

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE:
CLÍNICA E CULTURA

**À Escuta da Imagem:
sobrevivências entre memória e utopia**

Léo Karam Tietboehl

Porto Alegre, 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE:
CLÍNICA E CULTURA

**À Escuta da Imagem:
sobrevivências entre memória e utopia**

Léo Karam Tietboehl

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa
Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre no Programa de
Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura,
Instituto de Psicologia, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 2019

*A verdade não é dita com palavras
(toda palavra pode mentir,
toda palavra pode significar tudo
e seu contrário),
mas com frases.*

Georges Didi-Huberman

Dedicatória

É impossível falar aqui da construção deste trabalho sem mencionar os encontros que tive ao longo da minha trajetória nestes dois anos de pesquisa e elaboração – e que constituem de alguma maneira os seus fragmentos.

A participação em alguns grupos foi crucial para o desenvolvimento das temáticas que desenvolvi aqui; alguns que eu poderia citar são o LAPPAP (Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte de Política) e o GTênero (Grupo de Trabalho em Psicanálise, Gênero e Diversidade Sexual), ambos atuantes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; a APPOA (Associação Psicanalítica de Porto Alegre) que, indo além das reflexões sobre uma clínica, me colocou questões importantes sobre um lugar da enunciação; o GEAP (Grupo de Estudos e Ações em Poesia), que me possibilitou compartilhar muitas das minhas experiências de escrita; o GPEP (Grupo de Pesquisa e Ecologia das Práticas), vinculado à Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades, cujas reuniões que propôs possibilitaram o avesso de alguns pontos aqui levantados; o Grupo de estudos e práticas em Shiatsu que semanalmente me ensinou novas formas de ver e vivenciar o corpo. A todos estes, e às pessoas que dele fizeram parte, sou muito grato pela amizade. Além disso, sou grato aos colegas e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura, que me acompanharam em estes e outros percursos de uma formação; em especial, ao Rafael Cavalheiro, à Helena Kessler, à Karina Sassi e ao Daniel Kveller, cujas contribuições à minha escrita se fazem, de uma ou outra maneira, aqui presentes.

Faço um brinde ainda à paciência das pessoas que estiveram à minha volta neste momento; à compreensão e ao carinho das amigadas, à lucidez e a tranquilidade da Betina; às transmissões que fizeram (e me fizeram) minha mãe, meu pai, meus avós e os outros familiares; às minhas irmãs e à nossa praia descoberta neste verão.

Ademais, sou grato ao Edson Sousa, meu orientador, pelo cuidado e pela confiança, que remete a tempos já anteriores ao dessa caminhada; e às demais professoras e professores presentes nos momentos de avaliação de uma banca: Simone Moschen, Suely Aires, Julia Studart, Tania Rivera e Luciano Bedin, agradeço pela disposição à leitura destas palavras.

RESUMO

Este escrito se estrutura por um funcionamento que busca afinidades com o método de transmissão que o historiador da arte Aby Warburg propõe em seus painéis de imagens, que resta inacabado, intitulado Atlas Mnemosyne (1924-29). Ao longo desta argumentação, procuro contrapor em avesso alguns referenciais da poesia, da filosofia, da psicanálise e dos estudos utópicos para pensar as formas de constituição de uma narrativa. Para tanto, faço operar dois conceitos principais, que orbitam e eventualmente atravessam a sistemática que aqui se propõe – e que tenta não se ater, necessariamente, a um funcionamento verticalmente linear. O primeiro, de sobrevivência, é interpretado muito a partir das leituras que Georges Didi-Huberman apresenta da obra de Warburg – e se associa de maneira mais íntima com os processos de memória, de registro, de desvio e de elaboração. Para além deste, trago a noção de escuta, tomando a última em um sentido ampliado para pensar as virtualidades de uma percepção, em colocações acerca de uma atenção e das potencialidades de uma ecologia. Tais conceitos se encontram em uma releitura do poema E agora, José?, de Carlos Drummond de Andrade, para pensarem através de um viés utópico as ressignificações que se podem dar a partir de um esgotamento – e a importância, para tanto, do reconhecimento da presença de um corpo que ocupa um tempo e um espaço presentes. Ao longo do escrito, se interpõem imagens fotográficas, esquemas e poemas autorais, com o intuito de se oferecer certa simultaneidade a uma leitura. Entre o só-depois de uma psicanálise, um ainda não do pensamento utópico, um desvio poético e um agora filosófico, este trabalho se encontra na passagem – buscando, mais do que respostas, as conexões que se fazem sub-repticiamente entre os campos de um saber e um agir.

PALAVRAS-CHAVE: Atlas Mnemosyne; Psicanálise; Poesia; Utopia; Ecologia

ABSTRACT

This writing is structured by a functioning that searches for affinities with the transmission method proposed by the art historian Aby Warburg in his unfinished panels of images, entitled Atlas Mnemosyne (1924-29). Along this argumentation, I intend to contrast from an inside out perspective some referentials from poetry, psychoanalysis, philosophy and the utopian studies – in order to think the ways of constituting a narrative. With that purpose, two main concepts are put together, by orbiting around and sometimes crossing the systematic presented here. That is to be made by ways that try to resist to a vertically linear functioning. The first concept, of survivance, is interpreted from Georges Didi-Huberman's works developed from Warburg's *oeuvre* – and is intimately associated to the processes of memory, registering, veering and elaboration. Going beyond, the notion of hearing, in a broad sense, is here brought in order to think the virtualities of a perception, by the analysis of statements on the potentialities of an ecological thinking, related to attention processes. Such concepts find connections in a reinterpretation of Carlos Drummond de Andrade's poem *E agora, José?*, departing from utopian standings on the re-significations that unravel from the exhaustion of alternatives – the latter, only to be made by the recognition of the presence of a body. Along this writing, some schemes, photos and poems are interposed, with the intention of offering simultaneity to a reading. Between a psychoanalytical *nachträglichkeit*, a utopian *not yet*, a philosophy of *now* and a poetic deviance, this work may be found in a passage - and searches not for answers, but for the connections surreptitiously established at some point between the acting and thinking fields.

KEYWORDS: Atlas Mnemosyne; Psychoanalysis; Poetry; Utopia; Ecology

INTRODUÇÃO

*Gosto dos mapas porque mentem.
Porque não dão acesso à verdade crua.
Porque magnânimos e bem-humorados
abrem-me na mesa um mundo
que não é deste mundo.*
Wisława Szymborska

*E encontraríamos mil intermediários entre
a realidade e os símbolos se déssemos às coisas
todos os movimentos que elas sugerem.*
Gaston Bachelard

No ano de 1924, o pesquisador Aby Warburg inicia um trabalho com a proposta de mapear as produções de uma história da arte. *Atlas Mnemosyne*, projeto que se estende até 1929, restando incompleto em função da morte de seu autor, é um conjunto de painéis que intentam, pela organização esquemática e não linear de suas imagens, contar uma história desde uma perspectiva que procura resistir a uma significação terminante e estável. Em um mesmo painel, vêm-se imagens de

diversos referenciais históricos, sociais e geográficos – mas que guardam, entre si, um *interesse singular em comum*. Esta reunião mesma exige que quem experencia estes painéis o faça a partir de certo deslocamento; de um abandono fundamental de quaisquer parâmetros definitivos estabelecidos a partir de campos discursivos que possam, a priori, ordenar ou coordenar este encontro.

