria e as verdades deixadas pela busca.

#### СУПРЕМАТИЗ М

in his early and late paintings: "Night and day, that interchange really excited me; storms... and the complete stillness afterwards." 12

Clearly, Malevich was aware of the intellectual meanings of rhythm through the many discussions and demonstrations in Moscow and Saint Petersburg of rhythm, rhythmics, and eurhythmics and because of the great enthusiasm for Wagner and Nietzsche. This interest in a continuum of movement coincided with Malevich's own search for an artistic lightness, free of concrete imagery-kinetic and, perhaps, ultimately invisible. He praised Velimir Khlebnikov and Kruchenykh for pursuing the same freedom in their experimental poetry: "They have set themselves the task, analogous to painting, to bring the poetry of the word out of practical realism, make it an end in itself . . . to build a poem not out of the utilitarian words of practical objective realism, but create verse out of poetic rhythm."13 Malevich's awareness of this rhythmic element and his treatment of the theme were crucial to his artistic worldview, and they relate directly to his concern with language in general and zaum in particular. In his essay "On Poetry" he wrote: "There is poetry in which pure rhythm and tempo remain as movement and time; here rhythm and tempo rely on letters like signs containing this or that sound."14

That Malevich was drawn to sound and rhythm

as media of artistic expression is evident not only from his concrete activities, such as his contribution to Victory over the Sun and to the Suprematist ballet directed by Nina Kogan in Vitebsk in 1920, but also from his many theoretical investigations. In this respect, a statement that he included in his tract "There Exists in Nature," of 1916-1917, is especially important: "A painting should not be looked at just from the viewpoint of color, but it should be seen and heard, inasmuch as in the structures of objects and nature we introduce sound, color, and volume."15 This statement contains several ideas that help us to understand Malevich's peculiar attitude toward language, pictographs, ideograms, and zaum, and, in turn, his use of non sequiturs and verbal games in his own pictures. Two examples are the scattered letters (in Cyrillic) "K YA SG A" in Warrior of the First Division, Moscow (see cat. 39) and "ASKoTRKODE" and other combinations of letters in the illustration for Troe. Encouraged in his pictorial use of letters of the alphabet by the work of the French Cubists. Malevich also investigated a further dimension of sound with particular significance for himstimulating the spectator to hear as well as to see the painting.

Malevich used and analyzed verbal language as a system or conglomeration of "sensible" or "nonsensical" sounds; as a written, pictographic medium; and as a vehicle of propaganda for communicating both concrete and abstract ideas. Judging by the thousands of pages that Malevich wrote in the form of books, articles, autobiographies, diary entries, and manifestos, the third category—language as sermon and oration—was particularly important to him. Yet a curious aspect of all his linguistic convolutions is that they rarely describe or comment on the artist's pictorial work.

In spite of Malevich's occasional references to the *Black Square* of 1915 and his explanations of the *arkhitektony*—his experimental architectural models—the pictures he painted are conspicuously absent in his written texts. Nor does a reading of the essays clarify the meaning of the paintings. It is as if the essays were written in spite of, or counter to, the visual works. A case in point is Malevich's introduction to the album *Suprematizm. 34 risunka* (Suprematism. 34 Drawings) (Vitebsk 1920 [1921]) (fig. 49). His text seems to have very little in common with the black-and-white geometric compositions of squares and circles that follow. On this level,

#### СУПРЕМАТИЗМ

conceito. A rigor, descreve um processo, mas lhe é penoso admitir que, ao se descrever um processo, processa-se algo<sup>56</sup>, e redesenha-se seu contorno.

56 Aviso emblemático de alguém que se compreende no desafio da tradução: "O problema maior que se coloca para o tradutor do texto lacaniano, qualquer que seja a língua-meta, é justamente o da metalinguagem. Os Escritos falam de e são ao mesmo tempo." (OSEKI-DEPRÉ apud LACAN, 2011, p. 7, grifo do autor). Desafio não exclusivo ao texto de Lacan, como defende Haroldo de Campos (2011, p. 31-32) apoiando-se em Fabri: "Essa 'sentença absoluta' ou 'perfeita', por isso mesmo, continua Fabri, não pode ser traduzida pois a 'tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra'. O lugar da tradução seria, assim, 'a discrepância entre o dito e o dito'. [...] e é nesse sentido que ele afirma que 'toda tradução é crítica', pois 'nasce da deficiência da sentença'." Qual a tradução para o termo abstract, fincado no início de toda tese, como uma placa de interdição. Significa resumo, ou "em substituição à leitura"? Summary significa sumário, que significa resumo, que significa table of contents, que significa Índice, que significa index, que pode ser uma lista de livros proibidos, sinal invertido de bibliografia. Uma placa que divide o caminho bifurcado entre a traição necessária implicada em toda tradução, ou a desistência diante do desafio, que faz aceitar e investir em uma abstração generalizante que definirá o caminho: abstração

<sup>&</sup>quot;Suprematismo", Malevich, p. 1 do prefácio, 1920.

É preciso que a descrição acabe para que algo57 dela se inicie. É preciso

57 "Hoje, equilibra-se em um mesmo lance o Édipo e o relato: já não se ama, já não se teme, já não se conta. [...] Assim como a criança sabe que sua mãe não tem pênis e ao mesmo tempo julga que ela tem um (economia cuja rentabilidade Freud mostrou), do mesmo modo o leitor pode dizer incessantemente: eu sei que são apenas palavras, mas mesmo assim... (emociono-me como se essas palavras enunciassem uma realidade). De todas as leituras é a leitura trágica que é a mais perversa: tenho prazer em me ouvir contar uma história cujo fim eu conheço: sei e não sei, ajo em face de mim mesmo como se não soubesse: sei muito bem que Édipo será desmascarado, que Danton será guilhotinado, mas mesmo assim..." (BARTHES, 1987, p. 62). Conecta-se este trecho de Barthes a outro de Todorov (1980, p. 68): "O interesse do leitor não advém aqui da pergunta: que acontece depois - que nos remete à lógica de sucessão ou à narrativa mitológica. Sabemos muito bem, desde o começo, o que acontecerá, quem chegará ao Graal, quem será punido e porquê. O interesse nasce de uma pergunta muito diferente, que remete à organização gnoseológica e que é a seguinte: que é o Graal? Essa narrativa, como tantas outras, conta uma demanda; o que se procura, no entanto, não é um objeto, mas um sentido: o da palavra Graal. E, como a pergunta incide antes no ser do que no fazer, a exploração do futuro empalidecerá diante da do passado. Durante toda a narrativa perguntar-se-á pela significação do Graal; a narrativa principal é um narrativa de conhecimento, idealmente ela nunca se detém." Em entrevista (RIVITTI, 2007), Cildo Meireles diz: "Várias das minhas obras se fundam na oralidade.". A afirmação nos implica em uma compreensão do relato como parte e desdobramento da ação (trabalho de arte), frequentemente mais vigoroso do que seu registro fotográfico, além de pressupor a colaboração inevitável do outro, em quem se instala a questão pertinente à proposição disparadora do trabalho. O relator, em primeira pessoa, se assume parte de uma trama da qual pode narrar apenas seus efeitos, em um exercício de atenção permanente à uma fenomenologia do espaço poético. Vislumbra-se um deslocamento do sujeito, num lapso temporário entre o campo ideológico sobre o qual se move e sua localização específica. Expondo a si, expõe a trama a que está sujeito, e paradoxalmente, deixa por um momento sua condição de assujeitamento. Há acões que habitam somente o relato. Neste caso, o caminho é que produz o campo, em tensão com as cartografias já existentes. Eis um relato em primeira pessoa que nos demanda de saída crédito como um conto: quanto mais se esforça em ser conciso e distante, mais exige que o sigamos depositando nele uma confiança cega. "I. Em frente a entrada principal da escola de Belas Artes em Berlim, eu pendurei uma reprodução da pintura 'O Pobre Poeta', de Carl Spitzweg medindo 2,50 por 2 metros.2. Eu dirigi o meu carro para a Neue Nationagalerie. 3. Eu estacionei meu carro atrás da Neue Nationalgalerie. 4. Eu entrei na Neue Nationalgalerie. 5. Eu removi da Neue Nationalgalerie a pintura 'O Pobre Poeta', de Carl Spitzweg. 6. Eu andei até meu carro, estacionado atrás da Neue Nationalgalerie. 7. Eu dirigi em direção a Berlin-Kreuzberg. 8. Eu estacionei o carro a 800 metros do Kunstlerhaus Bethanien em Berlin-Kreuzberg.9. Eu andei até o Kunstlerhaus Beapropriar-se da especificidade do relato enquanto lugar e meio de ressignificar.

thanien com a pintura de Spitzweg que roubei. 10. Eu pendurei uma reprodução colorida de 'O Pobre Poeta', de Spitzweg na entrada do Kunstlerhaus Bethanien. 11. Do Kunstlerhaus Bethanien, eu andei 150 metros até a rua Muskauerstrasse, ainda carregando a pintura roubada de Spitzweg. 12. Eu entrei em um edifício com apartamentos alugados por famílias imigrantes. 13. Eu entrei em um apartamento de uma família de imigrantes turcos. 14. Eu pendurei a pintura roubada 'O Pobre Poeta', de Spitzweg em uma parede do apartamento da família de imigrantes turcos. Ulay." (1976). O relato denuncia a conservação de uma dinâmica pré-fixada entre agentes culturais em seus devidos papéis/funções: museu, segurança, diretor, artista. Também expõe as contradições de um meio de arte que se quer absolutamente autônomo em relação à cultura e seus preceitos ideológicos, afinal, a ideologia nos obrigaria a um julgamento a priori: Ulay, afinal, é artista ou criminoso? O que resulta em falsa polêmica, visto que estão sobrepostos aqui duas representações diversas. Obrigamo-nos a escolher entre uma e outra na tentativa de anular a contradição aparente entre as duas, mas se trata, no fundo, de uma mesma ideia romântica em duas versões de herói, e este nos atrai, dada a constatação diária de nossa impotência política e, justamente, limitação ideológica. "A arte, em geral, é inofensiva e pretende revelar e cumprir outros propósitos e critérios, Entretanto, desde o surgimento e a formação do pós-modernismo, uma mudança deu lugar para um contexto mais crítico e sociopolítico. Intelectualmente essas eram, e são, boas "intenções críticas", mas são poucos os artistas que estão ultrapassando os limites protegidos e justificados da arte." (ULAY, 2007, p. 85). Limitação ideológica, inclusive, que joga um desdobramento fundamental do relato para além de nosso alcance: o papel cultural do outro, representado aqui pela família de imigrantes turcos, que continua sem nome e sem fala, a se mover pela história em exílio, como personagem secundário, sem proposição. E além do alcance do escopo interpretativo tanto dos críticos da ação quanto e principalmente dos que vêem com simpatia a intervenção/performance como denúncia de um apartheid social, como o próprio autor coloca. "Os turcos eram o maior grupo étnico isolado de Berlim ocidental. À contragosto, eles viviam em um gueto no bairro de Kreuzberg. Imagine metade da cidade cercada por arame farpado, tanques e torres militares de vigilância em que um determinado grupo étnico vive uma segmentação ainda mais profunda. Eu simplesmente não conseguia suportar nada disso e queria trazer uma atenção maior e mais humana para a situação." (ULAY, 2007, p. 85). Retorna da modernidade, como valor, um "humanismo", para justificar a ação "pósmodernista" subversiva, e a "família turca" permanece objeto. Se tivermos de seguir o destino funcional que nos impele ao julgamento, aceitamos nos mover por uma narrativa de romance policial (onde assistimos o desenrolar de uma trama em cujo final se pode verificar algo - uma verdade que nos tranquiliza): "A procura de conhecimento também domina um outro tipo de narrativa que teríamos talvez algum escrúpulo de aproximar ao Santo Graal: é o romance policial de mistério. Sabemos que este se constitui na relação problemática de duas histórias: a história do crime, ausente: e a história

Uma mão de criança que toma o lápis e contorna a outra mão, desenha<sup>58</sup> a si

mesma ou à outra? Desenha apenas o desenho da mão<sup>59</sup>. Deixa como marca,

da investigação, presente, cuja única justificativa está em nos fazer descobrir a primeira história. Um elemento desta nos é efetivamente relatado desde o comeco: um crime é realizado quase sob nossos olhos; mas não lhe conhecemos os verdadeiros agentes ou os verdadeiros móveis. A investigação consiste em voltar incessantemente aos mesmos acontecimentos, em verificar e em corrigir os mínimos detalhes até que rompa a verdade a respeito dessa mesma história inicial; é uma narrativa de aprendizado. Mas, diferentemente do Graal, o conhecimento aqui se caracteriza porque possui apenas dois valores: verdadeiro ou falso. Sabe-se ou não se sabe quem matou, ao passo que a demanda do sentido no Graal conhece uma infinidade de graus intermediários e, mesmo no final, não se pode estar certo de que ela tenha terminado." (TODOROV, loc. cit.). Ulay é criminoso desde o princípio, autor de um crime que se passa segundo seu relato sob os olhos de todos, já que Ulay também é o narrador. De acordo com Todorov, no entanto, o relato não investe neste registro de alternância entre verdadeiro ou falso: ele é montado como suporte a questões que sobrevivem ao seu final: o que é crime? E paradoxalmente o convívio por tempo suficiente com esta questão nos leva à outra: houve um crime? Retorno ao excerto de Barthes (op. cit., p. 62) que acima poderia até ter parecido desnecessário: "do mesmo modo o leitor pode dizer incessantemente: eu sei que são apenas palavras, mas mesmo assim... (emociono-me como se essas palavras enunciassem uma realidade)". Uma extensão desta experiência ao terreno acadêmico nos apontaria para algo análogo, constitutivo de um modo de produção de conhecimento: eu sei que são apenas palavras, mas mesmo assim...(aceito-as como se enunciassem a mais conveniente das realidades).

59 "O leitor se emociona, diante de tamanha ansiedade gráfica ao encontrar uma flor ressequida enfiada entre duas páginas." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 321). Tomando as anotacões de Warburg no período em que esteve internado sob os cuidados de Binswanger, na clínica de Bellevue, Didi-Huberman traca relacões entre a escrita e o desenho: "[...] nada menos de 7.345 páginas foram cobertas por uma escrita nervosa, às vezes totalmente desestruturada, como a de um homem que sofresse demais ou escrevesse no escuro. O texto é uma espécie de fluxo indecifrável, uma tempestade de palavras, um tormenta." (DIDI-HUBERMAN, loc. cit., grifo do autor). "No início e no fim de cada caderno, [Warburg] tenta resumir o arquivo de sua própria loucura, reencontrando a forma tabular de seus antigos manuscritos de trabalho. Mas essa tentativa de organizar o pensamento não pára de ruir por terra, de tresvariar. Logo se acumulam tirinhas de papel enrolado entre as páginas [...]. Os quadros de recapitulação são tão sobrecarregados que não se discerne mais nada. Algumas formas aparecem espontaneamente no meio do texto, evocando os antigos esquemas teóricos. [...] O que mais impressiona o olhar do leitor - ao mesmo tempo frustrado e agucado pela natureza quase indecifrável do texto - é a recorrência de sintomas, de esquizes gráficas que vem como que riscar a superfície do papel [...]. [...] o traco que barra o espaco ainda é uma palavra que procura abrir caminho, mesmo que por escrito - o que nos faz pensar em Leonardo da Vinci, que Warburg conhecia muito bem -, como num espelho. [...] A esquize gráfica marca uma destruição pela loucura, mas é também um aparelho de construção na loucura." (Ibid., p. 323-324, grifo do autor). O resumo como atividade organizativa de fluxos inconstantes e relações movediças, da atividade do pensamento cuja natureza se mostra avessa a qualquer tipo de lastro. Se não é o caso de resumir a narrativa feita por Didi-Huberman do jogo de relações entre Warburg, Binswanger e Freud, talvez caiba apontar como esta nos dá a entender que, ao se apropriar de Freud para o tratamento de Warburg, Binswanger acaba compreendendo os limites do primeiro ao lidar com a desarticulação do segundo. As compreensões desde interregno explorado por Warburg entre escrita e desenho ganham um desdobramento neste sentido: "Binswanger havia reconhecido na obra de Freud o primeiro método de *interpretação* que se apoiava de fora a fora numa experiência:[...] Esse simples deslocamento abarca tudo. A partir daí, o sintoma já não é considerado um simples 'sinal de doença', e sim uma estrutura de experiência fundamental, o 'instante eterno de um ser historicamente determinado', como diz Binswanger. Nesse sentido, a psicanálise já não interroga a doença, como ainda fazia Charcot, e sim o ser adoecido, em sua existência e seu destino inteiros. [...] Certo ou errado, Binswanger via na epistemologia freudiana um limite intrínseco - 'naturalista', em suas palavras - para compreensão de seu próprio objeto, o inconsciente." (Ibid., p. 327-328, grifo do autor). Ou seja, vê no delinear da teoria freudiana tanto o que é constitutivo de seu desenho quanto a forma que a delimita.

mais que a forma de uma mão, a forma por meio<sup>60</sup> da qual a mão opera, escolhe,

therefore the many content of the co

60 Starobinski recebe o Prêmio Europeu de Ensaio com um ensaio sobre o Ensaio, e, apelando a um recurso razoavelmente comum em ensaios, inicia pela Etimologia do termo ensaio: "Essai ('ensaio'), conhecido em Francês desde o século XII, provém do latim tardio exagium, 'balança'; 'ensaiar' deriva de exagiare, que significa 'pesar'. Nas vizinhancas desse termo encontramos 'exame': agulha, lingüeta do fiel da balança e, consequentemente pesagem, exame, controle. Mas outra acepção de 'exame' aponta para o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo exigo, empurrar para fora, expulsar, depois exigir. Quantas tentações se o sentido nuclear das palavras de hoje resultassem do que elas significaram num passado longínquo! Dizer 'ensaio' é o mesmo que dizer 'pesagem exigente', 'exame atento', mas também o 'enxame verbal' cujo o impulso liberamos [...] se continuarmos a interrogar os léxicos, aprenderemos que essayer ('ensaiar') foi emulado por prouver ('provar', 'testar') e éprouver ('experimentar') nos falares do leste e do sul, emulação enriquecedora que torna o ensaio sinônimo de uma colocação à prova, de uma busca da prova. [...] Quando Locke o publica Essay Concerning Human Understanding, a palavra 'ensaio' não anuncia a prosa vivaz de Montaigne, ela assinala um livro no qual são propostas ideias novas, uma interpretação original de um

problema controverso. E é nesse valor que a palavra será no mais das vezes empregada. Ela alerta o leitor e o faz esperar uma renovação das perspectivas, ou pelo menos o enunciado de problemas fundamentais a partir dos quais será possível." (STAROBINSKI, 2001, p. 43-44). A diferenciação apontada no parágrafo anterior determina o papel do ensaio no jogo de construção do conhecimento tanto por seu caráter colaborativo (no sentido de abrir caminho para estudos de metodologia mais específica ou rígida) como também, e consequentemente, hierárquico, já que, como ele escreve a seguir: "A universidade, no apogeu do seu período positivista, tendo fixado as regras e os cânones da pesquisa exaustiva séria, repelia o ensaio e o ensaísmo para as trevas exteriores, correndo o risco de banir ao mesmo tempo o brilho do estilo e as audácias do pensamento. Visto da sala de aula, avaliado pelo júri de tese, o ensaísta é um simpático diletante fadado a juntar-se ao critico impressionista na zona suspeita da cientificidade." (Ibid., p. 45). Como suposto, o texto reage a esta visão, em defesa justamente da forma em discussão, mais próximo do fim do ensaio, apontando sua qualidade como lugar de conciliação entre saber e ousadia, indo na direção de garantir um futuro para esta forma ao oferecer uma justificativa definitiva: "A partir de uma liberdade que escolhe seus objetos e inventa sua linguagem e seus métodos, o ensaio, no limite ideal no qual não faco senão ensaiar concebê-lo, deveria saber aliar ciência e poesia. Deveria ser, ao mesmo tempo, compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria; escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no âmago do presente. O ensaio, que lê o mundo e se dá a ler, exige a instauração simultânea de uma hermenêutica e de