Há algo, no funcionamento deste atlas, que escapa às possibilidades de uma prescrição que antecipe a experiência de quem adentra neste universo. O trabalho que segue a partir das próximas páginas pretende trazer para a sua forma algo do método de transmissão inventado por Warburg, cujas elaborações foram construídas com o intuito de não se restringir, especificamente, a uma lógica serial. Toma-se como princípio norteador desta produção o conceito de *pathosformeln*, que este autor nos oferece em alguns outros textos, propondo uma reflexão acerca das possibilidades de dar forma e transmitir aquilo que é da ordem do sofrimento. Para estes fins, os conceitos de escuta e de sobrevivência serão valiosos. Neste momento, talvez seja pertinente dizer apenas que tal maneira de perceber traz consigo, assim como trazem os painéis de Warburg, a exigência da ressonância de um corpo que *habita certo espaço*, por determinado tempo, antes que se situe a partir das conexões que daí depreende.

Tal ocupação espaço-temporal encontra sua potência pela provisoriade que implica, através da condição de certa impermanência que se nos coloca a partir de seu funcionamento. Não à toa, Aby Warburg idealiza uma obra conferindo-lhe o nome de Atlas, referindo-se ao titã condenado por Zeus, na mitologia grega, a sustentar o espaço entre a terra e o céu. Em vários momentos deste trabalho, se sustenta o interesse em uma análise a partir de um espaço *entre* conceitos, perspectivas ou planos de uma percepção. Isso porque a maneira como consideramos o discurso, aqui, é pelas vias de uma *concomitância* muito particular que, pelos paralelos que tenta estabelecer, tenta também dar a ver as *diferenças* que se colocam a partir dos encontros entre dessemelhantes posições ou momentos de enunciação e leitura – que não operam desde uma noção de tempo capturada pela sucessão linear de acontecimentos ou desde uma noção de espaço cuja percepção se possa fazer alheada a certa posição sempre sujeita a deslocamentos. Deslindaremos mais detidamente tais aspectos ao longo desta elaboração; neste momento, limito-me a dizer que espero ser perceptível, para uma leitura, a legitimidade de uma *forma de transmissão simultânea*, pelo fazer dos argumentos e proposições das linhas que seguem.

Ao longo da escrita deste texto, fui me apercebendo da sua relação intrínseca com uma história; seja pelas vias de uma história que

se conta, de uma história do que se pretende, do momento de uma enunciação ou das formas de um contar. A história trabalhada aqui se preserva de pretender definitivas as possibilidades de sua interpretação, reagindo a uma leitura que tencione a uma fórmula com este intuito, por considerar ímpar a especificidade do momento desta atividade. Para tanto, toma-se aqui como essencial para uma produção discursiva histórica as dimensões de uma memória. Coloco esta proposição novamente à linha de um pensamento de Warburg, que se utiliza do nome de Mnemosyne, deusa grega associada à memória e ao lembrar, para compor o nome de seu trabalho. Falamos aqui de uma transmissão que, conforme às vias de um *pathosformeln*, trabalha a partir das associações, pela memória, entre narrativas construídas de uma história e uma dimensão ficcional, associada ao singular de um *pathos*¹.

Como oferecer um registro a partir do sofrimento? Georges Didi-Huberman se debruça sobre esta questão quando, em *Que Emoção! Que emoção?* (2013), nos faz colocações acerca de uma

¹ Compete aqui citarmos o que Didi-Huberman nos coloca em *Diante da Imagem* (1990/2013), quando sugere uma leitura do conceito de “história da arte” pelo seu avesso, dado que sua significação pode se dar por duas vias – no sentido de um genitivo objetivo, como uma história que explica a arte; ou no campo de um genitivo subjetivo: a história que a arte explica. Há uma inscrição que fala da arte e há, também, uma inscrição que a arte faz. Nesta última acepção, parece estar subentendido que há um registro que não é exato, objetivo ou preciso – e que não por isso se encontra posição de menos-valia diante da representação que se pretenda exata, “verdadeira”.

política que considere a influência e relevância das paixões. Penso que algo semelhante se coloca por este trabalho, que tenta permitir-se desconstruir a forma ao flertar com um método de transmissão por uma via poética. Percebo certo limite colocado às possibilidades de uma transmissão que se pretende estabelecida já, *a priori*, pelos parâmetros formais de um registro acadêmico. Em relação ao último, o caráter distintivo de um dizer poético se coloca por suas condições de saber, já na sua concepção, que este não será, nunca, inerte à interpretação. Isso é dizer que uma transmissão poética *espera*, já em sua concepção, pelos desvios das suas possibilidades; pelas novas significações possíveis a partir do acontecimento de um encontro.

Em outro momento diremos que a espera é, também, um conceito importante para o que aqui se trabalha; sendo sua afirmação enquanto *processo ativo* uma maneira de transgredir a ilusão de que o discurso poderia, em algum nível, comportar-se de maneira inerte, estática ou estéril.

Outro conceito fundamental que se coloca como ponto de amarre para este trabalho, junto à escuta e a uma transmissão que flerta com o poético, é o de sobrevivência – sobre o qual Didi-Huberman se debruça detidamente, Em *L'Image Survivante* (2002), ao oferecer uma leitura do método colocado por *Atlas Mnemosyne*. De acordo com o

autor, o termo *nachleben*, usado por Warburg para falar em sobrevivência, nada tem a ver com a ideia de "sobrevivência do mais forte", expressão inventada por Herbert Spencer e de que Charles Darwin se apropria para falar da evolução das espécies, mas fala das possibilidades de lermos, da história, elementos que nunca foram escritos.

Para que possamos trabalhar a partir destes enunciados, portanto, é necessário operar em um registro que considere de alguma forma os âmbitos de uma perda; seja uma perda do que se pretendia comunicar inicialmente, seja um perder-se pelas significações possíveis de um discurso. Algo consoante ao que nos sinalizam os painéis de Warburg quando exigem, de alguma forma, uma percepção que não se atenha a um registro de objetivo a priori, já definido.

No entorno destes eixos, e procurando as linhas de conexões entre os mesmos, chamo para interlocução as produções de autores cuja relação nem sempre é óbvia, por uma reunião a qual, como num método de deriva (sobre o qual falaremos também mais além), espero que mostre seu sentido *só depois* da duração de um encontro. O grifo serve para assinalar este que se estabelece como um conceito basal da psicanálise e que se trabalha, também, aqui, em paralelo com o que os estudos utópicos dirão sobre um *ainda não*, com o intuito de se

pensarem algumas associações no que se refere aos tempos de uma narrativa.

Junto à escuta (que se coloca muito relacionada a uma atenção, conforme veremos em algum momento desta composição), a sobrevivência toma uma posição fundamental no contexto desta pesquisa porque fala de um reconhecimento *só-depois*: pois há algo que precisa sobreviver para poder enunciar em presença o que, do discurso, se perdeu.

Nesse sentido, outra contribuição que tomo de uma psicanálise, para os dizeres deste trabalho, é o princípio de que a verdade tem estrutura de ficção, conforme nos propõe Jacques Lacan (1956-57/1995, p. 258-259). Para além de uma importância por sua interlocução com um campo da história, conforme já mencionei há algumas linhas, a ficção merece destaque, aqui, pela potência que se coloca a partir das suas possibilidades de *compartilhamento*. Veremos, ao longo deste trabalho, que é pelo processo ficcional que podemos pensar as produções discursivas que, enquanto constroem algo de um *comum* (seja através de uma retrospectiva, uma análise ou um prospecto), concomitantemente permitem certa singularização; isto é, permitem a invenção de novas perspectivas ou maneiras de operar.

Especialmente sobre a verdade, farei por esta relação com a ficção alguns apontamentos para sustentar a posição de que não se trata, na proposta que se elabora aqui, de supor uma profundidade ou um ponto de partida fundamental desde onde ela emerge – como se referiria, por exemplo, em uma psicanálise clássica, como o lugar de um inconsciente ou de um passado traumático que explique, sem resto, o agora. Sabemos que não há uma fonte unívoca desde onde a verdade nos aparece – e que o que há é, pelo contrário, um conjunto complexo de atravessamentos que nos vêm de todos os lados; *vozes veladas, veludas vozes*, ainda e sempre desconhecidas, cujas reverberações sutis só se fazem perceptíveis por certa disposição à escuta.

Para corroborar o que pretendo afirmar aqui, tomo o conceito de discurso em diálogo com as perspectivas que nos apresentam Michel Foucault e Walter Benjamin, quando discutem acerca de um discurso e de sua transmissão ao longo de uma história, tanto quanto com o que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980/1995) dirão a respeito do rizoma. Tentei, neste trabalho, operar certa harmonia entre os autores destes campos e alguns de uma psicanálise – ainda que preservando, em suspenso, algumas dissonâncias que se apresentam desde essa coexistência. Supondo um valor mais fundamental à *problemática* do que à *resolução*, alguns dos tensionamentos que são aqui apresentados restam inintencionalmente inconclusos – talvez de maneira inspirada

pelas vias de um poético que, conforme já mencionei, desvia e tenta não se deixar iludir pela ideia de uma conclusão definitiva.

Para perder-se, pela via de uma sobrevivência, é necessário permitir-se o desvio daquilo que era pretendido. Nesse sentido, neste escrito interesse-me pelos métodos de uma deriva, propostos pelo movimento da Internacional Situacionista. A tal, relaciono alguns referenciais a respeito de uma linguística e da utopia. Principalmente, como já foi dito, salta aos ouvidos o que um pensamento utópico tem a dizer a respeito de um *ainda não*. Ainda, o que Russel Jacoby (2001/2007), fala a respeito de uma utopia iconoclasta, sugerindo a adoção de um percurso que não pretenda definir, *antes* de um processo, um objetivo predeterminado e definitivo. É junto aos trabalhos de Ernst Bloch (1959/2005) sobre a importância de uma *espera ativa* e em consonância com as formulações de Louis Marin que o autor estabelece o não-saber e a indecidibilidade como premissas fundamentais do continuar. Tais colocações se associam em algum momento ao que nos sugere um método psicanalítico formulado por Sigmund Freud que, também guardando relações com algo da ordem do insabido, propõe os conceitos de associação livre e atenção flutuante.

Para este escrito, escutar é esperar de maneira atenta, permitir-se desviar e apostar em uma sobrevivência ao perguntar-se,

incessantemente “e agora?”, a fim de que seja possível, como na experiência que nos propõe Aby Warburg, reordenar nossos referenciais, promover novas associações entre as imagens que se colocam diante de nós. Pois é nos momentos de crise, da até então suposta impecabilidade de um percurso predefinido, que se borram as definições que até o momento se faziam do futuro. Nestas situações, é necessária a espera, flutuamente atenta, que se atravesse desde um José e exija a pergunta, ao passo que se permita o desvio:

- E agora?

Pergunta desesperada que nos acomete de súbito, nas situações de crise e de esgotamento, em que supomos que não há saída – mas que, no cerne da sua formulação mesma, esconde sua potência, porque na sua repetição reconhece o inerente fracasso de sua resposta. É indo neste sentido que algumas colocações do campo do teatro se atravessam em algum momento deste texto, deixando ver a importância de se considerar os movimentos de um corpo no espaço e de uma presença da escrita para salientar a necessidade de que façamos, neste momento (agora), uma aposta na sobrevivência. Pela análise das proposições acerca de um esgotamento que nos trazem Samuel Beckett e Jerzy Grotowski – e, ainda, de um corpo sem órgãos que Antonin Artaud sugere, convoco as leituras de Deleuze, Guattari e alguns comentários

para, pelo avesso de um niilismo, reintroduzir a ideia da sobrevivência – pela noção de que a perda só se pode dizer existente quando há um resto que a enuncie em presença; isto é dizer: que faça presente aquilo que se perde.

- E agora?

Situada no paradoxo entre a fatalidade de um sem-saída e o ímpeto de uma tentativa, tal pergunta toma valor para este escrito porque respondê-la de forma definitiva é impossível. Cada resposta oferecida captura-se a partir de um momento e um contexto, sendo singular o seu acontecimento – e inviável o seu registro tal-qual, sem resto. Aqui, cumpre lembrar os momentos deste trabalho em que os ditos de autoras e autores contemporâneos, como Isabelle Stengers, Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour e David Lapoujade são convocados para se elaborarem pontuações sobre a atenção, sendo esta associada à escuta e à sobrevivência. Além destes, salta aos ouvidos o pensamento de Jean-Luc Nancy que – além de salientar o fato da escuta seguir independentemente de um “querer”, dizendo que as orelhas não têm pálpebras (2002, p.34) –, fala a respeito de uma conexão com o poético, ressaltando a dimensão singular de um *timbre* que, por esta condição, torna impossível um registro puro, que não deixe algo para além, ou aquém, daquilo que pretendia registrar (2002, p.80).

Nesse sentido, buscando convocar uma leitura para além do texto, e muito inspirado pelo trabalho de Jacques Derrida, em outro momento deste escrito procuro fazer trabalhar uma relação pelo avesso entre pensar e agir pela proposição de algumas elaborações sobre um tempo do acontecimento, a fim de dar a ver as possibilidades desta relação no contexto de uma pragmática. Para tanto, invoco a presença de Judith Butler, Paul B. Preciado, Comitê Invisível e outras autoras e autores para pensar as políticas de sobrevivência e escuta que se produzem ou podem produzir em um tempo do agora.

Entre o só-depois de uma psicanálise, um ainda não do pensamento utópico, um desvio poético e um agora filosófico, este trabalho se encontra na passagem – buscando, mais do que respostas, as conexões que se fazem sub-repticiamente entre os campos de um saber e um agir. Espero que cheguem ao destino estas provocações para uma prática de sobrevivência e escuta que se escreva permitindo o desvio, sabendo inevitável o movimento; e que por isso persiste, vendo no esgotamento um horizonte impossível, resistindo à captura da imagem e à espera, da mesma forma, do inerente fracasso que essa tarefa implica.