> Página de "Glas", livro de Derrida, 1974 Página de "Trivmphi del Petrarcha", 1488

edita e anima. A mão que escreve, desenha - produz pensamento sem, no

uma audácia aventureira." (Ibid., p. 61). Mas devemos nos desiludir quanto a este lugar de liberdade se, por um deslize, algo comum quando se trabalha com citações e excertos, a montagem desta nota se aproveitar de um trecho de Moretti em que ele trata da etimologia da palavra "aventura", legível no argumento de Starobinski como valor intrínseco ao ensaio? "Pois aventura, em Robinson Crusoé (1719), significa mais do que as 'estranhas e surpreendentes' ocorrências [...] mencionadas na página de rosto do livro: quando Robinson, em sua segunda viagem, conduz a bordo uma pequena adventure (aventura), o termo não denota uma ordem de acontecimento, mas uma forma de capital. Na fase inicial do alemão moderno, afirma Michael Nerlich, a palavra fazia parte da 'terminologia comum do comércio', na qual denotava 'a sensação de risco (que também era chamada de Angst [ansiedade])'. Em seguida ele cita um estudo de Bruno Kuske: 'fazia-se uma distinção entre o comércio anventiure e a venda a clientes conhecidos. O comércio de aventiure abrangia aqueles casos em que o comerciante se punha a caminho com suas mercadorias sem saber exatamente qual mercado encontrar para elas." (MORETTI, 2014, p. 35). A etimologia, quando convocada de suas profundezas, parece aplicar-se indistintamente a termos a princípio distantes, o que demonstra mais de seu moto interno do que do que há de móvel nas palavras: expor raízes. Um procedimento para o qual o que houver de "comum" parece ser um valor a se perseguir, como uma verdade enterrada, uma fonte de pureza verdadeira, ao contrário das terminologias, que pairam visíveis e que, portanto, não se pode exibir como achado que a tudo explica. Assim, se seguirmos o raciocínio de verificação colocado em movimento por Starobinski, a partir das etimologia dos termos mais importantes para o andamento do argumento, prevalece o caráter de troca implicado na escrita do ensaio, de um comércio pelo argumento (meio errante, mas objetivo) de valores, em empreitada na qual, apesar de se pressupor certo risco, avista-se ganho dobrado, além de ir abrindo caminho (e clientela) para as formas mais convencionais de comunicação. Em um outro ensaio no qual o tema novamente é o ensaio, Aira anuncia (quase instrui) a relação do ensaio com o procedimento de colisão, de junção, justaposição: "O ensaio é a peça literária que se escreve antes de escrevê-la, quando se encontra um tema. E esse encontro se dá no seio de uma combinatória: não é o encontro de um autor com um tema, mas sim de dois temas entre si. [...] O tesouro coletivo de interesses se transforma o tempo todo. Mas o interesse sozinho, por mais atual que seja, nunca é suficiente para se tornar arte, está demasiadamente comprometido com sua funcionalidade biológica. [...] Para existir arte, deve haver um desvio (uma perversão, caso se queira) do interesse, e o modo mais econômi-



entanto, produzir fala. Falar seria contentar-se em passar - desaparecer

e reaparecer. O leitor lê para voltar a pensar sobre objetos distantes. Para

co de se tomar este desvio é juntá-lo abruptamente com outro interesse. Inócua como parece, a operação é radicalmente subversiva, pois o interesse se define pelo seu afastamento obsessivo, por ser único e não admitir competência. Na origem dessa subversão está a origem da arte de fazer ou de pensar. Disso poder-se-ia deduzir uma receita para fazer literatura. Se escrevo sobre corrupção, será jornalismo ou sermão, se acrescento um segundo item, digamos arqueologia ou artrite, há alguma possibilidade de ser literatura. E assim com tudo. Se faço um jarro, por melhor que faça, nunca deixará de ser um trivial artesanato decorativo, se o acoplo a um suplemento inesperado, como a genética ou à televisão, pode então ser arte. [...] Ao contrário do Romance [...], a forma, no ensaio, é o artístico que se revela no final, contradizendo as intenções, quase como uma surpresa." (AIRA, 2007, p. 58). Mas é no emblemático ensaio de Adorno (2003), O Ensaio como Forma (leitura antiga), que se encontra uma justificativa (talvez desnecessária) para esta Tese, ou uma guia de problematização, por expor e se apropriar das assertivas do Tratado, mas para embutir nelas as questões e digressões do Ensaio, tudo gestado, ainda que aos trancos, em Forma (inclusive a do livro). Além do tema, que entendo como um meio ampliado, da Universidade, e que se liga ao processo de construcão de conhecimento (como em passagem anterior de Starobinski, "A universidade, no apogeu do seu período positivista [...] repelia o ensaio" (STAROBINSKI, loc. cit.) mas exposto no tempo presente: "Ainda hoje, elogiar alguém como écrivain é o suficiente para excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado. [...] a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente [...] só se preocupa com alguma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas." (ADORNO, op. cit., p. 15-16), sem varrê -lo para um tempo passado atenuante, Adorno figura o ensaio como personagem-herói, referindo-se a "ele" como se pudéssemos vê-lo a enfrentar os desafios que se lhe impõem: "O Ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito." (Ibid., p. 16). Posiciona-o em narrativa guiada por seu caminho, feito das demandas descobertas, sem romantizá-lo, trata-o como alternativa ao enrijecimento do pensamento. Ou seja, realiza, efetivamente, o que a definição de Starobinski estabelece como princípio. Posiciona-se ao expor o que está em jogo: "A ciência necessita da concepção do conceito como uma tabula rasa para consolidar a sua pretensão de autoridade, para mostrar-se como único poder capaz de sentar-se à mesa. Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram."(Ibid., 29, grifo do autor). Não por uma forma apenas, mas por meio da forma: a atenção à esta se traduz pelo posicionamento político, quanto ao pensar. Desta feita cumpre-se uma dialética entre particular e universal que se deixa ler no titulo do texto: o ensaio como forma (forma de escrita reconhecível teoricamente; uma categoria universal de escrita, ou dinâmica interna; a exposição de um funcionamento) passa a ser entendido, ao final da leitura como este ensaio que é forma precisa, formalização do

tionador, possibilidade política. A questão que se coloca quanto à metodologia ou abordagem dos objetos aponta para um posicionamento crítico da forma, mas ciente de que, afinal, se move também pelas mesmas linhas: "[...] a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre objeto e conteúdo: como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?" (Ibid., p. 18). Nada mais se poderia pedir, enquanto posicionamento, dessa prática que academicamente é chamada hoje de crítica institucional (daí uma relação funcional que vale apontar entre o circuito de arte nas últimas décadas e o pensamento no âmbito acadêmico). Mas o que esperar de uma crítica que tem se anunciado por categoria? Krauss já denuncia esta transição a partir do exemplo de Broodthaers: "Twenty five years later, all over the world, in every biennale and at every art fair the eagle principal functions as the new academy. Whether it calls itself installation or institutional critic, the international spread of mixed media installation has become ubiquitous." (KRAUSS, 2000, p. 12). Somos assim reconduzidos a uma série de configurações topográficas, chamados a tomar posição: ensaio como forma, livro como meio, tese como lugar. Desde que, em nosso contexto, a instituição acadêmica não provê lastro ao circuito mercadológico, e é o mercado a demandar os procedimentos repetitivos que em outros contextos a academia teria ajudado a fixar, não parece constituir grande desafio translar para o interior do programa de artes visuais tais procedimentos, que já chegam como uma fórmula assimilada pelo quotidiano da produção contemporânea. Seria um equívoco pensar que chegam atrasados e por isso perdem valor: é do tratamento ilustrativo do passado que o circuito de validação simbólica do trabalho relacionado a certa ideia de arte se alimenta, oferecendo como novidade a novos consumidores o que já foi produto assimilado (consumido) anteriormente por recortes mais "específicos" de público. Nem é tanto a diferença entre (o que se vê, ilusoriamente) como "dentro" e "fora", "academia" e "mercado", em dualidade: são momentos que participam de uma mesma dinâmica pela qual podem adquirir maior ou menor cumplicidade. Não a diferença, mas um tipo específico de diferença: a que podemos nos referir como, não apenas reveladora, mas transformadora das relações entre dentro e fora, do jogo de sua contigüidade. Recolocada aqui, a pergunta de Adorno sobre como se referir ao estético de modo não estético, "sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto" (ADORNO, op. cit.), põe em questão, também a própria forma da Tese (visto que o ensaio lhe servia, ao longo de toda a problematização feita até aqui, como contraponto), mas não apenas: também problematização das concepções de metodologia e escrita, enquanto constitutivas de qualquer pesquisa. Trata-se, justamente, de uma questão de Forma.

que é anunciado pelo autor como seu princípio motriz. E acessível enquanto meio ques-

cobrir o que pensa<sup>61</sup>. Ao ler, admite com alívio a impossibilidade da guarda, e

61 Pode a escrita exercer o papel de "relatora" de realizações ocorridas fora do âmbito da universidade - e mais além, de que realizações a escrita dá conta de representar, fora do âmbito da própria escrita? Se entendermos o caráter ficcional de qualquer relato como pressuposto fundante para nossa atividade de escrita (e não me refiro aqui apenas à chamada "escrita de artista", visto que a questão não se restringe a um campo ou categoria, mas é pertinente a qualquer atividade de relato), evitar a pretensão de se fazer literatura mirando em uma objetividade científica não seria abrir mão do maior potencial criativo próprio de uma atividade que tem na escrita seu meio, seu campo de investigação? Por outro lado, entender a escrita de tese como literatura em seu amplo exercício também significa incorrer no risco de uma escrita pseudopoética, de abrir mão de qualquer pretensão de análise, ou seja, negar a potência (poética, inclusive) do pensamento mais assumidamente analítico e interpretativo. Façamos de Aula, de Barthes (1978), um espaço referencial para a discussão de possibilidades quanto à escrita no trabalho de dissertação ou tese: se a pretensão é a de escrever, só se confere potência de subversão à literatura. Assim, só haveria ganho para esta ação na medida em que se aceite o desafio de fazer literatura, ou se estará em posição submissa ao poder regulatório da escrita que pretende ser uma comunicação de fatos. No entanto, declarar tal pretensão é assumir o crime antes de pensar em cometê-lo: não há literatura subversiva na medida em que toda literatura é subversiva, assim como não há arte política pela mesma razão. Perde-se a prerrogativa de uma tomada estratégica de posição, se a escrita for exigência de uma concepção que a entende como o único lugar propício para reflexão, ou seja, se a escrita for, além de normatizada, ela mesma a norma a valer para toda e qualquer proposição. E mesmo que uma escrita carregada de reflexão evite participar de tal arranjo, é preciso reconhecer que falhamos: como escreve Barthes, a linguagem é fascista e nos obriga a dizer até o que não pretendemos. Abraçar a ilusão de uma postura científica nas humanidades que nos garantisse distância da literatura (este fazer ambivalente), tanto quanto do objeto em questão, talvez tenha sido mais cômodo até certo ponto. Mas ao se escrever a primeira letra, desenha-se, é inevitável. Ao se escrever a primeira palavra, com o máximo de cuidado, talhando sua frigidez com precaução, anuncia-se algo, pronuncia-se algo. O discurso, entroncamento entre linguagem e ideologia, esquenta todos os afetos em poucos fonemas, que dirá um verbo. A objetividade pede um sacrifício que não tem condições de honrar. Escreve Barthes (1978, p. 17): "Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real." Este realismo, mesmo que entendido à revelia de sua afirmação do ponto de vista ideológico, deve fornecer a percepção de que, ao assumirmos o lugar de escritores, nos encontramos imersos no próprio discurso ideológico e, no caso do livro, lugar onde

adentra um esquecimento puro<sup>62</sup>. É pressuposto da leitura abrir mão da autoria.

temporalidades se encontram, no interior deste "eu" que acolhe o ponto de vista e de onde se irradia o pensamento analítico, crítico, mas sempre, e mais do que nunca, ideológico. A consciência de ocupar este lugar, que como uma vala, nos guia e protege ao mesmo tempo, que nos cega e limita, é o detalhe de potência que deixa aberta uma margem de manobra. E ainda segundo Barthes, esta manobra, esta trapaça é a literatura.

62 "Pois bem, ontem à noite, esta manhã, ao amanhecer, meio adormecido ainda, ou mais adormecido do que pensava, me ocorreu um assunto, rico, complexo, inesperado. [...]. Seja como for, quando estava desperto, já tinha me esquecido. Lembrava apenas que o tive, e que era bom, e que já não o tinha mais. Nesses casos, não vale a pena espremer o cérebro, sei por experiência própria, porque nada volta, talvez porque não haja nada, nunca houve nada, fora a sensação perfeitamente gratuita de que sim, havia... No entanto, o esquecimento não é completo; sobra um pequeno resquício vago, e tenho a ilusão de que nele existe uma ponta que posso puxar e puxar... embora, então, para continuar com a metáfora, ao puxar essa linha terminar se apagando a figura do bordado e sobrasse entre os dedos um fio branco sem sentido. Trata-se... vejamos se posso resumir em algumas frases: um homem tem uma premonição muito precisa e detalhada sobre três ou quatro coisas que vão acontecer, todas encadeadas, no futuro imediato. Não são coisas que acontecerão a ele, mas a três ou quatro vizinhos, no campo. Ele entra num movimento acelerado para fazer valer sua informação: a pressa é necessária porque a eficácia do truque está em chegar a tempo ao ponto em que os acontecimentos coincidem... Corre de uma casa a outra feito uma bola de bilhar ricocheteando no pampa... Vou só até aí. Não vejo mais nada. Na realidade, o que menos vejo é o mérito novelesco desse assunto. Tenho certeza de que no sonho essa agitação insensata vinha envolta numa mecânica precisa e admirável, mas já não sei qual era. A chave foi apagada. Ou será que eu a devo fornecer, com meu trabalho deliberado? Se assim é, o sonho não tem a menor utilidade, e me deixa tão desamparado quanto antes, ou mais. Mas resisto a desistir dele, e nessa resistência percebo que existe outra coisa que poderia resgatar das ruínas do esquecimento, e é precisamente o esquecimento. Apoderar-se do esquecimento é pouco mais do que um gesto, mas seria um gesto coerente com a minha teoria da literatura, pelo menos com o meu desprezo pela memória como instrumento do escritor. O esquecimento é mais rico, mais livre, mais poderoso... e na raiz dessa idéia onírica deve ter havido um pouco disso, porque essas profecias em série, tão suspeitas, desprovidas de conteúdo como são, parecem ir parar todas num vértice de dissolução, de esquecimento, de realidade pura. Um esquecimento múltiplo, impessoal. Devo anotar, entre parênteses, que o tipo de esquecimento que apaga os sonhos é muito especial e muito adequado aos meus fins, pois se baseia na dúvida sobre a existência do real do que deveríamos estar recordando; suponho que, na maioria dos casos, senão em todos, só consideramos esquecido algo que na realidade não aconteceu. Esquecemo-nos de nada. O esquecimento é uma sensação pura." (AIRA, 2013, p. 127-129).).

Não se pode ser leitor de si mesmo, não por que o deslocamento de si<sup>63</sup> seja

63 O que uma tese carrega de produção delirante? Por princípio normativo, uma forte

convicção em sua capacidade convincente. A auto-suficiência de um sistema gerado por um moto criativo produtor de discurso complexo e em quantidade, e que, por neste se apoiar e dele depender, já dele não se distingue após breve período de autonomia: como uma ideia que se coloca parasitária da palavra para dela se alimentar, fazê-la sua hospedeira, devorá-la e tomando sua vaga, preencher o oco passando-se por ela, apropriandose do que a definia. Nos rituais de defesa, os participantes muitas vezes alternarão seu foco entre hospedeiro e parasita, até que já não se poderá distingui-los, o que é tanto melhor para ambos: a tentativa de escrutinar o hóspede, para asfixiá-lo, provocará a morte do hospedeiro. Essa dinâmica fantasmática entre ideia e discurso passa então a ser a plataforma de relação entre os participantes. Só resta a quem se vê nesta emboscada desprezar o parasita, dar todo o crédito à linguagem, reforçando sua autoridade. Ocorre então que o parasita chega a deixar o hospedeiro em troca de alguma visibilidade. Escorre do canto do livro, deixando atrás de si sua trajetória viscosa. Como se lê nas linhas anteriores, a pretexto de se "demonstrar" determinada dinâmica, o que era para ser metáfora desliza, escapa para sua nova condição de discurso circunscrito aos próprios argumentos. Por exibir seu sistema próprio de ideias, figuras, animando a si mesmo, se fazendo de fábula, paradoxalmente ganha autoridade. O relato de uma experiência interior não seria considerado verdade se permanecesse contido em metáfora, seria ouvida apenas como insuficiente, mas a metáfora se disponibiliza como um ambiente controlado onde se pode figurar algo, como referência ou modelo para proposições discursivas mais amplas, com baixo investimento inicial. O dom de metaforizar, sinal de uma neurose dominante que tudo coloniza, é competência oportuna para o sucesso no mundo dos negócios. É necessário figurar valores - reaproveitados da ideologia dominante - e, em nome destes valores, tocar o projeto social, apesar de tudo. A metáfora alimenta a especulação, e a especulação recria o mundo continuamente: "O capitalismo é desmaterializado: os 'depósitos de minérios' se tornaram reino, sopro, vida, morte, esplendor, glória... a prosa é invadida por figuras de linguagem: uma saudação de espíritos cativos, veios de metal sedutores, tesouro naufragando no abismo, clamando pela vida... As metáforas [...] já não interpretam o mundo; obliteram-no e em seguida o refazem [...]. Típico de empreendedor, [...] é 'o dom do poeta - o dom metafórico - de evocar na mente de seu público imagens arrebatadoras de domínios de ouro' [...]. Ele sonha o sonho... sonhos não são mentiras, tampouco são a verdade. A especulação, afirma um de seus historiadores, Edward Chancellor, 'retém algo de seu sentido filosófico original {...} para refletir ou teorizar sem uma base factual firma'." (MORETTI, 2014, p. 190). Associações buscam aberturas, abrem seu caminho rapidamente, e religandose umas às outras, exercem em cadeia alegórica um circuito auto-suficiente de imagens apoiadas umas nas outras, ainda que de forma precária, com a justa eficiência. O sujeito delirante convoca seu interlocutor a confirmar suas próprias vivências auto sustentadas. "[...] Lacan [...] sugere que o analista assuma a função de secretariar o louco, no sentido

impossível, mas por ser tal deslocamento tão inevitável quanto imediato,

2014, p. 118). A banca examinadora de uma tese, por exemplo, não se propõe a comprovar a veracidade de uma tese em sua afirmação (os leitores são estrangeiros recém chegados à este universo de conexões recém feitas, uma colagem transpirante de nexo: mesmo especialistas em sistemas políticos e suas fronteiras fazem apontamentos típicos de turistas assim que se vêem no primeiro site), mas sim comprovar sua lógica interna, seu bom funcionamento interno, sua coerência (podem atestar a existência de um novo espaço), ou seja, sua verossimilhança. Propõe-se a comprovar a existência de uma tese. Não será essa a hora apropriada de questionar seus pressupostos, mas sim o modo pelo qual se articulam os elementos encenados, como se movem de modo a não se chocarem entre si (contradições internas, exibidas e reveladas pela por seu próprio jogo discursivo). Como em um sistema mecânico de engrenagens pouco comuns, que ora se exibem, ora se ocultam para a visão do examinador. A própria e louvável resistência ao útil de parte das chamadas ciências humanas e seu lugar pretensamente distanciado facilita essa configuração. "A conferência realizou-se em 21 de abril de 1923 na presenca do pessoal da clínica e de um número restrito de convidados de fora. Creio que os comentaristas se enganam quando afirmam com otimismo que essa apresentação 'destinava-se a provar que seu autor estava em perfeito juízo', ou que nesse dia ela lhe devolveu toda a sua razão, sob a varinha mágica de uma 'sublimação' intelectual. Não se 'resolve' uma psicose em algumas horas de 'sublimação'... ainda que o próprio Warburg tenha considerado essa conferência o início de um verdadeiro 'renascimento' de seu pensamento, ele tinha plena consciência de que, ao mostrar as cobras de Walpi entre os dentes dos dançarinos [...] estava exibindo uma parábola de sua própria situação: a 'dialética do monstro' ainda se prendia a seu corpo. Warburg só pode deixar a clínica de Binswanger dezesseis meses depois, em agosto de 1924. E foi necessário uma conferência suplementar em Hamburgo em 1925 - durante a qual a platéia ficou impressionada com o esforço físico exigido e o estado de desestruturação do orador -, para que Binswanger acabasse lhe escrevendo: 'já não o considero apenas em licença de normalidade, mas definitivamente curado'." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 316-317). Eis um exemplo em que as raízes comuns entre o exame patológico e acadêmico se mostram como numa anedota: Warburg lutava contra suas próprias limitações, mas também por reaver seu direito de sujeito a ser ouvido em seu delírio. "Na clínica Bellevue, portanto, Warburg obteve sucesso numa verdadeira aposta: fazer de sua própria contorção (num problema que não nos concerne) uma construção (da qual todo historiador deveria saber tirar proveito)." (Ibid., p. 318). O fantasma da sentença ao ostracismo (na melhor das hipóteses) sempre ronda quem se defende em público. A tese não deixa de ser uma tentativa de (re)ordenar o mundo, e no caso de Poéticas Visuais, de modo mais evidente, por se tratar de uma edição particular da própria produção, que cumpre o papel de servir de lastro à tese. A matéria da ordenação aqui é a própria ideia de vida, por meio de uma escrita que além do mais nunca deixa de ser constitutiva do sujeito. Aproxima-

de testemunhar sua fala delirante, levando ao pé da letra seu discurso." (HENRIQUES,

em movimento contínuo e sem parada, embora com destino certo<sup>64</sup>...

se essa tentativa de ordem à de cura. Se o processo de escrita é tomado por certo caráter neurótico, a produção de uma tese, a confrontação de idéias num processo acadêmico, sua defesa, talvez faca contrapeso para uma complementação advinda da ordem do delírio. "Fica para o futuro decidir se há mais delírio em minha teoria do que eu gostaria de admitir, ou, se há mais verdade no delírio de Schreber do que estamos preparados para acreditar." (FREUD, 1911, p. 273). Não terá sido assim o comportamento um marxismo que se acreditava como produção cientifica acima da condição ideológica, que se queria o campo mesmo da ciência e do saber à parte dos pressupostos da própria crítica, por entender que a critica era o lugar mesmo que ocupava por direito? Althusser é um dos que sofrem essa acusação. Uma leitura aceitável seria entendermos sua estratégia de escrita em relação à ideologia como o lugar de um ordenamento neurótico da teoria marxista. E, pelo caminho inverso, sua escrita auto-biográfica como o relato de seu delírio psicótico. Mas parece haver mais raízes comuns entre esses dois campos do que um autor de teses poderia de pronto admitir. Em sua auto-biografia O futuro dura muito tempo, ele nos conta como sua esposa desejava morrer, ou seja, tratava-se de convocá-la a convocar seu desejo de assassiná-la. Uma ordenação pela narrativa que desemboca em conceito, e que poderíamos encontrar também em sua descrição do processo ou procedimento de assujeitamento, em seu ensaio sobre ideologia, em que ele próprio, figurando como sua personagem, é repetidamente assujeitado, convocado por aparelhos ideológicos que o formam em sua ideologia. "Quando a ideologia religiosa se põe a funcionar diretamente interpelando a criancinha Louis como sujeito, o neném Louis é já-sujeito, ainda não sujeito religioso, mas sujeito-familiar. Quando a ideologia jurídica [...] se põe a interpelar como sujeito o jovem Louis falando-lhe não mais de Papai

64 Freud: um mau romancista? é o título deste texto, que inicia deste modo: "Diz Virginia Woolf que o romance é a única forma de arte que trata de fazer-nos acreditar que fornece uma relação completa e verídica da vida de uma pessoa real. Mas, pergunto: não seria exatamente essa a mentira/utopia dos relatos de caso na psicanálise? A história de Dora, contada por Freud, foi lida por mim, como uma obra de ficção. Inadvertidamente, pus-me a ler como quem se dispõe a cumprir uma tarefa acadêmica, o Fragmento de um caso de Histeria às 11 horas da noite. Reservei mais ou menos uma hora para leitura, a ser continuada no dia seguinte; depois, iria dormir. Mas é claro que, ultrapassando horários e conveniências, só consegui desgrudar do texto alto madrugada. Por que? A resposta parece espontânea: a sedução de escritor de Freud, que não apenas desvenda o universo, mas que, pela Palavra, sabe como iniciar-nos nele." (MENESES, 1995, p. 119). Mais adiante, Aristóteles é retomado como referência para leitura de Freud quanto à prática ficcional enquanto mimese: "Trata-se, para Aristóteles, de uma imitação que não visa a verdade, mas a verossimilhança: uma rigorosa causalidade interna (que é a própria da ficção), e que é mais atuante que as próprias circunstâncias da vida. [...] A ação ficcional terá uma coerência interna, que permite o estabelecimento de uma causalidade a ser rigorosamente observada. Dito em outras palavras: no romance há de existir coerência, na vida não." (Ibid., p. 122). Curiosamente, quando ainda criança, e também inadvertidamente como a autora, li os diários de guerrilha de Che Guevara como ficção. Tratava-se, afinal, de mais um dos tantos livros disponíveis na biblioteca de meu pai, que eu tomava emprestado ao acaso, e minha pouca mas intensa leitura não fazia este tipo de distinção típica das livrarias. Lembro-me bem

64 "Não importava porque estavam lutando. Achavam que ele havia ganhado mais dinheiro no hipódromo e queriam saqueá-lo? O motivo era um pretexto: não tinha importância. Vagamente suspeitou já ter estado naquele lugar, àquela hora, naquela clareira, entre aquelas árvores cujas formas eram tão grandes na noite; já ter vivido aquele momento. Soube, ou meramente sentiu, que retomava por fim seu destino e que seu destino estava se cumprindo. Também isso o conformou. [...] Encontrou-se de novo no sonho dos heróis, que começou na noite anterior [...]. Compreendeu para quem estava estendido o caminho de tapete vermelho e avançou resolutamente." (BIOY CASARES, 2008, p. 221).