Aby Warburg.
Atlas Mnemosyne.
Exibição no Center for
Art and Media, 2016.
Foto: Tobias Wooton

soltar a palavra

da boca,

envio

em desvio

qualquer coisa

qualquer

que registre

(pelo menos

resiste)

palavra solta

salta

atenta

flutua

(nonada).

à espera,
a escuta
deixa
perceber
a imagem que
diante do olhar,
só-depois,
faz ver que
já-antes
algo se fazia
quase-pronto

(só que
ainda-não).

trata-se
aqui, agora
de furar a forma
abrir abismos
entre o que é
e o que poderia ser
(será que o que será
era pra ser,
no fundo,
o que antes
se disse que
seria?)
aqui, agora
pouco importa
o quando;

importa que

algo

foi

(algo,

entretanto,

registrarei)

e que

qualquer coisa

agora

é.

(al fin

y al cabo)

trata-se

da luta

(eterna

luta)

pela sobrevivência, contra

a impiedade de chronos

contra

a distância

que mostra

que não há encontro

(nunca há

encontro)

trata-se

de enfrentar

o fracasso

saber esperar

perder

(mesmo assim

tentar

chegar

perto)

e entender

que só se perde

porque o que era

é agora

outra coisa

(há sempre algo

que sobrevive

para enunciar

o que se perdeu).

(palavra-imagem)

É mais difícil esconder um cavalo do que a palavra cavalo

Ana Martins Marques

Lutar com palavras / parece sem fruto.

Não tem carne e sangue... / Entretanto, luto.

Carlos Drummond de Andrade

Coloca Rod Slemmons: “As palavras evocam imagens e as imagens evocam palavras que podem falar de coisas totalmente diferentes” (2004, p. 38, tradução livre). Diz-nos Octavio Paz: “A imagem poética é sempre dupla ou tripla. Cada frase, ao dizer o que diz, diz outra coisa” (1982/1987). Alguns apontamentos primordiais sobre a relação entre palavra e imagem se podem estabelecer quando pensamos as frases acima associadas ao que Jean-Luc Nancy diz sobre a imagem: “um mundo onde entramos restando, todavia, diante dele e que se oferece, assim, plenamente pelo que ele é, um *mundo*, ou seja, uma totalidade indefinida de sentido (e não apenas um simples ambiente)” (2003/2016, p. 101, grifos do autor).

Pela via do poético, associamos o dizer de uma palavra ao jogar de uma carta tomando a primeira enquanto o que se coloca, inevitavelmente, como *ato* – cujo trajeto, conforme Jacques Lacan define ao falar do ato analítico, deve ser cumprido pelo outro (1967-68/2018, p. 116). Percebemos, desde aí, um paralelo possível entre palavra e imagem, considerando que a última, ao deixar sempre um resto na sua relação com a primeira, resiste ao que se possa supor definitivo, dependendo assim de um encontro com certa instância outra. Didi-Huberman lança-nos o questionamento acerca do que irrompe deste encontro com a imagem – e que exige uma elaboração sempre inédita e singular:

Como nomear isso? Como abordá-lo? Essa *alguma coisa*, esse *mesmo assim* estão no lugar de uma abertura e de uma cisão: a visão ali se rasga entre ver e olhar, a imagem ali se apresenta entre representar e apresentar. Nessa rasgadura, portanto, trabalha alguma coisa que não posso apreender – ou que não pode me apreender inteiramente, duradouramente – pois não estou sonhando, e que no entanto me atinge (...) como um acontecimento de olhar, efêmero e parcial (1990/2013, p. 205, grifos do autor).

Enquanto *rasgadura*, a imagem se coloca como um enigma que resiste à significação – e que, por esta inesgotável condição de fazer supor sempre um *resto a concluir*, é atravessada por *alguma coisa*, que

é sempre outra, que faz com que nos deparemos com as instâncias de um real irreduzível.

Num jogo entre a metáfora e a metonímia, a palavra é o que movimenta esta relação entre um si e a imagem, levando, por essa mudança de perspectiva, ao desvelamento daquilo que a imagem faz supor existir “por trás” de si mesma – uma *coisa outra* que, ao cabo da revelação, mostra ser sempre algo diferente do que era antes esperável.

Trabalhar a partir dessa premissa leva-nos a colocar a palavra no campo do imprevisível – e aqui podemos, talvez, nos aproximar do que na linguística tomamos como função do significante, fadado à mediação de uma mensagem cifrada em carta/letra (*lettre*), que chega ao seu destino já metamorfoseado pelo processo de transliteração a que se submete¹.

¹Em correlação com um transcrever, que pretende uma reprodução tal e qual de um texto, e com um traduzir, que imaginariamente se interessa por uma essência de seu sentido, Allouch (1994/1995) dirá de um transliterar como processo que guarda relações com ambos os anteriores. Este, por um jogo com a instância da letra, já trabalhada por Lacan a partir dos dizeres de uma linguística (1957/1998), coloca-se por uma disposição a articular, de maneira sempre singular (porque condicionada a um encontro), os jogos entre significante e significado que se propiciam pelo processo de significação. Neste sentido, o par letra/carta, pela homonímia que traz no francês (*lettre*), se coloca enquanto instância de uma indecidibilidade, pelos diversos desvios que pode operar até que chegue ao seu destino. Esta questão, Lacan a introduz quando elabora sobre a Carta Roubada (1956/1998), conto de Edgar Allan Poe, para pensar sobre um inconsciente que se estrutura enquanto linguagem e sobre um sujeito dividido entre saber e verdade. Talvez não à toa o nome do conto em francês seja La

Por este encontro inédito e singular entre palavra e imagem, a poesia faz estar presente o corpo de uma língua que, como Tania Rivera coloca, ao se revirar sobre si mesma mostra “sua literalidade, seu caráter de letra capaz de romper o sentido” (2013, p. 99) – e aqui podemos nos lembrar novamente do que Didi-Huberman apresenta sobre um *acontecimento de olhar* para fazer revelada a dimensão real e incapturável em que, pelo trabalho da letra, a imagem *aparece*. Em diálogo com o que nos coloca a autora ao pensar, dentre muitas outras questões, sobre a relação entre corpo, imagem e palavra, algo semelhante nos sinaliza Adolfo Montejo Navas (2017), quando associa a poesia e a fotografia: “é curioso reconhecer que, se a língua foi inventada para se apreender o mundo visível, sobretudo no caso da poesia ela permite uma invenção do mundo/imaginário, uma descontextualização das nossas mediações verbais” (p. 55).

Junto a tais autores e autoras, lembremos da função poética, enfim, para afirmar aquilo que trabalha no jogo com a palavra, a imagem e os elementos que se colocam dispostos e à disposição do desvio.

Lette Volée, sendo o último termo remissível tanto ao significado de “roubado” quanto de “voado” – este, relacionável a um desvio.

na padaria, pensando sobre o pensamento
enquanto a ousadia de alguns pardais
trespassa
meu pedaço de pão
meio perdido em meio à mesa,
meio esquecido

talvez a melhor maneira
de continuar uma teoria
seja deixar que alguns atravessamentos
furem
a crosta que a protege
e façam
daí
algumas migalhas
lançáveis
à espera
ao léu

(porque um pássaro
quando come um pão
deixa uma marca de si
ali
e leva
consigo
um pedacinho daquilo

- esse pedacinho é o que vai servir

de nutriente para que o pássaro
possa
passar,
de árvore em árvore,
espalhando por aí
outras coisas
das quais eu sei muito pouco
na verdade nada)

o pardal me incita à escrita e,
enquanto escrevo esses versos,
uma mosca
atrapalha e desnorteia
minhas letras
interfere e desloca
a linha
do meu raciocínio
lembra
minha condição
humana
(demasiado),
e agora mais preocupada do que nunca
em conservar as propriedades
do chá
que descansa na minha xícara

(talvez esse ser,

cujo trabalho e agência se fazem, exatamente,
pelas vias de uma mutação,
esteja querendo mostrar
que não se trata
tanto
do receio, por exemplo,
de deixar ideias às moscas;
mas de tentar ser a mosca
- como aquela que pousou em sua sopa
cujo voo,
em trajeto impermanente
(às vezes incômodo)
sobrevive)

escuto a estrofe de um sabiá,
os dizeres de uma cigarra;
vejo uma abelha sorvendo o resto
do meu suco de laranja
(adoramos suco de laranja)
- e entendo, enfim,
como as grandes coisas
se sustentam nas existências
mínimas
e intermediantes
que vivem
na viagem
entre um e outro

(por aquilo que cantam
ou os voos que fazem).

SOBRE O DESVIO

There are more things

Shakespeare

*Yo había previsto ese fracaso,
pero una cosa es prever algo y otra que ocurra.*

Jorge Luis Borges

A deriva, técnica artística e política de experimentação da urbe esboçada coletivamente em 1958 pelo movimento da Internacional Situacionista, toma como elemento chave o caminhar cujo rumo não preexiste antes de seu acontecimento – possibilitando, ao funcionar desta maneira, a descoberta e a criação de espaços da paisagem urbana. Guy Debord, forte referência dessa construção, a explica:

Em uma deriva, uma ou mais pessoas renunciam durante certo período a suas relações, a suas atividades de trabalho e leitura – bem como a seus motivos usuais para movimentar-se e agir –; e deixam-se tomar pelas atrações do território e pelos encontros que se dão neste contexto. O aleatório é um fator menos importante nessa atividade do que se poderia imaginar: desde um ponto de vista da deriva, as cidades têm contornos psicogeográficos de correntes constantes, pontos fixos e vórtices que contra-indicam fortemente a entrada ou a saída de algumas zonas (Debord, 1958, p. 59, tradução livre).

Muito mais do que de um simples *deixar-se levar*, trata-se nestes procedimentos de buscar um caminhar atento às possibilidades de desvio e aos fatores que sub-repticiamente operam em uma cidade¹. Sugere-se ao itinerante em deriva que direcione seu olhar à meia-altura e estabeleça, no contexto em que se colocar sua atividade, alguns elementos norteadores deste percurso. A aposta é de que tais, quando escolhidos por um conjunto de fatores contingencial, podem surtir um efeito *desnorteante*, fazendo entrever a um olhar que não mais se adequa a um plano do costumeiro os elementos da cidade que, ainda que desapercibidos, operam de uma forma ou de outra na maneira como a urbe se movimenta.

Como o próprio Debord afirma, não se trata de propor, através deste procedimento, um jogo suscetível e capturado, apenas, pelas intromissões aleatórias do acaso. Em função de uma disposição à mudança de perspectiva e de sentido (e aqui escolho colocar esta palavra para que possamos nos remeter tanto aos sentidos de um percurso quanto aos de uma significação), a deriva aposta no desvelamento dos elementos que estavam, desde pronto, colocados em cena – mas que não tinham sido percebidos até um momento de

¹ O conceito de cidade aqui colocada pretende remeter a um sentido mais amplo do que aquele restrito ao de “espaço ao ar livre” ou “organização de uma malha urbana”. Junto aos trabalhos de Palombini (2007) e Choay (1994), entendo este conceito buscando sua relação com a ideia de uma *polis*: palco ou arena de encontros, relações e confrontos.

encontro, de experiência singular. Os painéis que Aby Warburg constrói em Atlas Mnemosyne (1924-29) funcionam por uma lógica que é muito a fim. Em um mesmo painel, constam imagens de épocas, culturas e temáticas aparentemente distantes; mas que guardam, latentes, as conexões que dependem de uma interlocução para que possam operar e se mostrar. Trata-se de uma obra-convite a quem, ao experimentá-la, necessariamente precisa montar suas conexões que se apresentam de maneira *por fazer*.

Georges Didi-Huberman oferece alguns ensaios concebidos a partir desta tarefa. Mais especificamente quando se debruça sobre o atlas de Warburg desde uma premissa de “ler o que nunca foi escrito” (2011/2018, p. 15-78); ali, o historiador traz a *imaginação* como elemento chave desta experiência de leitura:

a imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar novas “relações íntimas e secretas”, novas “correspondências e analogias”, que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo *pensamento das relações* que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar (2011/2018, p. 20, grifo do autor).

O autor segue sua elaboração ao longo do texto, estabelecendo relações, a partir do painel de número 1 de Atlas Mnemosyne, entre as

imagens de representações babilônicas ou etruscas do fígado de um carneiro e outras, relacionadas à astrologia ou à astronomia. E conclui a este respeito, buscando associações entre a matéria do órgão (fígado) e um funcionamento dos astros:

o caráter surpreendente dessa entrada na matéria, no alto da prancha 1 de *Mnemosyne*, não tem nada de arbitrário, sobretudo porque Warburg levou a sério, sobre o plano filosófico e antropológico, as potências obscuras da imaginação (2011/2018, p. 33).

Lembremos por um instante das colocações de Saussure a respeito de uma arbitrariedade do signo (1970/2012, p. 108-110) para afirmar que a relação entre o significante e o significado se estabelece sempre capturada por uma sistemática a partir da qual, pelas conexões como os outros elementos de um contexto, se determina um valor singular. Podemos pensar isoladamente, uma a uma, as imagens de Atlas Mnemosyne? Indo além: podemos dissociá-las da imaginação e do olhar de uma instância em interlocução?

Para que se possa experienciar um atlas como o de Warburg é necessário habitá-lo, durante certo tempo, para então perceber suas amarrações e poder conectar seus elementos por uma arbitrariedade que, ao longo deste processo de associação, mostra seu sentido. Por estas razões a deriva interessa a este trabalho: pelo jogo que faz,

inextricavelmente, entre o sentido e o arbitrário; assim como pelas relações que se podem estabelecer quando um corpo se coloca à deriva, em campo. Para além disso, a deriva nos interessa pela sua relação *com o espaço, no tempo*, através de um andar.