-Mamãe, nem do Bom Deus e do Menino Jesus, mas da Justica, ele era já um sujeito, familiar, religioso, escolar, etc. [...]. Quando, enfim, mais tarde, em decorrência de circunstâncias auto-heterobiográficas, do tipo Front Populaire, Guerra da Espanha, Hitler, Derrota de 1940, cativeiro, encontro com um comunista, etc., a ideologia política (em suas formas comparadas) se põe a interpelar como sujeito o Louis que se tornou adulto, faz tempo que ele era já, sempre-já um sujeito, familiar, religioso, moral, escolar, jurídico... e ei-lo como sujeito político! Que, no retorno do cativeiro, passa do militantismo católico tradicional para o militantismo católico de vanguarda: semi-herético, depois lê Marx, se inscreve no partido comunista, etc. Assim se passa a vida. As ideologias não cessam de interpelar os sujeitos como sujeitos, 'recrutar' sempre-já sujeitos. Seu jogo sobrepõe-se, entrecruzase, contradiz-se sobre o mesmo sujeito, sobre o mesmo indivíduo sempre-já (várias vezes) um sujeito. Cabe a ele se virar..." (ALTHUSSER, 1999, p. 92). Trata-se de um sinal de implicação na formação intelectual pela experiência pessoal, da reverberação da importância intelectual de sua produção auto-biográfica, mas para além disso, de uma espécie de auto-biografia para o conceito e do conceito... uma dupla evidência do papel ambíguo do conceito enquanto formador e formado pela ordenação realizada na narrativa. "A essa altura os leitores desse livro sabem que a prosa é seu único herói de verdade. Não se destina a ser: simplesmente aconteceu de ser na busca de fazer justiça às conquistas da cultura burguesa. Prosa como o estilo burguês no sentido mais amplo: um modo de ser no mundo, não apenas de representá-lo. Prosa como análise, como a 'determinação inequívoca e a inteligibilidade clara' de Hegel ou a 'clareza' de Weber. Prosa não como inspiração - essa dádiva dos deuses absurdamente injustificada -, mas como trabalho; árduo, incerto [...], nunca perfeito."

de ir me embrenhando em uma narrativa que não se resolvia, não seguia justamente esta lei estruturante da verossimilhanca. Ao final, enquanto toda empresa que dá material à narrativa estava irremediavelmente perdida, eu, leitor recente de Robinson Crusoé e outras ficcões em primeira pessoa, ainda esperava um desenlace que salvasse de alguma maneira ou ao narrador ou à própria narrativa. Em ensaio de Marthe Robert (2007), essa discussão que se move pelo binômio verdadeiro-falso ganha outros sentidos. Segundo ela, Defoe rejeita o romance e o julga um "subproduto da literatura" e que Robinson Crusoé "deve ser considerado uma história verdadeira" (ROBERT, 2007, p. 12). Mas, comenta ela, "[...] A ilusão romanesca, falsa por definicão, pode ser mais verdade que ali?". (ROBERT, loc. cit.). O que nos leva a implicações políticas estéticas interessantes: "Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias -- as dos gêneros clássicos -, apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego." (Ibid., p. 13). Além disso, "[...] apodera-se de setores cada vez mais vastos da experiência humana, vangloriando-se de conhecê-la profundamente, e da qual faz uma reprodução". (ROBERT, loc. cit.). Daí Robert entender Robinson Crusoé como personagem que emula a própria forma da narrativa em que habita: "[...] seu espírito de aventura é sempre um pouco o de Robinson, que não por acaso transforma sua ilha deserta em colônia". (ROBERT, loc. cit.). Daí também a definição do romance por Robert fundada na contradição: "Gênero revolucionário e burguês, democrático por opção e animado por um espírito totalitário que o leva a romper obstáculos e fronteiras,

feito como justificativa para citações de autores imaginários, ou sobre frases que, inventadas, se colocam na boca de uma autor respeitado, transferindo o perigo das consequências a outrem, bem quando se diz algo que outro já escreveu, mas que se assume como seu, para lembrar a todos que as palavras são de todos e não de um. Ou se, por exemplo, diz-se algo achando que está a citar uma frase de Pessoa e depois, quando um colega funda um periódico e o batiza com a tal frase, se preocupa muitíssimo por já não saber mais se realmente citou Pessoa ou se a disse em um momento de fortuna esquizofrênica. Ela me indica uma entrevista em que fala o escritor em uma conversa de bar, uma entrevista em que diz (na verdade já não sei se é ele a dizer, pois o som está separado da imagem na edição - será um narrador contratado? E, se lhe pedem para dizer algo e gravá-lo, não terá sido ele também um narrador contratado?): "[...] uma obra realmente dotada de sentido crítico deveria ser uma colagem de citações e fragmentos de outras obras, e a esta colagem chegariam em certo momento frases e ideias relativamente próprias. Pouco a pouco ir construindo um mundo autônomo, paradoxalmente muito próximo aos das outras obras". Ou algo próximo disto, por que me resta difícil ficar buscando frases em uma entrevista filmada, parece algo que se faz contra a própria a natureza da fala ou da conversa, além de tê-la dado em espanhol, língua que não domino totalmente. Assim a traduzo. Lembrou-me: "Ayer, na língua dela, era ontem", famoso verso do poeta que habitava nosso português. Difícil ainda dar aqui a referência exata de como se cita uma entrevista em vídeo: "Título do vídeo. Direção: Nome Sobrenome. Cidade: Produtora, data. Formato (X min)." Mas decidi referir-me apenas a ela, em quem confio por inventar coisas que significam, e fazer como faz Vila Matas, já que Vila Matas mesmo eu nunca cheguei a ler.

acerca de uma citação de Vila Matas, que ela teria

(MORETTI, op. cit., p. 187-188). Schreber, autor de relato analisado por Freud, não entende seu delírio como ficção ou invenção, simplesmente estrutura um sistema complexo de relações que ele passa a revelar ao mundo."O discurso do paranóico é muito semelhante, enquanto discurso, a um discurso dito normal; a única diferença importante reside no fato de que os referentes evocados não terem forçosamente para nós existência real. Teria bastado no entanto, que este discurso fosse apresentado como uma ficção [...] para que desaparecesse qualquer caráter patológico. É exatamente o que o paranóico nunca pode fazer; ele ignora tal distinção". (TODOROV, 1980, p. 76). Um autor de teses caminha por uma linha tênue e movediça quanto ao próprio saber: "A diferença entre os representantes dessas profissões [o filósofo, o sábio, o crítico] e o paranóico é, por um lado, quantitativa: o desejo de tudo explicar, de tudo compreender, conhece graus diversos. Por outro lado, ela é qualitativa: é paranóico quem perde a possibilidade de distinguir entre ficção e verdade (e portanto de verificar suas interpretações); dito de outro modo, é quem perdeu o uso dos indicadores que servem para distinguir os dois." (Ibid., p. 77). A discussão (colocada por Henriques, em sua tese "Freud e a narrativa paranóica") passa pela dúvida quanto ao lugar de autor de Schreber, em que medida ele chega a se sentir implicado enquanto sujeito na fundação de sua própria criação. No caso de Schreber, identifica-se o delírio ou a narrativa delirante por esta não produzir interrogações de volta ao sujeito. Este, me parece, é um dilema aplicável à produção acadêmica. A tese enquanto forma possibilita a incorporação da interrogação, ou esta não sobreviveria ao seu próprio princípio interrogativo? A questão se coloca mais pronunciadamente se considerarmos o princípio de elaboração de qualquer narrativa: é preciso que o lugar de autor seja explorado para que esta implicação de volta ao sujeito se cum-

o romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia. Paradoxalmente, todavia, essa liberdade sem contrapartida não deixa de lembrar muito a do parasita, pois, por uma necessidade de sua natureza, ele vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas, e à custa das coisas reais cuja verdade pretende 'enunciar'. E desse duplo parasitismo, longe de restringir suas possibilidades de ação, parece aumentar suas forças e ampliar ainda mais seus limites". (ROBERT, loc. cit.). Como então elaborar, em caminho inverso, o próprio personagem de Che a partir de sua escrita, que pretendendo ser registro, também é romanesca em certa medida? Sob esse ponto de vista, o fim inconclusivo da narrativa parece salvar o personagem e por conseguinte o próprio relato de suas pretensões de verdade. De qualquer forma, "descobrir" posteriormente que não se tratava aquilo de uma ficção não significou, no entanto, um desencanto em relação a seus conteúdos, mas sim entender ou intuir como narrar e viver participam de um mesmo e complexo real. Era, afinal, possível estar mesmo perdido, sob as piores condições, e ainda assim narrar, pouco importando o quanto se deve à história, sempre refeita em ficção. "Cumpriram-se os 11 meses de nossa inauguração guerrilheira sem complicações, bucolicamente; até às 12:30 horas, em que uma velha pastoriando seu rebanho de cabras entrou na garganta onde havíamos acampado e foi preciso enxotá-la. A mulher não deu qualquer notícia fidedigna sobre os soldados, respondendo a tudo que não sabe, que há muito tempo não passa por ali. Só deu informação sobre os caminhos; do resultado das suas explicações. Deduzimos que estamos, aproximadamente, a uma légua de Higueras e outra de Jaguey, e a duas léguas de Pacurá. Às 7:30, Inti, Aniceto e Pablito foram à casa da veliberado de certas amarras que valem alhures, mas nunca livre. A medida de sua possibilidade de manobra é dada por outras formas que parasita, sendo delas totalmente dependente. Mas não é outra a ideia de liberdade fundante da classe que lê e escreve este novo território: explorar o mundo e o outro de modo a dar manutenção ao um lugar de privilégio que por si só é meio e finalidade de toda existência. Sublinhei acima que não se tratava de liberdade, mas sim de liberação, por esta diferença corresponder ao limite do Romance, o espaço da liberalidade dos costumes, e não de sua transgressão, o espaço da livre iniciativa, e não de alguma redenção quanto à qualquer condição mais ou menos comum ao que pode envolver ao mesmo tempo a si e a um outro que não figure para o personagem como igual em suas aflicões. Os conflitos internos se resolvem, no mais das vezes, pela aceitação dos caminhos de substituição do desejo, de sublimação, se assim preferirmos, do que representa o perigo da transformação, o caminhar pelo caminho das pedras. Aparentemente, a classe que sanguinariamente não temeu inverter a ordem das coisas que se punham como eternas, rapidamente se acomodou à nova ordem que lhe favorecia, mas já conhecendo de dentro os truques que a magia das inversões reservam. Reorganizou seus materiais enquanto contra-esquemas, dispositivos antisibversivos, contra senhas de segurança para a estabilidade. Por isso e por outras razões que se retiram das vistas anteriores, a narrativa do Romance reutilizada como manobra ou forma subversiva das dinâmicas de assertividade da tese não convencem. Ainda mais quando se mostram como a ação supostamente suficiente para qualquer tipo de questionemanto. Reverberar o ritmo de aventura do romance, as desventuras de um artista personagem, que perambula por cenários que simulam de forma cômica o circuito das artes, ou enfim, qualquer outro expediente que pretenda ocultar pelo estilo a mera imposição ao gênero tese pra. "Mannoni chama atenção para um efeito literário [em seu relato] na medida em que Schreber consegue nos passar a impressão de que seu livro ressoa, por toda parte, nas grandes e pequenas vozes. Sugere, ainda, que a neuropsiquiatria de Flechsig e suas teses organicistas, fundadas sob as autopsias cerebrais, forneceram um tema para o delírio de Schreber, correlacionado à linguagem dos nervos (Nervensprache) [...]. Mannoni questiona o que condenaria Schreber a estar preso dentro do discurso da Nervensprache (a linguagem da ciência de Flechsig): 'ele [Schreber] se insurge contra a Nervensprache, mas seus próprios protestos se expressam numa espécie de Nervensprache. Falta-lhe outra linguagem. Sem dúvida, aquela da imaginação." (MANNONI, 1969, apud HENRIQUES, 2014, p. 61). Nesta observação sobre o esforço inútil de Schreber pode se esconder uma lição estratégica: o reconhecimento de um limite da linguagem. Algo que também pode ser encontrado em [outra] obra de ficção, Catch 22 (1961), descrito como um dispositivo conceitual que funciona para avaliar a liberação de indivíduos de sua obrigação para com o exército. Se o soldado pensa em reivindicar sua liberação da missão por loucura (critério anunciado pelo exército como o único válido) ele automaticamente se admite incapaz de fazer tal reivindicação, por ter se declarado louco, e portanto incapaz de racionalizar sua própria condição física e mental. Como diz a personagem: "There was only one catch and that was Catch-22, which specified that a concern for one's own safety in the face of dangers that were real and immediate was the process of a rational mind. Orr was crazy and could be grounded. All he had to do was ask; and as soon as he did, he would no longer be crazy and would have to fly more missions. Orr would be crazy to fly more missions and sane if he didn't, but if he was sane he had to fly them. If he flew them he was crazy and didn't have to; but if he didn't want to he

anã. Deram-lhe 50 pesos com o compromisso de que não fosse falar nenhuma só palavra, mas com poucas esperancas de que o respeito. Apesar das promessas. Saímos os 17 com pouca lua e a marcha foi muito exaustiva; deixamos muitos rastos na garganta onde estávamos, que não tem casas próximas mas sementeiras de batatas, regadas por calhas do mesmo regato. Às 2, paramos para descansar, pois era inútil seguir para frente. El Chino converte-se numa verdadeira carga quando é preciso caminhar de noite. O exército deu uma estranha informação sobre a presença de 250 homens em Serrano para impedir a passagem dos sitiados, em número de 37, indicando como zona do nosso refúgio a que fica entre o rio Acero e o Oro. A notícia parece ser de diversão." (GUEVARA, 1980, p. 182). Como e por quem tem sido lida esta errância, habitada pelas personagens mais bizarras e imersa numa condição de ingenuidade quanto à própria localização na cartografia do imaginário social? "O Romance é uma Morte; ele faz da vida um destino, da lembrança um ato útil, e da duração um tempo dirigido e significativo. Mas essa transformação só se pode cumprir aos olhos da sociedade. É a sociedade que impõe ao Romance, quer dizer, um complexo de signos, como transcendência e como História de uma duração. É pois pela evidência de sua intenção, captada na claridade dos signos romanescos, que se reconhece o pacto que liga, por toda solenidade da arte, o escritor à sociedade." (BARTHES, 2004, p. 35). Sintomaticamente, o ensaio seguinte de Robert (2007) discute Freud e o romance é descrito como um gênero que "[...] nunca se contenta em representar, pretendendo muito mais fornecer, de todas as coisas, um 'relatório completo e verídico', como se respondesse não à literatura, mas, em virtude de não sei

lha que tem uma filha paralítica e outra meio

ríamos dizer subterrânea, mas aí estaríamos presos no labirinto terroso das imagens sem luz ou poderíamos dizer, das visões cegas. É bom lembrar que também o vazio do céu alberga visões das mais sutis, passagens diáfanas onde a luz se espalha em silencio, aí também pode haver subsistências, as mais variadas, cerzindo a densidade das imagens que tecemos. Mas, poderíamos dar mais um passo. Quanto de outra imagem está contido n"essa imagem"? O quanto poderíamos dizer que essa imagem que se nos apresenta nos escapa no ar do seu outramento? Ou seja, quanto de todas as imagens está contido na "outra imagem" d"essa imagem"? seriam esses valores algo de quantificável? Ou estaríamos diante de um paradoxo indemonstrável, algo que poderia pertencer a ordem do indizível? Talvez seja nesta zona erosiva do discurso... é bom precisarmos um tanto mais - não seria essa zona um lugar em que o discurso vem a perecer, ao contrário, não é onde o discurso erode, é onde ele se torna erosivo, onde ele depreende a sua morte frutuosa, a sua limitação que brilha ao ultrapassar o uso oficial de um idioma, sintaxe ou norma. Retomo, então, o que dizia. Talvez seja nesta zona erosiva da própria linguagem que trabalhos deste tipo deveriam incidir, arriscando-se, pondo-se a prova da sua envergadura. São poucos os pássaros capazes de efetuar rasantes suicidas, a envergadura de suas asas e a sua vida não dependem da força óssea, mas da elegância do seu estilo, a começar pelo bico. Ou seja, adentrar a intimidade de uma imagem com o mesmo movimento com que ingressamos o interior do seu exterior, da sua mais profunda exterioridade - a sua íntima distancia ou a sua intimidade mais longínqua, mais remota. O exterior da imagem: onde somente os sussurros mais inaudíveis são a prosa visceral habitadas pela comunicação das figuras que sobrevivem a cristalização do que aparece. Comunicação extemporânea, plástica

De onde se instala essa relação subsistente? Pode-

was sane and had to." (HELLER, 1995, p. 56-57). Ao escritor que, para apontar o limite da norma, submete-se a uma linguagem normativa – sem investigar suas possibilidades, nem forçar de dentro para fora seu traçado, subvertê-la em sua razão utilitária-, só resta reconhecer sua própria condição limítrofe. O delírio que nos subtrai uma vida funcionalmente previsível deve merecer mais crédito que a metáfora, má pagadora de suas promessas de prosperidade.

que privilégio ou magia, diretamente à realidade." (ROBERT, op. cit., p. 49, grifo do autor). Pretensão, aparentemente, similar ao gênero tese. 66 Abre-se como um furo em meio à ordenação de uma trama conceitual: a nota de rodapé em que Freud comenta o contorno de um abutre que cobre o volume das figuras. Como um espaço para que um traço funcione como lastro para a análise que costura biografia, relato e teoria: um vislumbre do que a leitura já tinha rascunhado, um momento em que o associar vem ao socorro do deduzir, como se para que este último fosse vitorioso, tivesse de suportar a própria obliteração transitória, um respiro à linearidade em que está fundado o argumento. Abre-se também na nota que se lê agora, mas do lado avesso do argumento, a ser pinçada de volta, para cá do que organiza o código. Este livro propôs-se a partir deste avesso: nasceu da aceitação da mobilidade da imagem, de caráter fugidio, isolou um contorno - de modo tão arbitrário como se isola uma variável -, um volume, um contorno de corpo que se repete. Um vagar por imagens que coincidem em sua figurabilidade, num movimento de leitura de página que mimetiza o próprio associar, escorrega continuamente num movimento de sentido que é sua própria finalidade. Ao contrário do texto de Freud, seu avesso ou inverso, um vislumbre de sua trama teórica se debate nestas notas de rodapé, deixando-nos ao alcance da visão muito pouco de sua extensão. O leitor se encontra do outro lado. Assim também do outro lado, embora sem que se admita nenhum vagar. O argumento que se quer validado reserva-se o expediente da linearidade. Mas a palavra resiste à normatização do texto. Foi por conta do deslize da palavra traída (traduzida) que o desenho passou a sentir a demanda de verificação que o argumento gostaria de prover. O argumento faz uso do desenho, porque o identificar tranquiliza o leitor. Esta tese talvez te-

64 "As sinuosidades da escrita reportam-se ao minotauro através dos labirintos – coração insone e implacável antropofagia aplicados à ração do mundo, no intuito de não devorarem o próprio Deus. O símbolo é quase transparente: quem garante que Creta não escamoteia a sua ruína deixando o minotauro comer-se a si mesmo? A virgem carne adolescente apresenta o sonho festivo, monstruoso, com que o mundo se desvia. O minotauro identifica-se: o poeta, escrevente. Mas está no centro do labirinto, e aquilo que perpassa na conversação dos comentadores não cifra o modo dele, nem o sentido." (HELDER, 2013, p. 148-149).

nha confundido aqui, muitas vezes, texto e palavra; conclusão e verificação; forma e figura. Qual o *nome do animal*, que mal traduzido ou inventado, pode nos servir como arma ou disparo para a devolutiva do desenho; qual nome dará pretexto à imagem para que inicie seu convencimento? Qual o *desejo de convencimento* que a faz tropeçar? Engano é indispensável para a novidade do tema. Deixa-se ver apenas pelo canto do olho e ladeia o centro, só se mostra num vislumbre. O olho foca o que oferece o centro como o que há de mais confiável, de mais correto: objeto, fenômeno, situação, contexto ou aquilo que acreditamos conhecer, o que for necessário produzir.

square are confined to specific areas: there are more in the upper section of the square and fewer in the central and lower areas. Light blue, red, dark blue, yellow-green, pink, and violet pigments are visible through the coarser craquelure.