Nesse sentido, podemos tomar a ideia de deriva por uma definição mais ampla do que a do método proposto pela Internacional Situacionista. Não apenas referindo-se a esta maneira singular de habitar a cidade, a palavra *derivar* designa também o ato de promover um desvio – seja de um processo de percurso ou de um encadeamento determinado ou do olhar. Pelo desvio, pode-se perceber aquilo que “já estava lá” e que não se evidenciava antes deste mesmo desvio.

Por uma construção discursiva que se coloca à deriva e atenta ao desvio, despontam da produção deste trabalho dois referenciais fundamentais que sustentam o caminhar destas letras e de uma escuta.

Em primeiro lugar, o que Gilles Deleuze (1968/2011) coloca acerca dos processos de *atualização* e *virtualização*. Para o autor, o que é atual está em processo dialético com um virtual, que concerne ao campo do que *não é realizado e tampouco realizável* até o instante de sua atualização. A atualização, neste enredo, seria um processo de *acontecimento* do que se encontrava em um plano do virtual (e era imperceptível até então). Este acontecimento, por sua vez, modifica as

propriedades do que é atual ao reconfigurar a identidade e as possibilidades desta instância, em um jogo com um processo de virtualização²;

Intimamente ligado a tais conceitos, situemos o que Jacques Lacan (1967-68/2018) nos coloca a respeito de um ato analítico. No contexto desta produção, psicanalista amplia o conceito de ato ao tomar este como um desvio: uma operação que institui novos possíveis - e que, por este funcionamento mesmo, funda um fato ao ressignificar a identidade do conteúdo precedente. O psicanalista traz ainda os planos poético e sexual de um ato para dizer deste enquanto um acontecimento singular que altera uma cadeia de significantes sem rompê-la totalmente, mas *desviando-a*, mantendo uma conexão enquanto *significante desviante*. Pelo ato, há um movimento que acontece sem que sua instância operadora tenha um plano prévio sobre seus efeitos – tal

² Em alguns escritos, como *Diferença e Repetição* (1968/2010), Deleuze constrói sua lógica a partir de quatro modos de ser: o real, o potencial, o atual, o virtual. O primeiro diz respeito ao que subsiste enquanto substância: a matéria, na sua estaticidade. Para tal podem se estabelecer decorrências previsíveis e já instituídas; estas, que remetem aos domínios do potencial, nosso segundo conceito, insistem como resistência ao devir de algo novo. Através de processos de subjetivação e objetivação, dinamizam-se estas relações, levando-nos aos dois últimos termos, que são os mais caros a este trabalho. O atual, terceiro conceito, remete ao que acontece enquanto aqui-agora, na imprevisibilidade do instante. Por processos de virtualização e de atualização, este está em constante dialética com um virtual, quarto conceito, que concerne ao campo das problemáticas, das tendências não realizadas e tampouco realizáveis até o instante de sua atualização. Ao atualizar-se, por um lado o virtual cria novos devires através de sua interação com o atual; por outro, institui-se esta atualização enquanto algo possível e já esperado.

movimento depende, invariavelmente, de uma instância outra que o reconheça, o inaugure e, assim, o complete³.

Tais perspectivas se colocam a este trabalho porque suas interlocuções permitem a tentativa de relacionar o *ato* a uma *atualização*. De uma ou outra maneira, o entrecruzamento entre tais linhas imaginárias será aqui recolocado, sendo o poético e o utópico elementos que também são analisados enquanto operantes de uma reestruturação de algumas condições de possibilidade.

Detenhamo-nos por um instante, portanto, às particularidades de um poético e de um utópico, buscando as linhas de conexão e os pontos de amarre entre estes campos. Em *Linguística e Poética* (1960/2005), Roman Jakobson fala sobre a função poética, conceitualizando esta como aquilo que se relaciona à própria mensagem entre um emissor e um receptor. Neste e em outros momentos (1976/1978), o autor estabelece a função poética nesta relação entre o som e o sentido, entre o seletivo e o combinatório, para salientar a potência que se apresenta, pela poesia, de dissociarem-se as associações *a priori* entre os elementos de um discurso e suas possibilidades de significação. Para além de uma dimensão informativa, à função poética creditaríamos, portanto, uma dimensão metalinguística, interpretante do contexto e

³ Sobre ato poético especificamente, Lacan (1967-68/2018) dirá de um saber em constante fracasso – e que opera, justamente, a partir deste.

que, por essa convocação a um *fora da linguagem*, inevitavelmente exige reestruturações na última.

O poético contradiz a ordem esperada, introduzindo elementos de desvio, *atos* cuja relação com aquilo que *atualizam* é perceptível por esta atualização mesma. A função poética deixa ver a dimensão de *acontecimento* do que escapa à captura da linguagem e que, por este transbordamento, *hackeia*⁴ os códigos predefinidos de uma gramática – não raro por meio da mesma gramática. Permite, assim, que um desejo se diga – mas enquanto *quase*, porque no momento em que se diz é, já, *outra coisa*. Uma parte inaudita do discurso irrompe e se torna perceptível à medida que o ato, enquanto significante desviante, deixa um resto: faz perceber um quase-totalmente-significado, que serve de rastro ao que se produzirá depois – que ressignificará a identidade do

⁴ A figura do *hacker* toma importância neste texto por representar, em um contexto do contemporâneo, um operador do processo de denunciar, por sua forma singular e pragmática de operar, os problemas ou os pontos em que uma sistemática não cumpre de maneira total sua função. Diz-nos um grupo de autoria anônima: “A figura do hacker se opõe, ponto por ponto, à figura do engenheiro, quaisquer que sejam as tentativas artísticas, policiais ou empresariais de a neutralizar. Enquanto o engenheiro captura tudo o que funciona, e isso para que tudo funcione melhor a serviço do sistema, o hacker se pergunta ‘como é que isso funciona?’ para encontrar as falhas, mas também para inventar outras utilizações, para experimentar. Experimentar significa, então, viver o que implica eticamente esta ou aquela técnica. O hacker vem arrancar as técnicas do sistema tecnológico, libertando-as” (Comitê Invisível, 2014/2016, p. 151). Indo nesta direção, algumas considerações acerca do pragmatismo se farão em outro momento deste escrito, a partir das colocações de algumas autoras e alguns autores sobre as formas de leitura do sistema capitalista.

que se colocou antes, e assim incessantemente⁵. O poético, neste jogo com o desejo, *tenta chegar perto* do impossível, jogando exatamente com a falibilidade desta tarefa⁶.

Inevitável lembrarmos, neste momento, das colocações que Jacques Derrida (1967/2013) faz sobre a desconstrução. O autor situa este processo em conexão com uma poïesis e de maneira análoga a um desmonte: sem um método predeterminado que o caracterize de forma definitiva. Oferecendo mais pistas a respeito do que irrompe de maneira inédita e de suas potencialidades *sub-versivas*, Derrida (1980/2007) nos apresenta ainda o conceito de destinerrância, colocando-o como um endereçamento permeável ao desvio e comprometido com este de tal maneira que está fadado a não atingir, jamais, seu ponto final. É possível concebermos o fim definitivo das possibilidades de significação de uma narrativa?

⁵ Nesse sentido, aproxima-se a psicanálise de um fazer poético a partir do que escreve René Passeron (2001) sobre uma poïanálise – sustentada em (e que joga com) o que irrompe de maneira inédita.

⁶ Talvez seja propício relacionarmos essa tentativa à do personagem mitológico Ícaro, que se vê perdido e capturado ao labirinto de Creta junto ao seu pai, Dédalo – sendo o último responsável pela projeção e construção da maravilha arquitetônica, cuja infalibilidade se mostra ao superar as aptidões de seu próprio idealizador. A fim de sobrevoar esta estrutura e assim escapar de seus domínios, pai e filho montam asas a partir da cera de mel de abelha e de penas de pássaros diversos. Antes da jornada, Ícaro é alertado por seu pai a que não voe muito próximo ao sol, ou ao mar, para que suas asas não se derretam ou se tornem pesadas. Sabemos do trágico fim dessa história, que se coloca pela via de um fracasso e da queda – e que serve aqui, talvez, para que pensemos aquilo que precipita do dizer.

Há sempre um resto, no dizer, que se evidencia e faz rastro no fracasso que se segue à tentativa de *se situar*. O poético brinca com estes elementos, propondo um jogo com o desejar⁷ ao deslocar aquilo que se pretendia da palavra antes de seu acontecimento. Propicia-se, pelo poético, não só um desvio de sentido, mas um sentido disposto ao desvio, porque se sabe fadado ao fracasso.

Podemos relacionar estas proposições poéticas ao utópico? Em *Imagem Imperfeita* (2001), Russel Jacoby nos oferece a diferença entre uma utopia projetista e uma utopia iconoclasta. Enquanto a primeira trabalha a partir de uma imagem já-acabada – um prospecto ideal de futuro, definido e definitivo em suas predeterminações –, a segunda propõe uma opacidade que convida ao caminhar – o qual, ainda que tenha um objetivo, permite colocar-se atento e disposto às eventuais

⁷ Em um seminário intitulado *A Identificação* (1960-61/2018), Lacan coloca o desejo e a demanda em paralelo, através da figura de dois toros, a fim de nos trazer a inacessibilidade entre um e outro. A última se coloca na superfície das formas representadas, enquanto aquilo que aparece; já o primeiro se mantém enquanto instância incapturável, cuja tradução em demanda compromete, já, qualquer fidedignidade àquilo que o constituía inicialmente. Buscando um paralelo entre as ideias de uma psicanálise e de uma esquizoanálise, possamos pensar que há algo que o desejo traz de indeterminável; e que há algo, ao mesmo tempo, que se associa a partir do desejo. É indo por esta via do *entre* que pretendemos pensar as possibilidades e os limites das significações de um ato. Pois, quando Lacan diz que “é precisamente porque o desejo é articulado que ele não é articulável” (Lacan, 1966/1995, p. 804), parece estar sempre implícita e inevitável a articulação a uma instância outra, *em relação à qual* precisa se associar ou agenciar, pela via do que Deleuze e Guattari (1972/2010) nos dirão, a partir de uma produção desejante. A respeito desta interlocução entre os autores, sugiro os trabalhos de Peixoto Junior (2004) e Judith Butler (1987, p. 184-217). Esta problemática, coloco-a *enquanto tal*, não pretendendo resolvê-la, mas apostando na potência que pode oferecer a suspensão de sua definição.

reordenações que se podem ocasionar pela mudança de uma perspectiva.

A utopia iconoclasta, portanto, é uma proposição que em si comporta a ideia de uma ruptura, a qual surge a partir de uma mudança de perspectiva; para o que se quer dizer aqui, a partir de um desvio. O último, ao manter-se como conexão com a instância de que desvia, se reconhece como produto das condições de possibilidade que o antecedem. Edson Sousa, ao relacionar a utopia à psicanálise, nos oferece pistas para pensarmos a potência do agir utópico em conexão com o poético:

A utopia implode qualquer burocracia pela sintonia que tem com o fazer poético tanto na sua condição de invenção de novas metáforas bem como (e talvez seja este o ponto mais radical) de uma suspensão de sentido que reativa a imaginação. (...) Produz, portanto, um pensar contra. Assim, busca esburacar o véu de cegueira que a racionalização e o tecnicismo contemporâneo nos impõem (2015, p. 1).

Consonante a Sousa, a proposta de Jacoby coloca uma teleologia muito particular ao sugerir que, mesmo diante de um enunciado que tome a aparência de uma certeza, *ainda não* chegamos a um consenso quanto à sua significação, ou a um lugar definitivo para a sua

categorização. Este *ainda-não*, o autor Louis Marin o retoma em *Utópicas: Jeux d'Espaces* (1973) a partir da leitura de Ernst Bloch (1959/2005), tomando a noção de *jogo* para salientar que uma utopia não pode dar-se senão enquanto situada no acontecimento, pelo seu *fazer-se*, enquanto produção coletiva.

Poderíamos fazer muitas colocações a respeito da relação possível entre a proposta da psicanálise de relacionar o inconsciente a um *sem lugar* (a-tópico), as invenções que se podem fazer pela poesia ao dizer por um *lugar impermanente* da palavra e a posição utópica de afirmar um *não-lugar* (*u-topos*). O recorte que se faz aqui é o de refletir, no entanto, que assim como a utopia é necessariamente coletiva, a palavra é compartilhada – e que um processo ficcional se relaciona, impreterivelmente, a um contexto.

Indo por partes, retomemos o *ainda-não* utópico, pensando-o aqui como um avesso do *só-depois* psicanalítico, ao elucubrar a respeito de como tais perspectivas trabalham com a verdade. Lacan (1953/1998) formaliza o conceito de *après-coup*, retomando algo que Sigmund Freud já propõe, ainda que de maneira não muito sistemática, sob o título de *nachträglichkeit*⁸. Em *Função e Campo da Fala e da*

⁸ A junção das expressões *nach* (depois) e *trag* (surgir; trazer), em alemão, pode ser pensada como uma referência àquilo que *só pode surgir depois*. Algumas importantes associações se podem fazer entre o *nachträglichkeit* freudiano e o conceito de sobrevivência, ou *nachleben* (*nach* = depois; *leben* = vida), de Aby Warburg.

Linguagem em Psicanálise, Lacan faz várias elaborações que sinalizam que o discurso só se pode significar *depois* de seu acontecimento – e que esta significação é sempre sujeita a ser refeita, a partir dos novos encontros que se poderão dar entre palavra e receptor⁹.

Jean Laplanche também trabalha este conceito, em *Problematiques VI* (1990-91), retomando as colocações de Lacan para apontar que o *après-coup* é, em si mesmo, um conceito forjado *só-depois* do *nachträglichkeit* freudiano. O autor nos oferece um paralelo entre uma *volta sobre si mesmo* do conceito e a maneira como, a partir do funcionamento que ele mesmo propicia, podemos pensar – ou melhor, repensar – o encadeamento temporal de uma elaboração. Ao apontar para essa dimensão de *tradução* inerente a qualquer processo narrativo, Laplanche faz ver o *só-depois* como instância que sinaliza o fracasso da postura de, diante de um signo, tomá-lo com o intuito de iluminar todas as suas possíveis significações. Há algo que, ao escapar de qualquer significação, sobrevive.