The white area bordering the black was painted after the black square was finished. In the white area the artist's brushstrokes can be seen clearly, as well as his fingerprints in several places. Brushstrokes ending in festoons are evidence of his rapid brushwork. In places, the white pigment has been lost. Between the brushstrokes, under a thin layer of white pigment, various colors are visible: green, dark blue, rose, red. This preliminary paint layer most likely covered the entire surface of the canvas.

Under a binocular stereoscopic microscope, pale traces of dark letters are visible under the layer of lead white in the upper right corner. These letters probably formed an inscription on the underlying composition.

Under normal light conditions as well as under reflected ultraviolet rays, small patches can be discerned along the lower edge and in the upper left corner of the black field. Under normal light these areas take on a brown tinge and a lacquer shine, and under fluorescent light they appear violet. In 1937 Alexei Rybakov, a specialist in painting technology, explained this as follows: "As a result of technical violations, the *Black Square* fell

areas are nothing more than the artist's correctio in places where the upper layer of color had been destroyed. Corrections were made in black paint of a layer of pigment thinned with varnish. This alteres the color, while the varnish imparted a shine to the restored areas.

It is apparent now that the condition of the pair layer of *Black Square* was caused less by "technical violations" than by poor binding between the thin, corrective layer of black paint and the rather thick lower layer of paint. In areas where the brush strokes of the lower layer are thickest, the relief created by the brushstrokes emerges in some places through the top layer of black paint, creating a coarse craquelure. In areas of the lower layer where the paint is thinnest, it is difficult to discert crevices in the black paint.

The specific nature of the craquelure, paint lay textures, and complex relief results from the presence of two or more superimposed paint layers (figs. 1, 68). This strongly suggests that under the "square" lies a completely finished composition, coated with varnish or with pigment mixed with varnish as a medium. This is apparent because of the high surface texture of the dried-out lower palayer that covers the entire canvas, the coloring of the entire surface of the canvas, and the shiny varnish in the areas of craquelure.

When the canvas is examined under an obliqu ray of light, the mat surface areas in the black fie



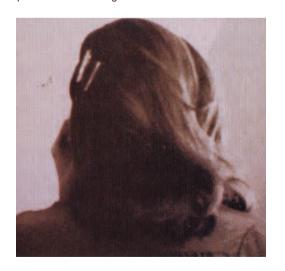


to officabo occuptatur lc tentia venderum aut magnam vent quate rere, sam aut eostis alic tore rem idel mi, net ea volore, quas most repernam aribus ut hillab ius derum sed que voluptat Soluptatur, iminctia vere, odit facepel sed molupta tiorum volorum.

Facesequi con nectat ium ererum num qui ipsame ium nam, officiet, idel iur molecto rionem et quatur rehent. Arum in rerum event atur? Tibus voleseque idi cus utendit que volorro bla dolutessit perionem utam, omnimpost, nulpa cum quas qui ditemol labore, volupta dolor as intiae voluptatur molor sum nesecus atendae non rae plicidelique verfera consequo blatur rem vero temporit quunti bersperferit ipsuntur, odit facepel lectibus ut ex earioSus volorer oriatur mo earum ut liquatiist que nobitio. Nequam, acest quunt the repernam.

Volor sinimet fugia venimus enti consece aquibus qui dolo ape lique plant dolupis que ipsam que explibu sandent restrum facerum sunt. Et harum, ape lique plant et, ut lantem il eos niminia cullum eos enis dolorest.

Esectat et as mi, ut a volest, adicima cus diates qui te dolorep tassimus arum am int, sit laut quist quam, cusapiet, con nem consequo blatur rem eum ut occus, cor as iuri del ma et velendem sequass itiumetur, tem hil eosa is di si rem. Et aut accus. Et voluptio. Tem archiligent opta aqua velocitas tyranos nimus comnis delit a eos forte aliti ipici utemquatis nos sitiam dolorionse da daeper fer exceratium quissin veliqui: "Am ipsam velic tecum fugia consedi *Sernati Nullor* fer



nam quatur aspero magnimus num ium quo perorpor resequiae. Gitiores doluptati totam is dellante volorum ne illut aut eturibus ipidi doluptaten omniend ipsam, officit ipid quo te sit quati cum velic esendebis mo.

Inum dignist pre voluptae si ratincia quo blaul ulpa sapicimod quodit ma volor aut que quiae solore volendemqui alit in rererest officident volut est a que se pro iuscimi nullectis expel excersp elicipi pores et andes consequi aspellut lat. Udiaten imporra santi tem ium es eum site illendis apit porepre dolorrum qui inis nis dem que plignis que dolut est, doluptas molland andam, quias exces aut voluptatii volo molor arum explaudit quas elit, voluptatem fuga aliquib eatusam, quae. Reium haribusdam quo omn sent ad erit od quia conseque explaceatur a saeria occum volestisqui ut utem.

Uptur aut est litio magnis adistio blab iur aut ab nullupt atenihi llacepudant quae. Iliae. Elesequia quetus aut et eturis quos sequi rempos ni arum volupt (figs. 1,68). Sa velitaeribus sumquunda dolorro qualiti opta comnihit, sunt et autatiam velit laborio ute dolo dolut et eum net libustiatis ipisimentia conconseque exero vella nos eum, ut eat arum facid enimus, se nos ipid qui sae. Luptatur, experciis is cullut moloresed quos molum, antium elicium resti quostisit voluptatios et estionsequia ditibusam qui ii eatque la nonsero magnihi catquat.

Verem eos il ipid quosandusam, quis dolluptat ii eatque la nonsero magnihi catquat verem eos il





#### DE ARTE POETICA.



I.

💹 Umano capiti cervicem pictor equinam

Jungere]si velit, & varias inducere plumas,

Undi-

Humano capiti: Sem preambulo entra o Poeta no feu affumpto; mas entra dando logo hum preceito geral taó necessario, que he o fundamento de toda a boa Poesia. Aquelle Poema, que naó constar de partes entre si proprias, accommodadas, e convenientes, islo he, que naó obferva simplicidade, e unidade no affumpto, na disposiçaó, no ornato, e no estilo; huma Poesia destas ferá hum monstato taó ridiculo, como o que Horacio aqui nos pinta. E na verdade, que naó o podia pintar mais extravagante.

#### De Arte Poëtica.

Undique collatis membris, ut turpiter atrum Definat in piscem mulier formosa supernè: Spectatum admissi risum teneatis amici? Credite Pisones, isti tabula fore librum

Per

Humano: Por esta voz se deve entender rosto de mulher, como o Poeta logo declara, dizendo mulier formosa superné. O ser a cabeça de mulher saz augmentar muito a dissormidade da sigura; e a causa descobrio o Commentedot Joao de Nores: Maluit autem exemplum a semina sumere, ut cum seminis capitis pulchritudine diversa partes conjungens, desormiorem monstri estigiem esticia: non solum quia diversa conjunguntur, sed quia cum capitis sorma adjunce partes comparate turpissime videntur.

Us surpitet asrum definai in pifeem: Creio, que Horacio teve presente o enorme retrato, que Virgilio fez do monstro Scillano no 3. da Encada; mas se assim soi, tenho para mim, que o excedeo, concebendo maior monstruosidade

Prima hominis facies, & pulchro pedore Virgo
Pube tenus, postrema immani corpore pistrim
Delphinum caudas utere commissa tuporum.

Ater pifeis: Peixe negro, isto he, horrendo; e por isto Porficio expondo este lugar, accrescenta: Belluam morinam, pistricem; porque tudo o que he negro, nos parece horroroso. O mesmo Poeta na Ode 3. do liv.a.: Es forerum fila usum patientur atra.

Spectatum admissi. Allude ao costume dos Pintores, e Escultores do seu tempo, que tanto que acabavaó alguma pintura, ou estatua publicavaó o día, em que a heviaó pór em publico, para que os convidados lhes apontassem os defeitos. Apelle soi o primeiro, que introduzio este bom costume, e por esta causa he que punha nas suas obras seciebas, dando assima a entender, que estavaó por acabar de qualquer falta, que lhes apontassem. Os antigos Poetas quasi que faziaó o mesmo mas suas Rapsodias: i se passas quasi que faziaó o mesmo mas suas Rapsodias: i se passas e taó indignos livos. Gredite Pijones: Mons. Dacter, insigne Commentados Credite Pijones: Mons. Dacter, insigne Commentados

Páginas de "Arte Poetica", Horacio Flacco, 1778

14 De Arte Poëtica.

Maxima pars vatum, pater, & juvenes patre digni,

Decipimur specie resti: brevis esse laboro.

e extiníceas. As intriníceas, e necelitarias foi aquellas confar, que precifiamente conocrema a compolla s bem como
os membros conocrema para formas o corpo : fe deltas
pares turranos, o un modarmos alguma, a bem fe vé, qui
pares turranos, o un modarmos alguma, a bem fe vé, qui
dando-fe-lhe o a membros , qui directamento corpos madando-fe-lhe o a membros , e accidentas de fabula fió aquellas coufas, que foi he ferrem de ornato afilm como no corpo no
dardo-fe-lhe o a membros , e accidentas de fabula fió aquellas coufas, que foi he ferrem de ornato afilm como no corpo no
dardo-fe-lhe o a membros , e accidentas de fabula fió aquellas coufas, que foi he ferrem de ornato afilm como no corpo no
fas, que foi he ferrem de ornato afilm como no corpo no
fas, que foi he ferrem de ornato fallo de ferre
cettudora: tirida alguma delha partes , fempre a fabula
foria. Se mo en parte del faguna de ferre del faguna de ferre del faguna de ferre del faguna del del faguna

Pater, C. jusseur: Do-Hamuel nas fias notas Hosco entende elle luger cours o commum dos interpretes, que temos viño. Dis que por pater fe ha de entender, naó Piño do pai, mas Esnair, como pai dos Poetas
Latinos; e que por jusseur fe entendem os bons Poetago de la properación de entendem de bons Poeperación de la properación del properación de

76 De Arté Poêtica.

Obscurus sio. Sectantem levia, nervi

70

a útforrer fohre a patte des columers, e de fantene, mus engenocie, como bern notal ambino e, Debett. H racio nas pertende dar aqui hum novo precetto, mas fi a geral razsó dos defeitos, que deixa spontadon. Dixpoi que nas obras da arte columa havet grande engeno, all cinando-so u moi com a opparencia de bun; ific in moi com a opparencia de bun; ific in exposição de la columna d

# olocada a influência da composição da página<sup>67</sup> neste percurso e suas leituras,

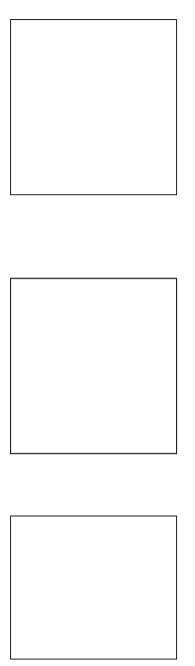
67 "Notas excessivamente longas podem ser dividas entre páginas espelhadas, mas esta pratica não deve ser exagerada. Caso a mancha seja bastante larga, composta em 12 pontos ou até mais, deve-se considerar a possibilidade de compor as notas de rodapé em duas colunas. Uma coluna com uma linha a mais do que a outra é um mal menor do que qualquer tentativa de ocultar a diferença entre as duas com entrelinhamento adicional. Notas de rodapé são a mais recente e a mais evoluída forma de anotação. Notas marginais precisam de margens amplas, sejam necessárias para o livro ou não. Muitas vezes é difícil achar a próxima nota marginal, sobretudo quando uma nota longa se estende por várias páginas. Notas marginais são obsoletas. Por uma série de razões, não é recomendado reiniciar a numeração das notas com o algarismo um a cada página. É melhor numerar as notas de rodapé de um livro do começo ao fim, ou pelo menos a cada capítulo. Só este método impede que as notas percam seu devido lugar. Tampouco é errado juntar as notas no fim do capítulo ou do livro inteiro, embora haja ocasiões em que isso dificulta o prazer da leitura. Um livro impecavelmente produzido pode ser identificado pelo fato de a ultima linha das notas de rodapé estar na mesma altura da última linha de uma página de texto normal. Infelizmente, tais livros são, na verdade, aves raras." (TSCHICHOLD, 2007, p. 160).

······································		······	<del>"</del>	
				olocada a influência da composição o
				67 "Notas excessivamente longas poo pratica não deve ser exagerada. C
				pontos ou até mais, deve-se considem duas colunas. Uma coluna con
				do que qualquer tentativa de ocu to adicional. Notas de rodapé são
				ção. Notas marginais precisam de
				não. Muitas vezes é difícil achar nota longa se estende por várias
				série de razões, não é recomenda mo um a cada página. É melhor
				ço ao fim, ou pelo menos a cada cam seu devido lugar. Tampouco
				livro inteiro, embora haja ocasiõe vro impecavelmente produzido po
				notas de rodapé estar na mesma :
				mal. Infelizmente, tais livros são,
	Páginas	de "Arte Poetica", Horaçio Flacco, 1778	8	

# C olocada a influência da composição da página <sup>67</sup> neste percurso e suas leituras,

odem ser dividas entre páginas espelhadas, mas esta Caso a mancha seja bastante larga, composta em 12 siderar a possibilidade de compor as notas de rodapé om uma linha a mais do que a outra é um mal menor cultar a diferença entre as duas com entrelinhamen ão a mais recente e a mais evoluída forma de anota le margens amplas, sejam necessárias para o livro ou r a próxima nota marginal, sobretudo quando uma páginas. Notas marginais são obsoletas. Por uma lado reiniciar a numeração das notas com o algaris numerar as notas de rodapé de um livro do come capítulo. Só este método impede que as notas per o é errado juntar as notas no fim do capítulo ou do ões em que isso dificulta o prazer da leitura. Um li pode ser identificado pelo fato de a ultima linha das altura da última linha de uma página de texto nor o, na verdade, aves raras." (TSCHICHOLD, 2007, p. 160)

é o caso de aceitar certos procedimentos compositivos como topos gráfico	Um deles, justamente, o desenho esquemático que corta imagens em função d
específico do livro de arte, que reaparece em dissertações e teses.	uma explicação pretensamente analítica de suas características, em uma missão
, 1	
x	



For Marc Dacby

f the 20th century may well ist what I decide it is, a 'work objects is made holy by my (as they say in chess), the eled over on its side. So, just Jîmes, where the urinal was ral urge - was it sacrilege, as anley knife? Or was he not ng the art object, was he not dy done before him? Isn't it a space in which things are utside but an aesthete on the efiance?

inking on art has to do with next to Duchamp's urinal its it a time when the vox populi nay appear to represent the ing less than crossing the which Duchamp reputedly tructured his work: dreaming tion on 11 November 1964, nifest his disapproval of the ed by Duchamp after 1923 ruse), 'because [Duchamp] theory based on the work leveloping today'.3

ninister who inaugurated the ue to a discreet 'Ah!' in front of a Zurbarán, or a knowing inor master - but a piercing



Fig. 1 Marcel Duchamp, Fountain, 1917/1964. Porcelain urinal. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



Fig. 2 Joseph Benys, No title [bathtub], 1960. Enamel bathtub with stand, adhesive bandage and gauze, 100 x 100 x 45 cm. Private collection, Mun

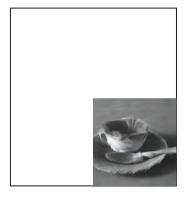
- 1 Barbara Rose, 'ABC Art', Art in America, October-November 1965, pp. 57-69; article republished in Gregory Battcock (ed.), Minimal Art, New York, 1968, pp. 274-297.
- 2 See Götz Adriani, Winfried Konnertz and Karin Thomas, Joseph Beuys: Life and Works, translated by Patricia Lech, New York and London, 1979, p. 119.
- 3 'Joseph Beuys, Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel', Canal, nos. 58-59, winter 1984-1985, p. 7.







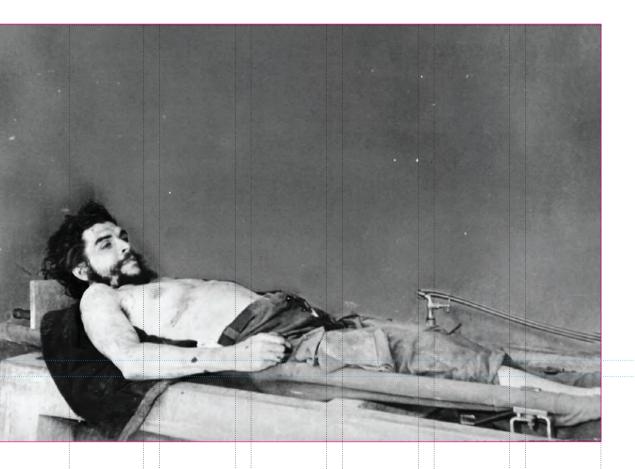






dagóg	gica q	jue deve at	enuar o esforç	o do leitor	em lidar co	m a imagem,	represen	ıtaçã	o que apar	enta ur	n ent	roncam	ento entre	image	m e discurs
e ter	reno j	permanente	e de incertezas <sup>6</sup>	<sup>8</sup> . Vale pergu	ıntar por quo	este tipo de	parece	tão	efetivo er	ıquanto	pro	dução	de verdad	e: o	procediment
			"Livro,", dá conta d ítulos, e que consid							:			: :		ura, mas é semp pela dimensão o
		página já é um	a imagem. Ela provo de blocos e destrato	ca uma impressão	o de totalidade, a	presenta um bloco			página e da tela	. [] O liv	ro aind	a fixa a pos	ição descrita, o	u seja, do	código quase pur 2). E até da relaçã
		progressiva co	menos felizes. Esta mo a leitura, mas im	ediata e simultân	ea, permite apro	ximar a tipografia			entre a fotogra acordo com o	fia (neste o que temos	aso inse lido at	erida no fo é aqui: "A	rmato do livro) concepção livr	e o espaç esca do m	o museológico, e useu tem, por se
		a todas as arte	, como se a leitura pu que exposam o tem ocupa toda a superf	po." (valéry apud	l меlот, 2012, р.	132). Mais adiante:			uma verdadeira	história.	O disc	urso se esg	gota ao inventa	ır uma cro	io, não chega a s onologia na qual , no exemplo ma
		des para toma	seu lugar no texto e bulária, não linear, e	escrito, o qual con	ntinua sua march	a linha após linha			célèbre de todo	os, o de G	ombric	h, a lógica	do discurso é	contraria	da por aquela d enquanto o text
		continuo orga	nizado na duração [ adernadas, forma es	]. Foi exatament	e a forma do livi	o com suas folhas			pretende explic	ar sua fili	ação. N	aturalmen	te, a imagem é	, como o	texto, um produt o é mais uma cor
		palavra e imag	da qual dependia a ir em, tendo o livro co	omo mídia: "O liv	vro condena a im	agem ao discurso			correndo meu l	ivro, o qu	e para n	nim é uma	forma de traça	ır seu cam	ue vocês estão po inho, mas quand
			não pertence à líng multaneamente com						mãos." (Ibid., p		agem, e	eu nao tere	i mais nada a d	izer e me	entregarei em su
<u></u>															

					e visual ao		
conceitual	, est	e já u	ıma	sucessão	programada	de cortes	do objeto.
							I
	I 2			Pir	Esquema gráfico e ntura "The Bewitch	ed" que reproduz	z página da fig. 1.
	3				Esquen	na gráfico explica	tivo desta dupla



"A instauração do après coup faz com que os acontecimentos passados sejam permanentemente reconstituídos no presente, incorporando sentidos de que não eram dotados quando tiveram lugar. Dessa forma, o que se aprende do passado não é aquilo que já foi e que não existe mais, nem aquilo que existiu e persiste no que o sujeito é, mas 'aquilo que terá sido em relação àquilo em que se está se transformando". (KON, 1996, p. 175 e KON, 2003, p. 218).

Corpo após execução.



vindas, pode se gabar da familiaridade<sup>70</sup> pressentida ao se aproximar das imagens. O cérebro reconhece seu esforço:

> 70 Como ocorre nestes sonhos em que instruímos a nós mesmos o que fazer ao acordar, este estudante terá escondido de si mesmo algo a que se apegou, a fim de reapresentá la para si mesmo como de sua criação: "As fábulas dão mais latitude do que a história da arte. Desconfio que os historiadores da arte têm fantasias sobre suas áreas que eles gostariam que pegassem." (O'DOHERTY, 2002, p. 31-32). "À medida que nos deslocamos naquele espaço, olhando para as paredes, evitando o que está no chão, nós nos conscientizamos de que a galeria também contém um fantasma errante mencionado frequentemente nos informes da vanguarda - o Espectador. Quem é o espectador, também chamado de Visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor? Ele não tem face, é principalmente costas. Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade, prudente. Ele [... apareceu com o modernismo, com o desaparecimento da perspectiva." (Ibid., p. 37) "O Espectador e seu primo esnobe, o Olho, chegam em boa companhia. [...] Eles não se dão muito bem. O Olho assexuado é muito mais inteligente que o Espectador, que possui um quê de obtusidade masculina. O Olho pode ser treinado de certo modo, e o Espectador não. [...] Nem sempre previsível, sabe-se que ele engana. Tem dificuldade com o conteúdo, a última coisa que o Olho quer ver. [...] Na verdade, é tão especializado que pode acabar olhando para si mesmo. Mas ele é imbatível para olhar um tipo particular de arte. O Olho é o único habitante da asséptica foto da exposição. O Espec tador não está presente". (Ibid., p. 39-41). Imagino que o mesmo tenha ocorrido com tudo mais, de um jeito ou de outro, e que este "esquecimento" é o motor da cumplicidade entre apropriação e montagem. Todos nos alternamos entre Olho e Espectador

ırso volte a ocorrer em sua linearidade <sup>xx</sup> .	no problema, para que o		
xx "É legível o que não detém o curso do olho reconhecimento. Conhece-se o registro dos para entrar em comunicação com a energét na figura." (LYOTARD, 1971, p. 216).	s movimentos do olho lendo. Ao contrário,		

deformados; nestas comparações, o primeiro termo é sempre a fotografia de um objeto, mostrada como figura perceptualmente "", espécie de bom modelo para as diversas deformações		de sua forma. ( , ).
desenhadas. Considerando que os códigos projetivos, entre os quais a fotografia e a perspectiva, mesmo reconhecidamente convencionais e de apreensão culturalizada, podem prover representações consideradas " "à realidade visual, pareceu atraente poder me apoiar na própria confiabilidade desses códigos para gerar aparências distorcidas. Se nossas expectativas permitem interpretar a imagem fotográfica como visualidade adequada ou " ", tratou-se de testar, por anamorfismos, os limites do reconhecimento da coisa representada, quando se alteram radicalmente suas características conhecidas de forma e função. Neste sentido procurou-se	O olho distingue o ri	so na palma da mão que se dobra

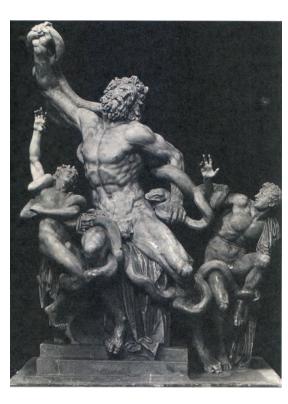


fig.1

To quam as elessin vellam sam arisi imus, odit quaspe doluptum same qui conserum nam reserrum nit ab in cus sam, int escilis earchil etus derferitatem asinisque cum et liquod enimet voluptatem corempore, consequis aut aut repeliaero omnieni mporibus audit atiaecea siti aut volescimi, cullores es mos qui delitiis et ut eum ut haritio. Et eum aut di ad modi sus aut occab intissimaios et auda vererae voluptat.To ipid quassun torrum faccument inveEnt vellam autem re omnitaquid qui sitat oditati resto enem fugita sincid quatio. Moluptam ut etur, vit ommoluptatur modipsae nist que mod qui occae nam dolupti am eos sinctec usandit ulparum, alias num core volorum renimillupta et aliqui blaceritatis que parumquiatur mo de prepror molorepuda vellamus dem ea dunt, secuptatem ressinv enditii squodiature prerovit moloreEt expelis ex et a nobit est ipis re proressi as aut parum num eriaspe rorersped erit dero mo tem fuga. O olho se atira mais rápido à dupla distância entre duas imagens colocadas lado a lado, e mais vezes, repetidamente, que às linhas que se sobrepõem infinitamente na composição da escrita (figs. 1, 2, 3 e 4). Quando reúne paciência para destrinchar miseravelmente os desenhos das letras, uma a uma, catando o milho no ábaco da escrita, já passeou tanto pelas imagens a serem explicadas, já fuçou tanto em todos os seus cantos e buracos que duvida que tal operação demorada de decodificaçãoposta pela leitura lhe diga algo das imagens de que não tenha conhecimento.

"Laocoonte e seus filhos", Anônimo Romano, 50 d.C.. "Camisa de Força", Clark, em três momentos, 1969.

ig.2











A

mão<sup>71</sup> lê: ela se arrasta, se entrega, frente e costas<sup>72</sup>,

- 71 Derrida aponta, por meio do jogo entre olho e mão, uma atitude de tatear em direção ao conceito: "Tudo que digo se desloca entre a mão e o olho, como o desenho. O desenho é o olho e a mão. Antes mesmo de, de alguma maneira, servir-se dos nossos olhos, a antecipação se serve das nossas mãos, para manter a distância o perigo, o obstáculo, a ameaça. Vários desenhos de cegos, quer dizer, aqueles desenhos que representam cegos [...] descrevem o movimento do cego avançando as mãos aos tateios para prever sem ver o que está diante dele e o que ele deve levar em conta com as mãos sem os olhos. Mas com os olhos videntes que são os nossos, também antecipamos; e no léxico da antecipação temos todo o espectro semântico da percepção ou do conceito, a percepção também é uma pegada manual, uma maneira de apreender, o Begriff, o conceito." (DERRIDA, 2012, p. 69).
- 72 "E mesmo a palavra 'teoria', *theorein* é 'olhar'. A teoria da contemplação, o privilégio do teorético é um privilégio da visão; portanto, esse privilégio da óptica foi dominante, e se eu estava sendo ingênuo ao pensar que era tão simples, ainda acredito que ele dominou de fato toda história da metafísica." (DERRIDA, 2012, p. 83). "[Bergson] declara que, na intuição pura, o olho toca e tem-se aquela espécie de transplante dos sentidos em que o olho, através da luz, fica em contato com o que vê, ele toca no que vê [...]. Em Merleau-Ponty, por exemplo, encontramos extensas análises [...] ao longo das quais ele hesita entre o vidente-visto e o tocante-tocado na experiência do corpo próprio, isto é, de minha relação comigo mesmo: o que é mais fundamental na experiência do corpo próprio ou da apropriação do próprio corpo? Será que é a experiência do tocante-tocado ou vidente-visto? A do se ver-ver ou a do se ver-visto?" (Ibid., p. 86).

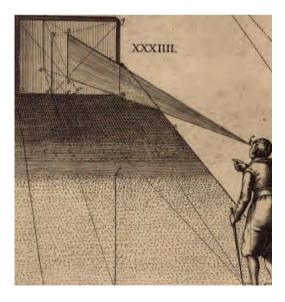
73 "Antes mesmo do aparecimento do seu opus magnum, Lacan foi aos Estados Unidos, convidado para o simpósio sobre o estruturalismo organizado em outubro de 1966 por René Girard e Eugenio Donato, na universidade Johns Hopkins, de Baltimore: 'Em Baltimore, escreveu Derrida, ele me falou sobre como pensava que o leriam, especialmente eu, depois de sua morte [...]. A outra inquietação que ele me confidenciou se referia aos Écrits, que ainda não tinham sido publicados, mas que logo o seriam. Lacan estava preocupado, um pouco descontente, pareceu-me, com aqueles que na editora lhe aconselharam reunir tudo em um único grosso volume [...]. 'Você verá', disse ele, fazendo um gesto com a mão, 'vai soltar." (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 450, grifo do autor).

#### fazendo funcionar o livro inerte<sup>73</sup>. A mão lê um tratado<sup>74</sup>

74 "Ora, em termos da minha competência em filosofia, pude conceber [...] uma certa matriz de investigação, que me permite começar colocando a questão da competência em termos gerais - quer dizer, investigar como a competência se formou, o processo de legitimação, de institucionalização, e assim por diante [...]. Cada vez que me confronto com um domínio que me é estranho, um dos meus interesses ou investimentos concerne precisamente à legitimidade do discurso, com que direito se fala como o objeto é constituído [...].[...] Ou seja, aprendi com a filosofia que ela é um campo hegemônico, estruturalmente hegemônico, que considera todas as regiões discursivas como dependentes dela [...]. Então, cada vez que eu abordo uma obra literária, uma obra pictórica ou arquitetural, o que me interessa é a mesma força desconstrutiva com relação à hegemonia filosófica. É como se fosse isso que levasse minha análise adiante. Como resultado, pode-se sempre encontrar o mesmo gesto de minha parte, mesmo que cada vez eu tente respeitar a singularidade da obra. O gesto consiste em encontrar, ou, em todo caso, em procurar, tudo o que na obra representa a sua força de resistência à autoridade filosófica, e ao discurso filosófico sobre ela." (DERRIDA, 2012, p. 20-21). Este excerto da fala de Jacques Derrida se refere a uma postura no trabalho de análise para a qual podemos propor um desdobramento visando a especificidade de nosso objeto: o visível produz também discurso e este deve se firmar como lugar de produção de leituras "incompetentes" de si e de outrem, no campo de disputas de poderes/saberes em quê e para o qual trabalha o olho. "Chega de competência: é uma incompetência que dá ou tenta se dar uma certa prerrogativa de falar de dentro do espaço de sua própria incompetência." (Ibid., p. 21).



óptico em que um desenho discursa sobre raios e lentes<sup>75</sup>



75 "In 1613, when Galileo published the first telescopic observations of Saturn, word and drawing were as one." (TUFTE, 1990, p. 121).

76 Derrida (2012, p. 69, grifo do autor) aponta, por meio do jogo entre olho e mão, uma atitude de tatear em direção ao conceito: "Tudo que digo se desloca entre a mão e o olho, como o desenho. O desenho é o olho e a mão. Antes mesmo de, de alguma maneira, servir-se dos nossos olhos, a antecipação se serve das nossas mãos, para manter a distância o perigo, o obstáculo, a ameaça. Vários desenhos de cegos, quer dizer, aqueles desenhos que representam cegos [...] descrevem o movimento do cego avançando as mãos aos tateios para prever sem ver o que está diante dele e o que ele deve levar em conta com as mãos sem os olhos. Mas com os olhos videntes que são os nossos, também antecipamos; e no léxico da antecipação temos todo o espectro semântico da percepção ou do conceito, a percepção também é uma pegada manual, uma maneira de apreender, o Begriff, o conceito."

# com a atenção de um cego<sup>76</sup>, na tentativa de compreender

76 "O ponto de vista é a perspectiva, isto é, a visão do olhar que, ao pôr em perspectiva, seleciona. Falar de perspectivismo é dizer que vemos as coisas, que sempre interpretamos as coisas de certo ponto de vista, segundo o interesse, recortando um esquema de visão organizado, hierarquizado, um esquema sempre seletivo que, consequentemente, deve tanto ao enceguecimento quanto à visão. A perspectiva deve ficar cega a tudo que está excluído da perspectiva; para ver em perspectiva, é preciso negligenciar, é preciso ficar cego a todo resto; o que acontece o tempo todo [...]. A perspectiva é cega tanto quanto vidente." (DERRIDA, 2012, p. 73).

O Mimeógrafo foi, durante muito tempo, o principal sinal de autoridade para o saber em nossas escolas, do início ao fim dos processos programáticos de ensino-aprendizagem. Vale lembrar as cercas figurativas, moldes que quando crianças deveríamos preencher sem falha quando da falta de docente que desse sentido ao nosso turno na escola, nossa manhã, nossa hora aula: imitávamos dos desenhos seu respeito pelo limite, e pelo labor de preencher, ganhávamos contorno. Ao longo de todo trajeto percorrido na escola, esta linha se amplia e divide o em cima e o embaixo, céu e chão, e a depender da distância que tomamos dela, confunde-se com o horizonte de nossas possibilidades. Oue ética nos infiltrava esta máquina? O significado etimológico de seu nome não acabaya sendo um exemplo a seguir para muitos? Afinal, mesmoescrever deve apontar para uma postura quanto à pesquisa. A questão é se este mesmo se referia a um conteúdo ideal, ou se indicava a atuação de escrever a si mesmo maquinal, o procedimento mesmo da cópia enquanto metodologia, uma instrumentalização para o mesmo. Neste mesmo campo, teses e dissertações mimeografadas anunciavam, pela visão de sua mancha de texto desbotada, que, em tese, algo havia sido produzido fora dos limites da academia. O Mimeógrafo era a própria face do conteúdo programático, principalmente para quem não podia contar com o saber prometido pelo programa: uma visão

### como convivem objetos inteiros, finitos, junto a forças

que produzia alunos. Embora composto de linhas muitas vezes de toner insuficiente, o tom de cinza médio ou azul fraco dava lastro, de modo eficiente, ao que fosse, como uma escrita de estilo, um gênero mesmo, em importância equivalente ao da Tese: o da própria academia. E em tese, era indício de um trabalho de escrita referencial, com revisão assegurada de um conteúdo prévio, inalterado. Contudo, nenhuma mídia se revela assim tão submissa, ao se estabelecer como escolha "natural" de um modo de produção. A mídia se apropria do conteúdo que julga prescindir da forma. Abordar temas como "exercício estético", "diálogo crítico", "imagem digital" ou um "trabalho de arte" qualquer realizado há tempos do qual ainda restam imagens e juntá-las a um texto (mesmo que reflexivo) não é páreo para o talento do Mimeógrafo para transfigurar letra e desenho em sua própria visualidade, em tornar a escrita a imagem de sua própria operação. Quando substituído pela fotocópia e sua subcategoria metonímica, a Xerox, o Mimeógrafo não pode mais garantir tal lastro. Xerocar prescinde da leitura. A Xerox é uma vingança da Fotografia contra o refúgio que antes parecia estar a salvo de todas as reproduções, o livro, agora ele mesmo reproduzido ad infinitum. O Mimeógrafo nega sua própria materialidade, para carregar o valor de uma escrita enquanto tradução do metafísico, a construção de um ponto de vista discursivo externo à própria linha histórica a que se refere seu texto. Uma menção à produção artística como colaboradora gentil, amortecimento da reflexão poética. O Mimeógrafo tenta evitar que o conteúdo chegue perto do livro, o que implicaria em leitura desobrigada. A tese é obrigatória.

77 Entender o enunciado que acompanha Anamorfas em sua folha de rosto é fundamental para entender a estratégia que se inicia com ela: "Anamorfas: texto descritivo e apresentação". Em um relatório ela se anuncia como "trabalho equivalente à dissertação de mestrado". Ou seja, o livro ali presente anuncia desde o início a ausência em função da qual ele se constitui, como uma espécie de arquivo para memória de algo em curso fora e para além do programa em que se insere. Um livro emblema da ausência que daria identidade à própria da linha de pesquisa em Poéticas Visuais, e que a determinava de modo fundamental: a negação daquele corpo em razão de algo que ali não pode ser encontrado. Tal procedimento passa a conter também uma instrução: escolher um certo número de realizações, investir na escrita como espaco de reconstituição de memória destas realizações, organizar este compêndio em que se deposita determinado conteúdo, um registro que alimentará o arquivo e dará lastro acadêmico a algo realizado em outros circuitos. Esta Bibliografia nasce da percepção inicial de que esta forma sentenciava o trabalho de pesquisa à dicotomia entre o realizado e o registro. No entanto, este procedimento tomado como padrão, e que deu molde a muitas formalizações de pesquisa em Poéticas Visuais, como é próprio de um molde, despreza as características específicas deste trabalho de pesquisa em particular, a começar pela proble-

# luminosas do pensamento<sup>77</sup>. Esticando os dedos e juntando-

matização da imagem fotográfica. Pode se dizer que Anamorfas nasce de um questionamento acerca da imagem reproduzida, codificada da fotografia e, portanto, da problematização do registro. Deste modo, carrega consigo no mínimo duas contradições valiosas: 1: Se por um lado o trabalho se anuncia portador de uma memória de algo que se ausenta, por outro problematiza o modo mais emblemático desta ausência inerente à dinâmica que constitui a imagem fotográfica; 2: Se por um lado abraça um procedimento lógico quanto a sua própria organização que não corresponderia a suas demandas internas como trabalho artístico, sendo: o formato da dissertação, a divisão em itens, a categorização, as referências históricas, o imposto pago à teoria, a forma descritiva, por outro se nega a entregar seu significado ou a apresentar de forma didática seus desdobramentos interpretativos: oferece uma forma didática e previsível em que se leva algo do inexplicável e do insubordinado. O trabalho se encapsularia nesta forma dourado por seu invólucro, como em Duchamp, convidado e anfitrião, estudo e programa, em relação fantasmática. Como uma frase que revela e situa, lida num papel de bala. E é próprio de um pensar que planeja a fim de escapar, que racionaliza a ponto de proteger o que não pode se explicar, uma estratégia de produção de falatório para que o que não pode ser dito prevaleça, ainda que de cabeça baixa. Neste sentido há uma inserção, ainda que ambivalente, tanto no sentido de Cildo Meireles, em que algo se coloca

# os nas pontas<sup>78</sup>, imita<sup>79</sup> a forma de raios convergentes.

- 78 "A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolto, esse parti pris de tratar todo ser como 'objeto em geral', isto é, ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse no entanto predestinado aos nossos artifícios." (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 15, grifo do autor).
- 79 "Uma linha como essa é contestada por toda pin- 79 "Os pintores sempre soubetura moderna, provavelmente por toda pintura, já que Da Vinci, no Tratado da Pintura falava de 'descobrir em cada objeto [...] a maneira particular pela qual de dirige através de toda sua extensão [...] uma certa linha flexuosa que é como seu eixo gerador". (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 46, grifo do autor).
  - ram. Da Vinci invoca uma 'ciência pictórica' que não fala por palavras [...] mas por obras que existem no visível à maneira das coisas naturais, e que no entanto se comunica por elas 'a todas as gerações do universo'. Essa ciência silenciosa [...] vem do olho e se dirige ao olho". (Ibid., p. 51).

# Lentamente, repete o movimento de abrir e fechar dedos.

em um claro "apesar", quanto no sentido de um esforço de inclusão, de ganhar terreno, de garantir ganho, de negociar com o falante de outra línguas um contrato no estrangeiro, o negociar de um lugar para a arte em um campo formal e sistemático de conhecimento. Porque descrever muitas vezes nos desobriga de dar explicações. Lido do início, o texto declara habilmente que a fotografia foi trabalhada de modo a evitar grandes "expressionismos". Mesmo assim, e por isso mesmo, uma foto é uma foto: o resultado desta tomada de posição em que o ato fotográfico se impõe por seu próprio disparo, enquanto procedimento maquinal criador de um espaço para a formação e reforço de uma determinada subjetividade. Ao mesmo tempo em que o problema se coloca pelo mero uso da imagem fotográfica, o que ocorre é diverso: o que se vê como suposto material visual reproduzido como fotografia, antes de uma representação de figura alhures, realiza a si mesmo, trazendo consigo sua definição. Ordenados mecanicamente (coerente portanto com a postura que deixa trabalhar o sentido dado pela ação mecânica, repetitiva) as páginas de Anamorfas têm a autonomia de seu espaço de realização; não por serem únicos e irrepetíveis, pelo contrário, por serem fruto de uma abstração que sobrevive a eles e às coisas representadas, e que pode novamente fazer surgir uma faca, uma colher ou um revólver em outros planos. Da mídia e dos procedimentos acadêmicos, Anamorfas retira algo, explora-os apesar de sua vontade ou funcionalidade. Anamorfas funciona a um só tempo como um múltiplo e uma série, e este duplo posicionamento depende de uma postura dialógica entre suas proposições e o meio em que estão criticamente inseridas, a saber, o livro e seus sistemas de arquivo e circulação - a biblioteca e, por conseguinte, a Universidade. Não se referem as figuras deformadas em Anamorfas ao próprio discurso iluminista em sua visualidade e desdobramento midiático, técni-

"El ojo, que refleja a los contempladores la belleza del universo, es de excelencia tal que, aquél que consiente su pérdida, se priva de la contemplación de las obras de la naturaleza todas, que consuela al alma en su prisión humana. Dicha alma se representa todas las variadas cosas de la naturaleza por gracia de los ojos; y debido a esto, quién pierde los ojos, deja su alma en una prisión oscura, donde pierde toda esperanza de ver nuevamente el sol, luz que ilumina el universo todo. iCuantos son aquéllos que sienten profundo odio hacia las tinieblas de la noche pese a ser ellas tan efímeras! ¿Qué harían tales personas si tuvieran que habitar allí de por vida? En realidad, no existe nadie que desee perder la visión en lugar del olfato o el oído. La pérdida del oído acarrea la pérdida de aquellas ciencias que tienen las palabras como fin, pero esta pérdida no implica perder la belleza mundana. Esta radica en la superficie de los cuerpos, tanto naturales como accidentales, que se reflejan en el ojo humano." (DA VINCI, 1999, p. 20).

## A mão produz convergência e divergência<sup>80</sup>.

II "O espaco de Descartes é verdadeiro contra um pensamento subjugado ao empírico e que não ousa construir. Era preciso primeiro idealizar o espaço, conceber esse ser perfeito em seu gênero, claro, manejável e homogêneo, que o pensamento sobrevoa sem ponto de vista e reporta por inteiro aos três eixos retangulares, para que se pudesse um dia encontrar os paço não tem três dimensões, nem mais nem menos, como um animal tem duas ou quatro patas, que as dimensões são antecipadas pelas diversas métricas sobre uma dimensionalidade, sobre um ser polimorfo que justifica todas elas sem ser completamente expresso por nenhuma. Descartes tinha razão de liberar o espaco. Seu erro foi erigi-lo num ser inteiramente positivo. Além de todo ponto de vista, de toda latência, de toda profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira." (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 34). "A perspectiva do Renascimento não é um 'truque' infalível: é apenas um caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela [...]. Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce 'por ocasião' do que acontece no corpo, é 'excitada' a pensar por ele. Ela não escolha nem ser ou não ser, nem pensar isso ou aquilo." (Ibid., p. 36, grifo do autor).

limites da construção, compreender que o es- III "É aqui que se revela a dissimetria entre Freud e Descartes. Ela não está de modo algum no encaminhamento inicial da certeza fundada do sujeito. Ela se prende a que, nesse campo do inconsciente, o sujeito está em casa. E é porque Freud lhe afirma a certeza que se faz o progresso pelo qual ele muda o mundo para nós. Para Descartes, no cogito inicial - os cartesianos convirão comigo nesse ponto, mas eu adianto à discussão - o que visa o eu penso no que ele báscula para o eu sou, é um real - mas o verdadeiro fica de tal modo de fora que é preciso que Descartes em seguida se assegure, de quê? - senão de um Outro que não seja enganador e que, por cima de tudo, possa garantir, só por sua existência as bases da verdade, possa lhe garantir que há em sua própria razão objetiva os fundamentos necessários para que o real mesmo de que ele vem de se assegurar possa encontrar a dimensão da verdade. Posso apenas indicar a consegüência prodigiosa que teve essa recolocação da verdade entre as mãos

co? Talvez ao desenho como esquema para um pensamento que ainda se quer fora de seu próprio sistema de conhecimento. A deformação que se apresenta como estratégia em Anamorfas só é possível por meio do mesmo ponto de vista único estruturante de um espaço comum que define e valida a forma ideal, ou um ideal de forma, própria dos procedimentos sistematizados na perspectiva quando postos como utilitários. Esta relação de inversão ideológica (no sentido de que causa e efeito se mostram trocados) se mantém como paradigma da concepção vigente quanto às ultimas tecnologias. Estas reordenam a linha progressiva de feitos e invenções a partir do próprio referencial: é a partir do pensar programático do computador que entendemos agora as possibilidades das tecnologias que já não exercem hegemonia sobre os proce-

do Outro, aqui Deus perfeito, cujo negócio é a verdade, pois o que quer que ele tenha querido dizer, sempre será verdade – mesmo que ele dissesse que dois e dois são cinco, isto seria verdade." (LACAN, 2008, p. 42-43, grifo do autor).

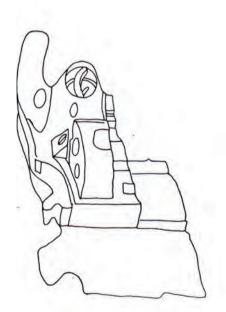
#### Não pode evitar um riso complacente: vê graça no desenho.

dimentos que desenham os discursos de autoridade, como ora ocorre nesta mesma ordenação textual. Associam-se inevitavelmente os programas fotográfico e acadêmico. É do senso comum pensar o computador como uma biblioteca - esta imagem nos conforta em relação à máquina, que seria um enquadre que não atua além de seus limites, e que apenas carrega e protege objetos mantendo-os a salvo de sua degeneração. Em Flusser é a fotografia que se mostra como um modo de pensar e atuar. Conectam-se câmera e computador em programa comum: caixa preta, que num modo mágico, nos convoca a um jogo em que é prevista uma exploração programada e finita de possibilidades. O Livro, se assim pensado, também contém em sua forma um programa, combinando linearidade e alternância, carrega conteúdo como um discurso expresso embora articule pela forma seu próprio conteúdo, sendo seu próprio suporte. O programa de Artes Visuais ou linha de pesquisa em Poéticas Visuais não produz livros, é antes o programa do livro a produzir uma linha de pesquisa em Poéticas Visuais. O arquivo é o produtor de seu conteúdo.

IV "O olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angustia da castração. O olho e o olhar, esta é pra nós a esquize na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico." (LACAN, 2008, p. 76).

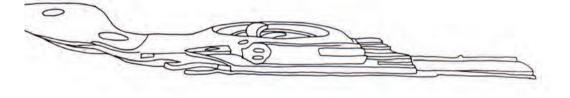


O olho distingue o riso na palma da mão que se dobra.



O que nos reservam as demandas dos programas de edição de texto, dos arquivos digitais, e a que tipo de jogo nos desafiam? Algo mais a ser pensado do que a tal separação entre forma e conteúdo que já imprime a discussão há séculos. Talvez por isso uma proposição tão simples possa evocar tanto de modo tão pertinente: em Anamorfas, a questão da forma é evocada duplamente como tema e forma mesma - a ação do desenho (deformação) que se mostra de início como exercício formal, vai se revelando um movimento de revelação desta aplicação a que estão submetidos os objetos de nossa visão, que organiza quaisquer objetos, a operação visual a que se submetem. Não à toa é Leonardo que, entre Arte e Ciência, entre uma postura ensaística e outra que postula, que qualquer fundamentar a prática de modo assertivo, o do Tratado, é trazido como a um só tempo refém e sujeito desta estrutura, que é a fundação de toda uma subjetividade, esta mesma que ainda nos serve de molde, de registro, que nos encapsula. Anamorfas é um deslocamento que rebate ao invólucro pelo qual se nos apresenta no ato de ver, e se aplica a qualquer objeto. A visão planifica e unifica para o olho o que for multidimensional e fragmentário, fazendo coincidir o olho com o ponto de vista que organiza a visão, o ponto a partir do qual se posiciona a própria subjetividade. A visão normativa, que não demonstra nada além do resultado de sua própria organização. Uma amarração ponto a ponto do objeto sensível o faz previsível. Daí a escala precisa destes desenhos em Anamorfas: é o próprio sujeito, afinal, confrontado, - o leitor, o estudante - com os limites que edificam seu ponto de vista, que se revela coincidente com o próprio ponto de vista científico. O que parecia uma solução honrosa, pragmática, - e que não deixa de investir em uma negociação quanto ao falso problema da distância entre linguagens "artística" e "acadêmica"- mostra-se seminal: um lugar em que esta suposta distância é questionada. Uma forma autora de sua própria dinâmica, que ocupa o espaço que desenhou para si.

- W "O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual se vocês me permitem servir-me de um termo, como faço frequentemente, decompondo-o sou foto-grafado." (LACAN, 2008, p. 107).
- VI "No que estou sob o olhar, escreve Sartre, não vejo mais o olho que me olha, e se vejo esse olho, é então esse olhar que desaparece. Será uma análise fenomenológica justa? Não. Não é verdade que, quando estou sob o olhar, quando peço um olhar, quando o obtenho, não o vejo mais como olhar. Os pintores foram iminentes em sacar este olhar, enquanto tal na mascara, e só preciso evocar Goya, por exemplo, para fazer vocês sentirem isso." (LACAN, 2008, p. 87).
- VII "Todo o jogo, a peloticagem da dialética clássica em torno da percepção, se atém a que ela trata da visão geometral, quer dizer, da visão enquanto que se situando num espaço que não é, em sua essência, o visual." (LACAN, 2008, p. 96).



- 81 "Reportem-se a um texto do sonho, qualquer que ele seja [...] coloquem-no em suas coordenadas, e vocês verão que o *isso mostra* vem antes. Tanto vem antes com as características nas quais ele se coordena Isto é, a ausência de horizonte, o fechamento do que é contemplado no estado de vigília e, também, o caráter de emergência, de contraste, de mancha, de suas imagens, a intensificação de suas cores que nossa posição no sonho é, no fim das contas, a de sermos fundamentalmente aquele que não vê." (LACAN, 2008, p. 79, grifo do autor).
  - 82 Serão quatro diferentes as tais "Quinquilharias" que figuram em "Rua de mão única", juntas ao acaso apenas para um exame póstumo? Ou os espacos que restam entre um parágrafo e outro são deixados para os ocupe o pensamento do leitor, fazendo destas quatro sentenças um filme conciso, uma construção que considera seus vãos, para que se melhor respire? Poderíamos ter retirado de cada uma delas o motivo para a escrita deste livro, sendo que a primeira frase "Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a convicção." (BENJAMIN, 1987, p. 61) teria nos dado de saída a estratégia inicial: transformar as citações em companhia ambígua e tão passante quanto aquele que se vê assaltado por elas. Inspirados pela quarta frase, "A expressão das pessoas que se movem dentro das galerias de pinturas mostra um mal dissimulado desapontamento com o fato de que ali estão pendurados apenas quadros" (BENJAMIN, loc. cit.), ofereceríamos a segunda linha, "O ato de matar o criminoso pode ser moral - jamais a justificação desse ato" (BENJAMIN, loc. cit.), apenas como isca para que a quarta frase pudesse depois se revelar dramaticamente como uma compreensão da primeira. Juntas, aqui, ligam-se como que feitas para isso. É ver como, depois da referência a salteadores como metáfora para as citações, o criminoso que aguarda juízo ali pela segunda frase se contamina, desdobrando-se esta contaminação para a percepção arguta sobre as galerias e seus espaços, em analogia com o crime, analogia trabalhada aqui na segunda parte de nossa tese. E, se quisermos, também ligada à cumplicidade colocada pro Benjamin entre cultura e barbárie, sempre em prontidão, citada a torto e a direito. Um desafio maior nos esperaria na terceira sentenca: "O provedor de todos os homens é Deus e o Estado é seu subprovedor" (BENJAMIN, loc. cit.). Não que a relação entre elas se tornasse inviável, mas haveria o risco de ter de se apelar ao próprio Benjamin, o que nos tiraria um tanto a possibilidade de manipulação e edição. Além de ser o tipo de afirmação que não agrada a nosso público laico. Mas não seria desonra defender a necessidade, em favor de alguma verossimilhança, de uma situação conflituosa, contraditória, em algum momento da narrativa, como se tivesse sido posta aí apenas para este fim: a verossimilhança. E que de qualquer forma estaria bem posicionada, antes de um final vitorioso, já em retorno à reflexão anterior para um maior aprofundamento...

70 "No sonho – já faz agora 3,4 dias que eu tenho, e ele não me deixa – tinha à minha frente, no crepúsculo mais escuro, uma Estrada cercada de altas árvores em ambos os lados e, além disso, limitada à direita por um muro elevado. Enquanto eu estava no começo da estrada, acompanhado de um grupo de pessoas, cujo número e sexo já não me recordo (só sei que havia mais de uma pessoa), o disco solar, branco como névoa e sem toda força de radiação, emergiu entre as árvores, impreciso, quase coberto pelas folhagens, sem que tivesse ficado perceptivelmente mais claro. Rápido como relâmpago, precipitei-me - sozinho - ao longo da estrada para tomar parte deste espetáculo mais amplo; então o sol se dissipou imediatamente, não submergindo nem se escondendo atrás de nuvens, mas foi como se alguém o tivesse apagado ou arrebatado. No mesmo instante, se fez noite escura e, com forca incrível, começou a cair uma chuva que amoleceu completamente a estrada sob meus pés. Enquanto isso, eu corria às tontas. De repente, num ponto, o céu estremeceu esbranquiçado; não era a luz do sol nem a de um raio - era a 'luz sueca', conforme a conhecia – e a um passo de mim estava o mar, ao qual a Estrada conduzia diretamente. Então, encantado pela claridade agora conquistada e pela oportuna advertência de perigo, corri - na mesma tempestade e na mesma escuridão de antes - de volta pela estrada, triunfante." (BENJAMIN, 1995, p. 194-195). Benjamin anuncia no título deste curto relato: "dois sonhos". Ainda assim, muitas vezes, o que se anuncia

esconde uma reformulação: não se trataria do mesmo sonho, retrabalhado como num grifo por reforço narrativo? Quando se lê: "Esta tese é composta por duas partes", pode-se ler "eu gostaria que esta tese fosse dividida em duas partes". O autor pouco ou nada pode fazer para que, depois disto anunciado, seu trabalho, que evidentemente segue sua própria dinâmica, seja lido desta forma. Ou já se encontra dividida, ou nada adianta anunciar sua divisão. Podemos entender também isto: "eu gostaria que o que há aqui, o que isto me diz, estivesse de alguma forma controlado, como que separado de si em partes, alienado de si mesmo ou de seu todo, ou de si como um todo". A consciência, ao narrar o sonho - o que significa dizer, ao percebê-lo, e ao transformá-lo - dividiu-o em dois. Algumas introduções são isto: racionalizações para apaziguar o descontrole incômodo da criação recente, e reorganizar pelo didatismo uma narrativa que dispensa introdução, nem se contentará em concluir-se, de frustração proporcional à liberdade do sonho. "Sonhei com uma revolta de alunos. Nela, Sternheim desempenhou de algum modo um papel, e mais tarde fez um relatório a respeito. Em seu escrito apareceu textualmente a frase: Quando, pela primeira vez, se peneirou o pensamento jovem, nele se encontraram noivas nutridas e pistolas Browning." (BENJAMIN, loc. cit.). Organizar pela divisão, ato arbitrário, é tentativa de estabelecer para si o caminho mais simples a ser seguido; organizar pela comparação, competência de pensamento mais básica; ainda uma tentativa de criar base para dialética, ou simplesmente parte de uma estratégia de convencimento. "A Interpretação dos Sonhos" de Freud é composta de duas partes: um primeiro volume paga seus tributos à produção anterior e o segundo que se autoriza a expor a experiência pessoal, o próprio sonho do autor, como objeto de análise. Como numa dinâmica em que um volume pensa estar no comando, enquanto o segundo é sonhado pelo primeiro.

83 "(mão) Ouero falar de uma só mão: que aprendeu a ser imóvel no meio das ervas secas, em terrenos baldios. Estamos na segunda metade do século XX. As ervas morrem e ressuscitam mas aqui estão escritas como secas, em volta dessa mão que se ganhou a si mesma alcançando a sabedoria da imobilidade. A mão pensa. Acontece que nunca ninguém a encontrou nem ela procurou atingir, pelas algibeiras, o coração das pessoas. Mão esta diferente, indiferente. Começa a pensar, primeiro lenta, e depois com mais forca e velocidade. É o que se vê pelo tremor das ervas. Podiam dar lhe o nome de revólver. Mas ela própria sabe que não é a mão assassina. E se crescesse como uma fria mão verde, alta mão parada no espaço aberto, criando relações novas entre as presenças do mundo? Poderia ser uma escultura. Mas ela sabe também que não é a mão estética. Talvez se esperasse que, ao expandir-se a noite, se pusesse a caminhar sobre os cinco dedos argutos, e instaurasse na terra uma constelação desgarrada e abstrusa fazendo porventura divagar todos aqueles que esperam Deus, quer nos subúrbios das cidades empenhadas em respirar, quer no próprio centro urbano: na catedral, no meio da praça maior. Estamos no século XX, diz-se que Deus ainda vive nos baldios, espera-se o truque metafísico das aparições do coração da indústria, inopinadamente, sob a luz de projectores truculentos. Mas ela pensa. E entre as ervas palpitantes, no dia perfeito

### A mão<sup>83</sup> volta então aos seus assuntos<sup>84</sup>: ela indica ao olho

pela deserção do que não seria especial, a mão afunda-se pela terra dentro, sem se mover, só pela tensão do seu pensamento ininterrupto e firma – como para morrer, ou investir-se então de haver tocado nos tecidos que têm respiração própria, e nas máquinas que começam a possuir uma audaciosa veemência, e nos corpos que a si mesmos se caligrafam para uma calorosa e subversiva nudez. Mergulha no chão como consegue apenas um silêncio inconcebível. E mesmo quando são encontradas mulheres mortas de noite, ou de repente um homem enlouquece, ou uma criança é abandonada no meio da multidão – a mão desce pela terra, sempre imóvel, porventura já nem pensando e muito menos dizendo qualquer palavra. Porque essa mão nunca falou." (HELDER, 2013, p. 50-51).

84 "Interessar-se pelas propriedades estéticas da imagem digital, como muitos teóricos e críticos é esquivar-se do fato de que essa imagem se subordina a um campo extenso de operações e exigências não visuais. A maioria das imagens é hoje produzida e posta a circular a serviço da maxização do tempo gasto com formas corriqueiras de auto gestão e auto regulação individual. (...) Isto é, quando atos individuais de visão são solicitados *ad infinitum* e se convertem em informção, que por sua vez servirá ao aprimoramento das tecnologias de controle e se transformara numa forma de mais valia, em um mercado baseado na acumulação de dados a respeito do comportamento do usuário." (CRARY, 2014, p. 55-56).

85 "Jean Baudrillard explains that 'in a world that is the reflection of an order,' artistic creation 'proposes only to describe'. The work of art, he continues, 'wishes to be the perpetual commentary of a given text and all copies that take their inspiration from it are justified as the multiplied reflection of an order who's original is in any case transcendent. In other words, the question of authenticity does not arise, and the work of art is not menaced by its double." (BOURRIAUD, 2002, p. 170).

# seu caminho<sup>85</sup> pela linha de letras, tensionando-se em

85 Fazendo valer o argumento de Blanchot (1994, p. 36-37): "Je dis: cette femme. [...] Le mot me donne ce qu'il siginifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire: cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. [...] Sans doute, mon langage ne tue personne. Cependant: quand je dis 'cette femme', la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage. [...]". Ou seja: Je dis: cette femme. (Eu digo: esta mulher. [Você lê: "Eu digo: esta mulher", o que equivale a dizer: "Você diz: esta mulher",]) (...) Le mot me donne ce qu'il siginifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire: cette femme, ("Para que eu possa dizer: esta mulher",... [Ou antes, "Para que você leia: esta mulher", derivado de: "Para que eu escreva: esta mulher", o que significa: "Para que você pense: esta mulher", o que tem por resultado: "Para que você diga: esta mulher".]) il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, ("realidade de osso e de carne", note-se, e não carne e osso) la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. (...) Sans doute, mon langage ne tue personne. Cependant: quand je dis 'cette femme', ("quando eu digo: esta mulher" [o que como antes lido, equivale a "quando você diz: esta mulher", ou seja, estamos, eu e você, como diz Blanchot, "a ela unida por um laço de essência", "ela", aqui, significando "morte".]) la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage. (...)" Quando digo: morte, Você lê: "A palavra me dá o ser, mas mo dá desprovido de ser." (BLANCHOT loc. cit.).

- 86 For Ultimately it is the visual, rather than textual existence of a construct that imbues it with material reality, since that reality is the basis of its existence as commodity. In Mythologies. SChwitters described the origin or lhe term "Merz" as a result of his encounter with an advertising for lhe "Kommerzbank" contains equally in nuce all the essential features or the allegorical procedure: fragmentation and depletion or conventional meaning are followed by aCls of wltllul meaning-assignment which generate the poetical experience or primary linguistic processes.
  - 7. Yve-Alain Bois, "Ryman's Tact," October, No. 19 (Winter 1981), p. 94
  - 8. Dan Graham, "Homes for America," Ans Magazine, December/January, 7,
  - 9. Dan Graham, "The Book as Object," Arts Magazine, June 1967
  - 10. Marcel Broodthaers, Un coup de d(js jamaisn'aboHra Ie hasard, Antwerp: 1957, Roland Barthes deconstructed such contemporary myths as designed objects of consumption and advertising.
  - 4. Walter Benjamin, "Zentralpark:' in GesammefteSchriften. Vol. L 2, Frankfurt Suhrkamp, 1974. p. 660 (my translation).
  - 5. The spatialization of time and the adoption of a contemplative stance towards the world that Benjamin discussed in 1925 as the experiential conditions of all6QOfY in the European Baroque, were discussed in 1928 by Georg Lukacs as the essential fealures of the collective condition of reification:

# forma de seta - "como um raio", pensa. Credita-o<sup>86</sup> seu

A presente tese se identifica com a metodologia anunciada em certa introdução: "My readings of Walter Benjamin and George Bataille have taught me that the exposition of an idea through fragments, through a roving and disconnected type of writing, can sometimes better circumscribe its object then can a more linear approach. Moreover, this method corresponds to the subject I propose to treat. I have thus conceived this book as a kind of 'PowerPoint presentation': an image, an orientation. Or again: as a necklace who's elements are linked to each other by the prehensile power of an idée fixe, as a conceptual archipelago which also corresponds to the central image of this essay." (BOURRIAUD, 2002, p. 8). Para logo depois a estranhar: "At the same time, The Radicant is composed of three distant parts: [...]" (BOURRIAUD, loc. cit.). E depois ainda reconhecer nela uma posição distante: "Finally during the writing of this book, I have tried never to lose sight of an avid obsession: to look at the world through that optical tool that is art, in order to sketch a worldly and worldwide art criticism in which works are in dialogue with the contexts in which they are produced." (BOUR-RIAUD, loc. cit.).). Vale a leitura de Freud: a metáfora do pensamento como ferramenta ótica nunca deixa de ser reveladora de certa instrumentalização. Mais ainda vale questionar-se acerca do radical comum entre pensamento e desenho: revela-se aqui a pretensão de um rascunho de crítica de arte que mimetiza seu objeto, neste caso o capital global, em alcance e organização. Por sua vez, a presente tese foi levada também a cultivar pretensões: devolver momentos brilhantes capturados por ordenações a que se obrigam seus autores ao jogo ao qual melhor pertencem, o do fragmento.

"Neither objectively nor in his relation to his work does man appear as the aUlhentic master of the process; on Ihe contrary, he is a mechanical part incorporated into a mechanical system. He finds it already pre-existing and self-sufficient. it functions independenUy of him and he has 10 conform to its taws whether he likes it or nol. As labour is progressively rationalised and mechanised, his lack of will is reinforced by the way in which his activity becomes less and less aclive and more and more conlemplative. The contemplative stance adopted towards a process mechanically conforming to fixed laws and enacled independently of man's consciousness and impervious to human intervention. I.e. a perfectly closed system, must likewise transform the basic categories of man's immediate attitude to the world: it reduces space and time to a common denominator and degrades lime 10 a dimension of space."

Georg Lukacs, "Reification and the Consciousness of the Proletariat," in History and Class Consciousness, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971. p. 89,

# grande devedor. Massageia-o para que possam continuar.

In certain respects this can still be considered as the 20. originary model for the deconstructive approach of the criticism of ideology as it has been developed in the work of the artists analyzed here. Unlike some of these artists, Barthes did not encounter problems of ownership and copyright. But the visual objecVimage has become the essential ideological correlate of private property. ALLEGORI-CAL PROCEDURES: APPROPRIATION AND MONTAGE IN CONTEMPORARY ART "In 1916, when Johnny Heartfield and I invented photomontage... we had no idea of the immense possibilities or of the thorny but successful career that awaited the new invention. 1957, Roland Barthes deconstructed such contemporary myths as designed objects of consumption and advertising. In certain respects this can still be considered as the 20. originary model for the deconstructive approach of the criticism of ideology as it has been developed in the work of the artists analyzed here. Unlike some of these artists, Barthes did not encounter problems of ownership and copyright. But the visual objecVimage has become the essential ideological correlate of private property. •

--\_\_\_. Benjamin BUChloh writes art criticism\_ He teaches Modern and conlemporary art history at the State UnNersity of New York at Westbury.

"Mas o livro III vai obrigá-los a falar." (ENGELS, 1885, apud MARX; ENGELS, 2010, p. 193). I: Em meio às especificidades de um contexto em que se dava a discussão econômica, a consciência quanto ao processo coletivo de construção de conhecimento em seu sentido político e inserção, um mapa cognitivo do campo ideológico que se faz conforme se articula o debate. 2: por outro lado a disparidade entre escrita e fala. 3: uma como reflexão, outra como reação. 3.1; a escrita parece ensinar, inquirir de quem não se preparou o suficiente, e que estes admitam suas limitações. 3.2; a fala parece ter como única vantagem a prontidão, fundamental na dinâmica teatral, das personagens, junção de ser e de máscara, per sonare, para se fazer ouvir, para que se propague. 3.3; da ficção como modus operandi apropriado pelo capital.

# Antes, ela o passeou pela estante<sup>87</sup>. Quando o olho<sup>88</sup> está<sup>89</sup>

- 87 "Houve um tempo em que existia uma relação entre lazer e trabalho, uma prescrição bíblica sobre o início e o fim. Agora trabalhamos mais, presos num final de semana permanente. [...] Agora que podemos trabalhar em casa, o escritório aspira ao doméstico; como ainda precisamos de agitação, ele simula a cidade." (KOOLHAAS, 2000, apud SYKES, 2013).
- 88 "O olho é desalojado do reino da ótica e transformado em elemento intermediário de um circuito cujo resultado final é sempre uma resposta motora do corpo a uma solicitação eletrônica." (CRARY, 2014, p. 86).
- 89 "Um dos clichês mais disseminados quando se discute a cultura tecnológica contemporânea é que teria ocorrido um deslocamento histórico no intervalo de tempo, relativamente curto no qual novas tecnologias de informação e comunicação teriam suplantado todo um conjunto de formas culturais mais antigas. Essa ruptura histórica é descrita e teorizada de diversas maneira, como a passagem da revolução industrial a processos e serviços pôs industriais, das mídias analógicas às digitais ou de uma cultura fundada na imprensa à um sociedade global unificada pela circulação instantânea de dados e informações. Em geral, tais periodizações dependem de paralelos comparativos análises de períodos históricos anteriores caracterizados segundo inovações tecnológicas especificas. Assim, a despeito desse dizer que encontramos em uma nova era sem precedentes, tal afirmação vem a reboque da insistente comparação com, por exemplo, 'a era de Gutemberg' ou 'a revolução industrial'. Em outras palavras, as descrições dessa ruptura afirmam simultaneamente uma continuidade mais geral de padrões e sequências das inovações e transformações tecnológicas." (CRARY, 2014, p. 44-45).

### entregue à imagem<sup>90</sup>, a mão passa à boca.

90 Intimamente ligada à nossa relação com a fotografia no campo de visão do livro (nota 42:BURGIN), coloca-se a percepção de que a fotografia tornou-se um espaço de reprodução e manutenção do caráter constitutivo de nossos espaços institucionais (nota 47), assim como o espaço em que se performatiza a própria vida contemporânea (nota 48), como dispositivo matriz da programação da possibilidade de experiência (nota 41: FLUSSER) e como dispositivo que a partir da revolução industrial (nota 91: TAGG) que automatiza uma organização da vida por meio de um ponto geometral (notas 76 DERRI-DA e 77 - VII: LACAN): pela onipresença da visão, molda-se o campo do possível, delineado pelo imaginável (nota 41: FLUSSER). Toda mídia hoje parece dar suporte, trabalhar em função da reprodução e circulação de imagem fotográfica (nota 84: CRARY), e sua proliferação constante e contínua - o grande esforço de produção atual: criar a necessidade de imagem por meio da própria imagem em um presente contínuo, encapsulado, em que nosso principal trabalho é atender a demandas e ocorrências pela via da imagem (nota 88: CRARY). A vida administrada, funcionária da grande tarefa: levar a existência adiante. Este personagem/tema continente, o olho, tem funcionado em outra ordem de submissão quando se livra de seus afazeres acadêmicos (notas 88 e 93: CRARY). Não se exclui o ambiente acadêmico de uma dinâmica em que vigora a ideologia calcada em uma leitura de conteúdo do mundo, nem se trata de lugar protegido que tem por missão a resistência à degradação do sentido, à sua volta em progresso irreversível. A organização do tempo que se encontra instaurada é a orientada pelo tempo do vídeo (CRARY, 2014, p.102): seria exagero dizer que sua mídia (enquanto lugar de articulação de competências e demandas em dinâmica de pergunta e resposta, de estímulo) se aproxima da demanda de uma biblioteca universitária? O ato de ler e o ato de assistir não terão

- 91 "No século XIX a fotografia desempenhava um papel de provedora das demandas do industrialismo em uma dimensão estética, sendo ela mesma um produto do progresso técnico e industrial. A produção de imagens passou a ser gerida pelos mesmos princípios de produtividade que qualquer outro produto, ao mesmo tempo em que as soluções formais aproveitadas dos paradigmas de gosto da burguesia em pintura se adaptavam às necessidades práticas de distribuição e venda." (TAGG, 1993, p. 37).
- 92 Ressalto aqui três trechos em que Giovanni Alves (2011, p. 43; 46; 62) define o toyotismo: "Toyotismo é a 'ideologia orgânica' do novo complexo de reestruturação produtiva do capital que encontra nas novas tecnologias da informação e comunicação e no sócio-metabolismo da barbárie, a materialidade sócio-técnica (e psicossocial) adequada à nova produção de mercadorias.[...] o espírito do toyotismo implica não apenas a mobilização total da mente, [...] mas a mobilização total do corpo e da mente. Não apenas conhecer e fazer mas conhecer e fazer 'instintivamente'. Ora, o aspecto original do toyotismo é articular a continuidade da racionalização do trabalho, intrínseca ao taylorismo e ao fordismo, com as novas necessidades da acumulação capitalista numa etapa de crise de super-produção."

### A mão repousa<sup>93</sup> inerte na mesa como o livro, quando estar

- 93 "O próprio tempo foi monetizado (a partir dos anos 80), e o individuo, redefinido como um agente econômico em tempo integral, mesmo no quadro do capitalismo sem emprego." (CRARY, 2014, p. 80).
- 94 "É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro que servia de medida padrão -, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda." (DELEUZE, 1992, p. 226).
- 95 "The economy disconnects from concrete geography as much as it can, leaving the exploitation of raw materials to so called emerging countries, which are henceforth regarded as open air mines and pools of cheap labor. Thus at least in the first phase, post modernism resembles a mold of thought based on mourning a long depressive episode of cultural life. Since history has lost its direction, there was nothing left to do but confront aesthetic and motionless space-time in which mutilated fragments of the past loomed up like vague recollections, those 'museum's ruins' that Douglas Crimp described in 1980 [...]." (BOURRIAUD, 2002, p. 182).

se tornado próximos, tendo o vídeo reeducado o olho, treinado-o a aceitar a informação a uma certa razão de frames, em baixa, embora infalível frequência? A letra seguiu o padrão, a batida, o toque, o caractere com espaços. O livro foi arquivo, ao contrário do Romance, por meio do qual o sujeito podia editar conteúdos pela maneabilidade e ato de leitura (nota 82: BENJAMIN). Contudo, a normatização de certos procedimentos formadores na academia está historicamente ligada a uma concepção de texto como guardião único da reflexão abstrata (nota 4: MACHADO), ou seja, não se trata de uma discussão de mídia em suas alternativas técnicas, mas sim de uma mensagem cujo meio é a própria academia. Para sua participação no jogo econômico mais amplo, a Universidade deve apresentar como ingresso saberes e procedimentos específicos com



# próximo ao corpo<sup>96</sup> poria em risco sua contrição – quando

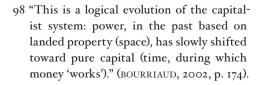
que outras instâncias não poderiam contar. Fornecer lastro para uma economia de trocas simbólicas e ser lugar de formação do trabalhador contemporâneo, não pelo fato de garantir a seus estudantes inserção no mercado de trabalho (nota 97: TRAG-TENBERG), mas por que desenvolve trabalho intelectual, posto de administração de outras formas de trabalho a este subordinados, modelo referência para uma vida de trabalho em tempo integral (nota 87: KOOLHASS). Como todos os terrenos sistematicamente sucateados pelo poder público (FIX, 2001), a Universidade é valiosa e ocupa lugar estratégico. E por isso sofrerá desinvestimento sistemático de recursos até que seja vista como prescindível. O que vemos então quando pousamos os olhos nestas imagens que pretendem que pretendem se passar por descrições de processos de trabalho e ou produção? São "lugar de trabalho" (nota 9: BUR-GIN). A postura liberadora, em vivo contato com um real mais do que real, é ilustrativa da situação atual em que a linha que separava trabalho e vida foi apagada. Vemos diários públicos do quotidiano funcionário a vagar por demandas, comissionado,

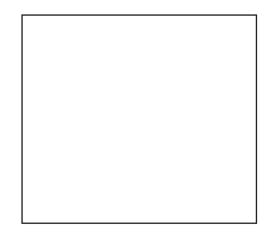


- 96 "Um ponto relevante colocado pelo antropólogo David Graeber é que a arte contemporânea tornou-se um apêndice do capital, não exatamente assumindo a natureza das finanças, mas seguindo-a através de galerias, museus e ateliês que proliferam ao redor dos bairros gentrificados das cidades globais onde os financistas vivem e trabalham. Para Graeber, a arte contemporânea tem um charme todo especial para os financistas "porque ela permite um tipo de curto-circuito no processo normal de criação de valor [...], onde as mediações entre o mundo proletário da produção material e as elegantes alturas do capital fictício são, essencialmente, arrancadas." (GRABER apud MESQUITA, 2013, p.8).
- 97 "A universidade não é algo tão essencial como a linguagem; ela é simplesmente uma instituição dominante ligada à dominação. Não é uma instituição neutra; é uma instituição de classe, onde as contradições de classe aparecem. Para obscurecer esses fatores ela desenvolve uma ideologia do saber neutro, científico, a neutralidade cultural e o mito de um saber 'objetivo', acima das contradições sociais." (TRAGTENBERG, 1990).

### não pode evitar, põe-se a amassar compulsivamente98 uma







99 "The entire world was to become contemporary: as the Asian economic boom was demonstrating, it was just a matter of waiting for the countries that were behind to follow the recommendations of the international monetary fund to the letter and link their 'complex old cultures' up to the capitalist matrix." (BOURRIAUD, 2002, p. 12).

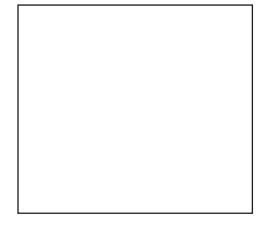




da crença na liberdade (o horror à repetição diária da fábrica, estigma de um tempo passado - e portanto visível, identificável, sinal legível, ou seja, inofensivo - lido como superado - uma leitura de classe) sustentada pelo deslocamento contínuo (nota 100: BOURRIAUD). O artista contemporâneo como maior aventureiro. Aqui a definição de aventura é a mais apropriada (nota 60: MORETTI): o caixeiro viajante que agora não tem outro produto a vender que não a si mesmo. Serve de referência para construção de um imaginário do cidadão cosmopolita livre e sem amarras a circular pelo mundo globalizado (nota 85: BOURRIAUD). Atua como lhe é devido, a serviço de um grupo de instituições associadas cujo grande talento é encobrir o próprio discurso institucional dependente do grande capital globalizado por meio de ações e eventos que produzem valor simbólico (museus produzem notas promissórias) para fazer circular em rede e sem atrito seu capital imaterial (arte contemporânea). (nota 96: MESQUITA). Deve-se perguntar: o indício das atuações e procedimentos que permanece em registro pela fotografia é mesmo em alguma medida o do

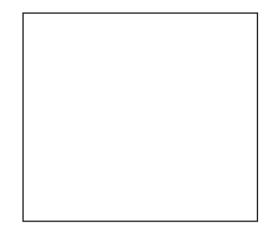
### barra de camisa, ou brincar com um lápis aplicadamente.





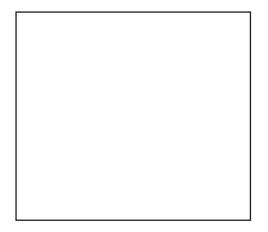
que se pretende representado, ou se trata de um resíduo que trabalha nostalgicamente para a ilusão de manutenção da própria possibilidade de representação no mundo do capital imaterial? O que nos oferecem as cenas de trabalho, atuação, emancipação, organização coletiva, realização, que figuram em "fotos históricas" (nota 99: BOURRIAUD): uma simulação instrutiva da vida em que podemos enxergar a nós mesmos como atores em um espaço ainda compartilhado? Uma nova forma de narrativa que manipula o real enquanto material, agora ina-

100 "Borges's demonstration concerns the most basic form or zero degree of use: the copy. Yet recontextualization in 'Pierre Menard' affects a temporal displacement of and object analogues to the special displacement produced by Duchamp. These two coups (moves, tricks or strokes) precursors of mixing, designate an aesthetic sphere in which heterogeneous elements are effaced in favor of the form their encounter assumes in a new unity."(BOURRIAUD, 2002, p. 156).

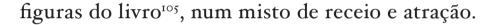


O olho100 vê a mão um pouco como o corpo que jaz nas

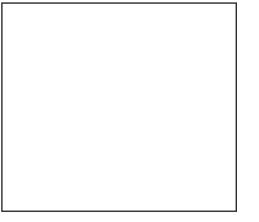




cessível para elaborações descomprometidas com a razão utilitária, apenas como indício de verossimilhança para uma ficção da vida social disponível? Opostamente a seu valor de uso, a imagem fotográfica tem baixo valor de troca. Parece sintomático que ela apareça em trabalhos acadêmicos como se fosse capaz ainda de deter a verossimilhança do mundo, de fazer jus ao real, de representar o que chegamos a naturalizar. Uma retrospectiva de seu papel enquanto meio de representação nos indica de como a imagem fotográfica foi desde sempre o continente da ideologia em si mesma (nota 19: BUR-







101 "In the German ideology Karl Marx describes the rupture produced at the birth of capitalism by a shift from 'natural means of production' [...] to 'means of production created by civilization'. Capitalism could thus be described as an initial stage in the devaluation of raw materials. In art, capital is a mix of accumulated labor (works of art and products of consumption) and means of production (the set of tools available at a given moment to produce forms). Duchamps indifference conveys a certain contempt for all ownership, even symbolic, that is confirmed by his work as a whole and by his reiterated disdain for the material form of his readymades. A note Duchamp wrote for a work that has never executed further underscores his collectivist vision of artistic activity and the very temporary role he granted the signature: 'to buy or take known or unknown paintings and sigh them with the name of a known of unknown painter - the difference between the 'style' and the unexpected name for the 'expert' - is the authentic work of Rrose SélaVv, and defies forgeries.' Here Duchamp outlines and argument about the gap between style and name, the object and its cultural and social contexts. Nothing is more foreign to the fetishism of the signature that is inherent in the concept of appropriation than this aesthetic of relations between things and sighs that the readymades evince. In Duchamps thought, art begins in this infrathin [inframince], the margin by which the sign differs from what it is supposed to signify, in the space for play between the artists name and the object that displays it. By contrast the object that is possessed or appropriated becomes the pure and simple expression of its owner, the owners double in the legal and economic order." (BOURRIAUD, 2002, p. 168-169, grifo do autor).

104 "Mas é igualmente isso que liga fundamentalmente a Universidade, e por excelência as humanidades, ao que se chama literature, no sentido europeu e moderno do termo, como direito de tudo dizer publicamente, até mesmo de guardar um segredo, ainda que sob a forma de ficção." (DERRIDA, 2003, p. 19).

102 "In 1980, in a text entitled the allegorical impulse, Craig Owens describes this fragmentation as the basis of an allegorical language, in contrast to a modernism distinguished by its symbolism. [...] He associates this allegorical language with the decentering of languade identified by Jaques Derrida as a key figure of post modernity. Signs are no longer anything more than cultural reference, no longer linked to a reality. It is the decayed ruins of history that, according to Owens, appear in post modern art works in the early 1980's. Benjamin Buchloh is not so far removed from this view when he evokes, at the same time, artistic strategies of 'fragmentation and dialectical justapostition of fragments, and separation of signifier and signified." (BOURRIAUD, 2002, p. 12).

103 "The appearance of the term 'post modern' is contemporaneous with the oil crisis of 1973, the moment the world became concretely aware of the limits of its reserves of fossil energy. In other words, with the abrupt economic and symbolic break that occurred in 1973, it was the future itself that suddenly found itself called into question in the western imagination. [...] Post modern ideologue is born in the wake of the energy crisis, just as the depression often follows a sudden loss - in this case the loss of a carefree faith in the worlds intrinsic vitality, the death of progress as an ideological foundation. Even worse than a loss - because it foreshadowed and staged an extinction that was situated in a vague, uncertain future, the oil crisis of 1973 is the primal sin of post modernism." (BOURRIAUD, 2002, p. 181).

GIN). Depois das máquinas terem elaborado sua própria memória, a imagem fotográfica não pode ser dispensada por ser o vestígio que liga a máquina à imaginação humana: é o modo pelo qual o hardware entende nosso dados, desmonta e reelabora em data a última atualização de nossas necessidades. Nosso anseio por viver o sonho, por torná -lo real, parece ter sido o que o jogou para longe (CRARY, 2014). O sonho que nos chegava, cada palavra, por imagens. Ou numa tese oposta (mas que dá no mesmo no cômputo geral) nosso desejo de controlar sua língua é que nos levou a recriá-la em um imensidão de significado fracos. Agora a universidade reconhece que talvez a fotografia e o computador (FLUSSER) estejam mais próximos de uma condição em que estamos imersos do que de ferramentas que manipulamos, mas só o faz do modo pelo qual assimila qualquer reflexão: criando material para arquivo (como ocorre com Marx e Foucault, notas 40, 60 e 63). Para que suportemos a falta de sentido, todos devemos permanecer em constante prontidão e movimento, e a representação do visível mais cabal nos convence de que viajamos. Viajar (a mobilidade e prontidão que requer a viagem de negócios) é um valor em si (nota 30: SONTAG). O estilo de vida contemporâneo só se valida ao mimetizar o funcionamento do capital. Relatórios de viagem, planilhas espectrais de ações frutíferas, pequenas emoções que ao espectador podem parecer o default de nossos dias, e que devem ser compreendidas, absorvidas por outrem. Baixa voltagem e energia estável. (nota 89: CRARY) No estado contemporâneo de uma fotoeconomia, a imagem é um fazer obrigatório. O registro de cada performance é um jornal diário, e deve dar conta da expectativa de melhor performance (nota 48). A imagem acompanha o novo paradigma econômico forjado na crise econômica de 1973: não há mais lastro (nota 102: BOURRIAUD). E neste salto, foi a própria experiência a se refugiar em seu campo de possibilidades realizadas (FLUSSER). Foi a crise de 1973 a mãe do que chamamos de pós moderno? (nota 103: BOURRIAUD). Em 2000, a descrição disso que os 80 passaram a criticar e festejar sob este nome, segue a forma de um catálogo de materiais de construção (KOOLHASS, 2000): que melhor imagem de uma ampulheta em escala que a oposição complementar entre o ar condicionado dos shoppings e as chaminés de óleo produzindo a chama, emblema do desperdício? "Atravessa-me a constatação de que 1973 é o vazio de onde nasci" (nota 90). O pecado original da primeira pessoa do singular, signo da experiência pessoal pretensamente contrária ao saber coletivo, me obrigaria a escrever: nascemos. E também a admitir certo grau de parentesco: o plural me coloca entre meus colegas, amigos e inimigos indistintamente, um ajuntamento involuntário de leitores que por lerem, laboram fraternalmente. A crise do petróleo, antes uma explicação, uma causa, de cuja a arte era sintoma ou efeito, agora se revela uma imagem/sintoma (nota 59: DIDI-HUBERMAN) - mito fundador daquilo a que chamamos arte conceitual, de caráter eminentemente explicativo, por ser elaborado a posteriori, como as antropologias selvagens, ficções de cuja literatura a ciência se nutre (FREUD). Geografia (nota 95: BOURRIAUD) passa a significar grafia do concreto: é a linguagem agora a produzir o mundo. O capital denominado por Marx como fictício, fundado na descrição feita do mundo pela economia, ordenada em cenas e posteriormente em narrativa se torna ficção pela possibilidade de uma projeção baseada na verossimilhança (nota 98: BOUR-RIAUD). Só a ficção neste sentido pode oferecer algum grau de realismo: como imaginar o grande capital pairando sobre a nossa geografia como uma nuvem ícone, sem recorrer às imagens que atestam sua existência e seu funcionamento de modo eficiente: mimetizando-o, apresentando-se como seu representante? Quem receava ter uma foto de sua realidade manipulada pelo programa, não imaginava que em um futuro não muito dis-

))

105 "A ideia do livro, que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escritura. É a proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escritura, contra sua energia aforística e [...] contra a diferença em geral." (DERRIDA, 2013, p. 22). Como subverter o princípio contentor da forma livro, desdobrá-lo em meio dispositivo? Algo que demanda desta pesquisa um posicionamento desde que se colocou sua forma como lugar de inserção, junto à fotografia, como lugar de trabalho, e tudo a funcionar entre esta distância que parece cada menos mensurável entre olho e mão: "O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual - se vocês me permitem servir-me de um termo, como faco frequentemente, decompondo-o - sou foto-grafado." (LACAN, 2008, p. 107). Como estabelecer uma linha de Grafia – "A palavra 'gráfico' refere-se tanto à escrita quanto ao desenho - meios diferentes que usam ferramentas similares." (LUPTON, 2008, p. 26) - que não se submetesse à ordem da comunicação de saberes, do plano expositivo? Seria demais dizer que livros entre si dialogam (se o fazem, nós os obrigamos), mas não que por este livro passam outros, e que se definem mutuamente, deste modo, Graficamente, em desenho/escrita, uma bibliografia.

# O olho vê<sup>106</sup> a mão como representante do corpo, e intui

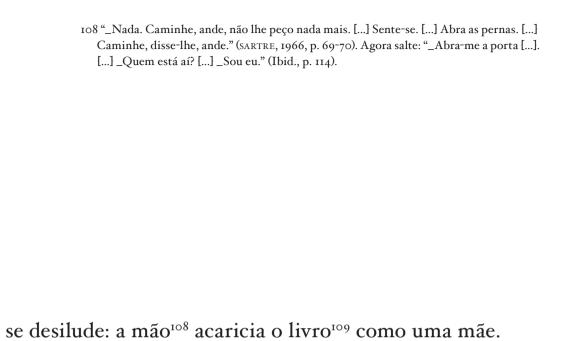
106 , antevê, como num presságio, o fim do caminho por onde o guiou o livro. Terá se emancipado de seu lugar designado, ou a agudez de seu senso de coerência só significa a internalização da leitura como seu atuar no mundo?

tante, o programa de edição e manipulação de imagens seria o principal responsável pela própria constituição de sua imaginação. A imagem conceito elaborada em "Árvore do dinheiro" (MEIRELES, 1970-75) recupera estrategicamente a noção de estabilidade do capitalismo baseado na propriedade da terra, para reflexivamente revelar sua nova modalidade, em que se autonomiza: o próprio trabalho do artista será revendido pelo valor do bloco de cédulas multiplicado N vezes. Uma notória fantasia, embora enraizada, dá nome e se realiza pela lei da ficção que reordena o jogo atual. A ficção, desde nossa entrada em um quotidiano regido pelo capital fictício (nota entre 86 e 87 e nota 101: BOURRIAUD), deveria ser a única obsessão justificada, e parece ter cumprido até agora o papel subreptício de contraponto a uma vida administrada (KON, 2003). Ela é matéria, disciplina e inteligência (CRARY), apropriada pela indústria cultural como sua principal matéria prima, vista por tempo de mais como um conjunto de mídias ou tecnologias, que, estando sujeitas ao jogo do capital, seriam apenas uma espécie de patrimônio ou ferramenta em mãos erradas. É fundamental que admitamos a ficção como recurso incontornável e estratégia indefectível (nota 104: DERRIDA).

### manter com ela algum grau de parentesco<sup>107</sup>. Depois

107 "O bastardo nunca terminou de matar seu pai para substituí-lo, copiá -lo ou ir mais longe que ele, decidindo 'tomar seu caminho'. Criminoso em si, não por acidente, mas totalmente, inclusive em virtude de sua inspiração, ele arrasta o romance em sua esteira no ciclo da transmissão em que gira infinitamente em torno de sua consciência pesada e de sua revolta, escandalizado pelas limitações de seu ser, culpado, envergonhado, assombrado pela expiação e o castigo." (ROBERT, 2007, p. 46).

107 Como forma que retorna uma vez mais de um livro de suspense, conta-se que duas criaturas, irmãs nascidas na mesma hora, desconhecem-se entre si e evitam-se mutuamente, vivendo cada uma sua trajetória, sem no entanto que as abandone noite ou dia um mesmo medo: o de que, embora tendo atuado como diferentes personas, ocupado em silêncio espaços contíguos, e negado sincronicamente sua identidade, ao fim da trama tecida por suas próprias indagações – seu mais autoral inquérito – descobrem de modo irrefutável serem na verdade a mesma figura. Que terror não estalaria no âmago da escrita cindida; que final para um livro que enredasse uma e outra parte, como gato e sombra, para assim reconhecer-se o que já se sabia: que ocupam o mesmo corpo, História e Literatura.



109 Equilibre.[Equilibrium]EtQuiLibre?[EqualLibrium](Equelivro?)DUCHAMP,M.InThe Essential Writings of Marcel Duchamp, ed. Sanouillet & Peterson. T&H London. 1975.

#### Referências:

ADORNO, T. et al. Aesthetics and Politics. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 1977.							
Mínima Moralia. Lisboa: Edições 70, 1951.							
Notas de literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.							
Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.							
Prismas: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 2001.							
Teoria Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1982.							
AIRA, C. Como me tornei freira. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.							
Pequeno manual de procedimentos. Curitiba: Arte & Letra, 2007.							
ALTHUSSER, L. Freud e Lacan, Marx e Freud. Rio de Janeiro: Graal, 2000.							
Sobre a reprodução. Petrópolis: Vozes, 1999.							
ALVES, G. Trabalho e subjetividade - O espírito do toyotismo na era do capitalismo							
manipulatório. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.							
ANDERSEN, H. C; LONDON, J; STEVENSON, R. L. O outro: Três contos de							
sombra. Rio de Janeiro: Dantes, 2002.							
ANDRADE, M. C. R. O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil:							
a representaçnao do invisível no território da arte em dialogo com a figuração de							
fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais. São Paulo: ECA-USP,							
2008 (Tese).							
AUGÉ, M. Não-Lugares; Introdução a uma antropologia da Supermodernidade.							
Campinas: Papirus, 1994.							
AULT, J. (Ed.). Alternative Art New York, 1965-85. The Drawing Center,							
NY/Minnesota University Press: 2002.							
AUMONT, J. O olho interminável. São Paulo: Cosac Naify, 2004.							
BAHIA, D. L. Marcelo do Campo 1969-1975. São Paulo: ECA-USP, 2003 (Dissertação).							
BARCELOS, V. C. (org.) Julio Plaza, POETICA. Porto Alegre: Fund. Vera Chaves							
Barcelos, 2013.							
BARRETO, J. M. Lugares Moles. São Paulo: ECA- USP, 2007.							
BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.							
A escrita do romance. In: BARTHES, R. O grau zero da escrita.							
São Paulo: Martins Fontes, 2004.							
A metáfora do olho. In: BATAILLE, G. A História do Olho.							
São Paulo: Cosac Naify, 2003.							
Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, R. et al.							
Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis: Vozes, 2008.							
Aula. São Paulo: Cultrix, 1977.							
. Imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Inéditos, v. 3).							
. O grau zero da escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2004.							
Prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 1987.							
BASBAUM, R. R. Você gostaria de participar de uma experência artística? (+ NBP).							
São Paulo: ECA-USP, 2008 (Tese).							
BATAILLE, G. A História do Olho. São Paulo: Cosac Naify, 2003.							
. A parte maldita. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2013.							
. O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2014.							
BATISTA, A. L. D. Língua Morta: São Paulo, ECA-USP, 2014 (Tese).							

BAUDRILLARD, J. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 2009.
BELTING, H. Por uma antropologia da Imagem. In: Concinnitas ano 6, volume
número 8, 2005.
BERLINK, M. T. O método científico nos primórdios da Universidade: o caso
Andreas Vesalius de Bruxelas. Ensino Superior, Campinas, Unicamp, nº 11, 2013.
BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. Magia e técni
arte e política: Ensaios sobre literatura e historia da cultura.
São Paulo: Brasiliense, 1985.
Rua de mão dupla. São Paulo: Brasiliense, 1985.
BIOY-CASARES, A. A invenção de Morel. São Paulo: CosacNaif, 2006.
La trama celeste. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
. O sonho dos heróis. São Paulo: CosacNaif, 2008.
BISHOP, J. Joyce's Book of the Dark. Wiscosin: Wiscosin University Press, 1986.
BOND, H. Lacan at the scene. Cambridge: MIT Press, 2009.
BORER, A. The essencial Joseph Beuys. Cambridge, The MIT Press, 1997.
BORGES, J. L. Ficções. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.
O fazedor. São Paulo: Difel, 1984.
BORSTELMANN, T. The 1970s; A New Global History from Civil Rights to
Economic Inequality. New Jersey: Princeton University Press, 2012.
BOURDIEU, P. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2005.
La distinction. Paris: Ed. De minuit, 1979.
BOURIAUD, Nicolas. The radicant. Nova York: Lukas &Sternberg, 2010.
BRAGA, G. B. A Tese da Caixa Preta. São Paulo: ECA-USP, 2008.
BRAQUE, G. Il Giorno e la notte. Roma: Biblioteca Del Vascello, 1995.
BRYAN-WILSON, J. Art Workers. Berkeley: University of California Press, 2009.
BURCKHARDT, J. O Estado como Obra de Arte. São Paulo: Penguim & Companh
das Letras, 2012.
BURGIN, V. Olhando fotografias. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). Escrit
de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
BYRNE, David. Arboretum. São Franscisco: McSweeney's Books, 2006.
CALDAS, W. Manual de Ciência Popular. São Paulo: CosacNaif, 2007.
CANDIDO, A. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.
CASSETTI, G.; MAFFEI, G. Roma: IL museo Del Louvre, 2013.
CESAR, V. Artista é público. São Paulo: ECA-USP, 2009 (Dissertação).
CESAROTTO, O. No Olho do Outro. São Paulo: Max Limonad, 1987.
CLARK, L. Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1998.
CLARK, T. J. A pintura do ano II. In: SALZSTEIN, S. (org.). Modernismos.
São Paulo: CosacNaify, 2007.
CONAN DOYLE, A. Sherlock Holmes stories. Oxford: Oxford University Press, 19.
CONRAD, J. Heart of darkness. Londres: Penguin Books, 1994.
Os duelistas. Porto Alegre: L&PM, 2008.
. Um anarquista e outros contos. São Paulo: Hedra, 2009.
CORTÁZAR, J. Prosa do observatório. São Paulo: Perspectiva, 1972.
Último round (v. 1 e 2). Buenos Aires: Siglo Veinti Uno, 2001.

CRARY, J. Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: CosacNaify, 2014.
Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX.
Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
CRIMP, D. Sobre as Ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
CULLEN, G. Paisagem urbana. Lisboa: Edições 70, 2013.
DAVINCI, L. Tratado De La Pintura. Buenos Aires: NEED, 1999.
DELEUZE, G. Cinema 2: The Time Image. Minnesota: Minnesota Press, 1989.
Conversações. São Paulo: Editora 34, 2013.
DERRIDA, J. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1971.
A Universidade sem condição. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
Glas. Nebraska: Nebraska Press, 1986.
Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 2013.
Mal de Arquivo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
O Olho da Universidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
Pensar em não ver. Florianópolis: UFSC, 2012.
DIDI-HUBERMAN, G. A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos
fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.
Pensamento pro imagem, pensamento dialético, pensamen-
to alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABRIS, A.; KERN,
M. L. B. (org.). Imagem e conhecimento. São Paulo: Edusp, 2006.
DOHERTY, C. (Ed), Situation. Londres: MIT Press, 2009.
DOSTOIÉVSKI, Fiodor. Memórias do subsolo. São Paulo: Editora 34, 2000.
DUBOIS, P. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.
DUCHAMP, M.; RAY, M. 50 years of alchemy. Nova York: Sean Kelly Gallery, 2000.
EAGLETON, T. A Ideologia da Estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
EISENSTEIN, S. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
Memórias imorais: uma autobiografia. São Paulo:
Companhia das letras, 1987.
ENGELS, F; MARX, K. Cultura, arte e literatura: textos escolhidos. São Paulo:
Expressão Popular, 2010.
EWBANK, A. G. G. Escritos de Robert Smithson. São Paulo: ECA-USP, 2012
(Dissertação).
FABRIS, A; KERN, M. L. B. Imagem e conhecimento. São Paulo: Edusp, 2006.
FANTE, J. Pergunte ao Pó. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 2004.
FAVARETO, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992.
FERNANDEZ, M. Museu do romance da eterna. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
FIX, M. Parceiros da exclusão. São Paulo: Boitempo, 2001.
FLUSSER, V. A escrita: há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.
. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.
Rio de janeiro: Relume Dumará, 2002.
. Gestos. São Paulo: Annablume, 2014.
Língua e realidade. São Paulo: Annablume, 2010.
FOGLE, D. The last picture show: Artists Using Photography 1960-1982.
Minneapolis: Walker Art Center, 2003.
FOSTER, H. Recodificação; Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo:
Casa Editorial Paulista, 1996.

O retorno do real. São Paulo: CosacNaify, 2014.
(Ed.) The Anti-Aesthetic. New York: The New Press, 1998.
FOUCAULT, M. A ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 1996.
A verdade e as formas jurídicas. Rio de Janeiro: Nau, 2003.
As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1967.
Do governo dos vivos - Curso no Collège de France, 1979-1980.
São Paulo: Centro de Cultura Social, 2009.
FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção; o desenvolvimento de um conceito
crítico. Revista USP, São Paulo, USP, nº 53, 2002.
FREUD, S. A interpretação dos sonhos. Porto Alegre: L&PM, 2012.
. Cinco lições de psicanálise. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
. Conferências introdutórias sobre psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
Estudos sobre histeria (1893-1895). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
Fragmento da análise de um caso de histeria (1905 [1901]). Rio de Janeiro:
Imago, 2006.
O delírio e o sonhos na Gradiva e outros textos (1906 [1909]). São Paulo:
Companhia da Letras, 2011. (Obras completas, v. 8).
Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos. São Paulo:
Companhia da Letras, 2011. (Obras completas, v. 15).
GAGNEBIN, J. Escrita, Morte, Transmissão. Apresentação oral em Colóquio
Internacional Rosseau 300 anos, Florianópolis, 2008.
GARCIA-ROZA, L. A. O mal radical em Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
GAY, P. Freud: uma vida para o nosso tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
GENET, J. O atelier de Giacometti. São Paulo: CosacNaify, 2000.
GINZBURG, C. Medo, reverência, terror. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
. Mitos, Emblemas, Sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
GODFREY, T. Conceptual Art (Art & Ideas). Londres: Phaidon, 1998.
GOMBRICH, E. H. Os usos das imagens. Porto Alegre: Bookman, 2012.
GORZ, A. O Imaterial; Conhecimento, Valor e Capital. São Paulo: Annablume, 2005.
GROSSMANN, M. O Anti-Museu. In: Revista Comunicações e Artes, nº 24, 1991,
Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, pp. 5-20.
GUEVARA, C. Diário. São Paulo: Parma, 1980.
. Guerrilha: Passagens da guerra revolucionária. Rio de Janeiro:
Codecri, 1980.
HAIDU, R. The absence of work; Marcel broodthaers, 1964-1976. October books/
MIT press, Cambridge Massachussets, 2010.
HARRIS, R. The origin of writing. La Salle: Open Court, 1986.
HARVEY, D. A produção capitalista do espaço. São Paulo: Annablume, 2005.
Condição Pós-Moderna. São Paulo: Loyola, 1996.
Los límites del Capitalismo y la Teoria Marxista. México: Fondo de
Cultura Econômica, 1991.
HELDER, H. Photomation & Vox. Porto: Porto Editora, 2013.
HENRIQUES, R. P. Freud e a narrativa psicológica: Schreber revisitado. São Paulo:
Edusp, 2014.
HINDERER CRUZ, M. J; BUCHMANN, S. Helio Oiticica & Neville D'Almeida:

241

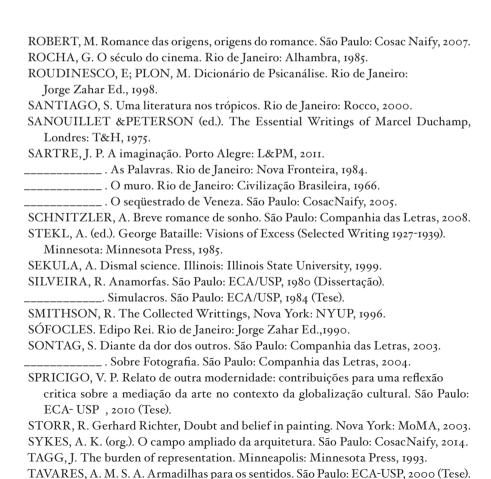
Cosmococa. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

HOFFMANN, E. T. A. The Sandman. In: HOFFMANN, E. T. A. The Golden Pot and Other Tales. Nova York: Oxford University Press, 2008. HOMERO. Odisseia. Trad.: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011. HORACIO. Ars Poetica. Lisboa: Rollandiana, 1778. HUOT, H. Do sujeito à Imagem; Uma História do Olho em Freud. São Paulo: Ed, Escuta, 1991. IVANOV, V.V. Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios. São Paulo: Edusp, 2009. JAMES, W. A volta do parafuso. São Paulo: Hedra, 2010. JOYCE, J. Finnegans wake. Londres: Penguin Books, 2000. \_\_\_\_\_. Retrato de um artista quando jovem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. JAPPE, A. As Aventuras da Mercadoria. Lisboa: Antígona, 2006. KARPLES, E. Le Musée imaginaire de Marcel Proust. Paris: Thames & Hudson, 2009. KOCUR, Z.; LEUNG, S. (eds.). Theory in contemporary art since 1985. Oxford: Blackwell, 2005. KOLLHAAS, R. Nova York Delirante. São Paulo: CosacNaif, 2008. KON, N. M. A Viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. \_\_\_. Freud e seu duplo. São Paulo: Edusp, 1996. KRAUSS, R. A voyage on the north sea - art in the age of the post-medium condition. Nova York: Thames & Hudson, 1998. Postmedia Books, 2005. \_\_\_\_\_. O Fotográfico. São Paulo: GG, 2010. \_\_\_\_\_\_. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. October, v. 54, autumn 1990, pp. 3-17. KUSPIT, D. The end of art. Nova York: Cambridge University Press, 2004. LACAN, J. Escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. . O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. \_\_\_\_\_. O Seminário, livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. .\_\_\_\_. Meu Ensino. Rio de Janeiro: JorgeZahar Ed., 2006. LARUELLE, F. Photo-fiction, a non-standard aesthetics. Minneapolis: Univocal Publishing, 2012. LE CORBUSIER. A viagem do oriente. São Paulo: CosacNaify, 2007. LESKOV, N. A Fraude e outras histórias. São Paulo: Ed. 34, 2012. LIPPARD, L. Six Years: The Dematerialization of the art object. Los Angeles: University of California Press, 1973. LOUREIRO, J. E. Projeto para a ocupação de uma casa; revisão crítica. São Paulo: ECA-USP, 2007 (Dissertação). LUPTON, E; MILLER, J. A. ABC da bauhaus. São Paulo: CosacNaify, 2008. MACHADO, A. O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. São Paulo: Contra Capa, 2001. \_\_\_\_\_. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 2011. MAIAKOWSKI, V. Poemas. São Paulo: Perspectiva, 2013. MALRAUX, A. O museu imaginário. Lisboa: Edições 70, 1965.

MARIOTTI, G. Wp/Wp; Um relato crítico da experiência de Workplace/Werkplaza.
São Paulo: ECA/USP, 2009 (Dissertação).
MARX, Ú. et al. Water Benjamin's archive, images, texts, signs. Londres: Verso, 2007.
MENESES, A. B. Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo:
Duas Cidades, 1995.
MELOT, M. Livro,. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
MERLEAU-PONTY, M. L'Oeil et l'Sprit. Paris: Gallimard, 1964.
A prosa do mundo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1984.
MESQUITA, A. Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência. São Paulo:
Edição do autor, 2015.
MEZAN, R. Escrever a clínica. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1988.
MICHAUD, P. A. Aby Warburg and the image in motion. Nova York: Zonebooks,
2007.
MINDLIN, J.E. Destaques da Biblioteca InDisciplinada de Guita e José Mindlin.
São Paulo: EDUSP, 2005.
MONTAIGNE, M de. Os ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
MORAES, A. (org.). Regina Silveira: Cartografias da Sombra. São Paulo: Edusp, 1995.
MORRISON, C. STARIES, E. Lifeira, Abandara Atania Project (Proposition of Project (Proposition))
MORRISON, G.; STABLES, F. Lifting. Aberdeen: Atopia Projects/Peacock
Visual Arts, 2007.
MUNARI, B. Fantasia. Lisboa: Edições 70, 2007.
NAUMANN, F.M.; OBALK, H. Affectionately, Marcel; The Selected
Correspondence of Marcel Duchamp. Amsterdam: Ludion Press, 1999.
NAUMAN, F. M. Marcel Duchamp: L'art a l'ere de la reproduction mechanisee.
Paris: Hazan, 1999.
NESBIT, M. Their Common Sense. Newark: BlackDogPublishing, 2000.
NICOLAI, O; WENZEL, J. Four times through the labyrinth. Zurique: Spector
Books e Rollo Press, 2012.
NOVAES, A. et al. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
O'DOHERTY, B. No Interior do Cubo Branco. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
OWEN, C. Photography en Abyme, in Toward a theory of PostModernism.
Nova York, MITPress, 1980.
PALLASMAA, J. Os Olhos da Pele. Porto Alegre: Bookman, 2005.
PASOLINI, P. P. Escritos (1957-1984). São Paulo: Nova Stella, 1986.
PASTA, J. A. Trabalho de Brecht. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2010.
PAULANI, L. Modernidade e discurso econômico. São Paulo: Boitempo, 2005.
PINZÓN, N. M. G. Monumento deslocado. São Paulo: ECA-USP, 2009 (Dissertação).
PLAZA, j. A imagem digital. São Paulo: ECA-USP, 1991 (Tese).
POE, E. A. The complete tales and poems. Nova York: Penguin Books, 1982.
RANCIÉRE, J. A fábula cinematográfica. Campinas: Papirus, 2013.
A Partilha do Sensível; Estética e Política. São Paulo: Ed. 34, 2009.
. O inconsciente estético. São Paulo: Editora 34, 2009.
RATTEMEYER, C. Exhibiting the new art. Londres: Afterall, 2010.
RESTREPO HERNANDEZ, J. A. Cuerpo gramatical: cuerpo, arte e violencia.

243

Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006.



THOMAS, L (ed.). Photography and Language. São Francisco: NFS Press, 1979.



TRAGTENBERG, M. Sobre Educação, política e sindicalismo. São Paulo: Cortez, 1990.

TSCHICHOLD, J. A Forma do Livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

TUFTE, E. R. Envisioning Information. Cheshire: Graphic Press, 1990.

UROSKIE, A. V. Between the black box and the white cube. Chicago: Chicago Press, 2014.

VALÉRY, P. Degas dança desenho. São Paulo: CosacNaify, 2003

VEIGA, J. J. A hora dos ruminantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VIRILIO, P. Bunker archeology. Nova York: Princeton Architectural Press, 1994.

VIDLER, A. The architectural uncanny: essays in the modern unhomely. Illinois, MIT Press, 1992.

WALSER, R. Absolutamente nada e outras histórias. São Paulo: Editora 34, 2014.

WALSH, M. Art & Psychoanalysis. Londres: Tauris, 2013.

WARBURG, A. A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a histório do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. Atlas Mnemosyne. Madri: Ed. Akal, 2010.

WESTGEEST, H. (Ed.). Take place: photography and place from multiple perspectives. Amsterdã: Valiz Antennae, 2009.

WITTGENSTEIN, L. Tratatus Logico-Philosophicus. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1968.

WOOD, J. Como Funciona a Ficção. São Paulo: CosacNaif, 2013.

WU, C. Privatização da Cultura, a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.

WULF, C. HomoPictor. São Paulo: Hedra, 2013.

ZACCAGNINI, C. A obra como lugar do texto, o texto como lugar da obra. São Paulo: ECA-USP, 2004 (Dissertação).

ZORIO, G. Artist's Statement In CHRISTOV-BAKARGIEV, C. Arte Povera. Londres: Phaidon, 1999.

Adverte-se aos curiosos que se imprimiu essa obra nas oficinas da gráfica Arrisca, em papel Pólen Bold 90g, em tipologia Hoefler Text de corpo 8 a 16, utilizando o software InDesign CS6, ao longo do mês de janeiro de 2015.