É neste sentido que afirmo, aqui, que operar este jogo entre os conceitos de *ainda-não* e *só-depois* é considerar os desvios de uma

⁹ Em outro momento desta dissertação se fará menção aos três tempos de Lacan, salientando a condição inconclusa de um tempo de concluir, cujo circuito se repete ainda que se seja, a cada retorno sobre si mesmo, algo diferente. Cumpre ressaltar apenas, ainda, que dimensão da *atualização do encontro* tem uma importância fundamental para este trabalho, sendo um atravessamento constante nos seus dizeres.

verdade que, como Lacan nos sinaliza, tem estrutura de ficção (1956-57/1995) – e afirmar tal fato não destitui, de maneira alguma, o valor desta verdade¹⁰. Há um *processo* que se coloca a essa produção, assim como para a utopia. Louis Marin afirma:

a utopia não é da ordem de um conceito; e tampouco de uma imagem: é uma figura, um esquema da imaginação, uma ficção “produzida-produtora” de cujas formas polissêmicas não podemos nos aproximar senão através do imaginário, fazendo perceber como uma prática utópica significante e o trabalho do neutro levam, neste nível, por e para a mesma ambiguidade (Marin, 1973, p. 41, tradução livre).

A utopia depende de uma palavra que, em ato, irrompa e produza um desvio – de uma cadeia de significantes, como o diz Lacan (1967-68/2018), ou daquilo que era esperado. Diremos, em diálogo com um virtual de Deleuze (1968/2011): uma palavra que promova um desvio daquilo que era *esperável*. Por esse desvio, algo imprevisível se produz. Este funcionamento, além de ser muito próximo ao do poético –

¹⁰ Esta é também uma das contribuições que o presente escrito pretende oferecer aos modos científicos de uma academia: a de que o esgotamento total de qualquer questão não se pode colocar senão enquanto horizonte ideal e impossível. Atentemos, por um instante, à frase-título *A Pureza é um Mito*, pintada na parede de um penetrável de Hélio Oiticica (1967), para que se sustente, em suspensão, a ideia de que, mesmo diante de um desígnio que se proponha irrefutável, há sempre algo mais a se dizer.

por sua disposição a *inventar algo*, jogando com o que não se coloca em cena –, toma em consideração as dimensões de um *acontecimento*.

Acontecimento que, portanto, depende muito da *situação* em que se dá. Talvez em consonância, Michel Foucault diferencia a *fábula* da *ficção*:

Fábula, o que é contado (episódios, personagens, funções que eles exercem na narrativa, acontecimentos). Ficção, o regime da narrativa, ou melhor, os diversos regimes segundo os quais ela é “narrada” (...). A fábula é feita de elementos colocados em uma certa ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala. Ficção, “aspecto” da fábula. (...) A obra se define menos pelos elementos da fábula ou por sua ordenação que pelos modos da ficção, indicados como que de viés pelo próprio enunciado da fábula. A fábula de uma narrativa se aloja no interior das possibilidades míticas da cultura; sua escrita se aloja no interior das possibilidades da língua; sua ficção, no interior das possibilidades do ato da palavra (Foucault, 1966/2009, p. 210-211).

Há uma estrutura que se pode aplicar à fábula, e que de alguma forma atravessa o contar de uma história. Mas algo irreduzível se coloca, aqui, também, quando falamos na dimensão da ficção; algo que

diz respeito a uma relação, sempre singular, entre forma e conteúdo – e que passa pela ideia de *como*¹¹.

Aby Warburg, quando propõe um método de transmissão como o de um atlas, abre fissuras entre suas imagens a fim de dar a ver, da mesma forma, a *maneira como* se estabelecem e se entrecruzam as linhas que as conectam. As últimas preservam uma conexão com o ficcional quando se permitem desviar de um *telos* que se pretenda tão bem definido que incontestavelmente acabado.

A fim talvez da tarefa empreendida por Warburg, podemos pensar o trabalho de Edith Derdyk, que propõe construir figuras a partir dos desvios de linhas – as quais servem apenas e especificamente a este fim. Em trabalhos como *Tramas* (1998), uma escuridão difusa – que se produz a partir de adensamentos, reunião e sobreposições de linhas de costura – captura o olhar e convida-nos a habitar, justamente, este espaço da linha: de *conexão*, de um *processo de associação*. Em outro momento e formato, a autora produz a obra *Dia Um* (2010a), dando

¹¹ Considero pertinente que não percamos de vista, neste momento, que qualquer utopia é também um processo ficcional: uma história que, ao lançar prospectos mais ou menos definitivos, estabelece direções. Numa via próxima à de nossa elaboração, podemos pensar também as importâncias não só de uma utopia em si, mas da *maneira como* esta se constitui. Neste sentido, Louis Marin nos dirá que “a maneira de contar uma história constitui a história em si”, ou seja, que “uma história não faz outra coisa que não seja contar a maneira como ela se produz, e aí reside seu propósito: ‘narrativização’ de um processo de produção de sentido” (1973, p. 151, tradução livre).

certo realce para a visualidade de uma linha naquilo que se escreve. Ainda, elabora o texto intitulado Linha de Costura (2010b), refletindo sobre as propriedades deste instrumento, bem como as implicações do seu uso. Diz-nos ali a autora: “quando costuro penso até que ponto o ponto amarrado e fixado tem seu destino, seu livre-arbítrio. Decisão do caminho que a linha da costura elege” (2010).

Há uma narrativa (diremos, no caso de Derdyk, uma imagem) que se constrói a partir destas relações que as linhas fazem – e esta construção, em si, tem certo valor, a ser singularizado a cada momento, único e ímpar, em que se presentifica.

Jacques Rancière, em *O Fio Perdido*, nos apresenta formas literárias que revogam uma ordem de fatores que precedam sua constituição enquanto corpo escrito. São tomados como exemplares destes formatos, principalmente, as diversas narrativas em romance do início do século XX. Salientando a possibilidade de não linearizar-se um modo de dizer, o autor diz de uma escrita pela qual as emoções expressas podem se colocar de maneira horizontal, sem sugerir ao seu leitor uma leitura que priorize a primazia de uma, ou outra. O autor fala do encontro entre estas maneiras de escrever e as que a antecedem:

A nova lógica dos estados sensíveis coexistentes e a antiga lógica das ações encadeadas podem, então,

deslizar, imperceptivelmente, uma sobre a outra. O escritor insere, nos interstícios das histórias de amor e de dinheiro, a vibração da grande igualdade impessoal dos acontecimentos sensíveis, produzindo, dessa maneira, o desvio imperceptível que muda, ao longo da frase, o modo de produção da ação narrativa (Rancière, 2013/2017, p. 37).

Parece haver, nesta argumentação, algo de uma obra *que fala por si* e cria seu próprio fio narrativo, no lugar de contar um fato mais ou menos realístico. Daí a importância de uma dimensão ficcional, que não se compromete simplesmente com a comunicação inequívoca dos fatos, mas considera a impossibilidade de cumprir esta tarefa, preocupando-se, assim, também, com a *maneira como* estas linhas imaginárias se constroem, desviam e se transmitem¹².

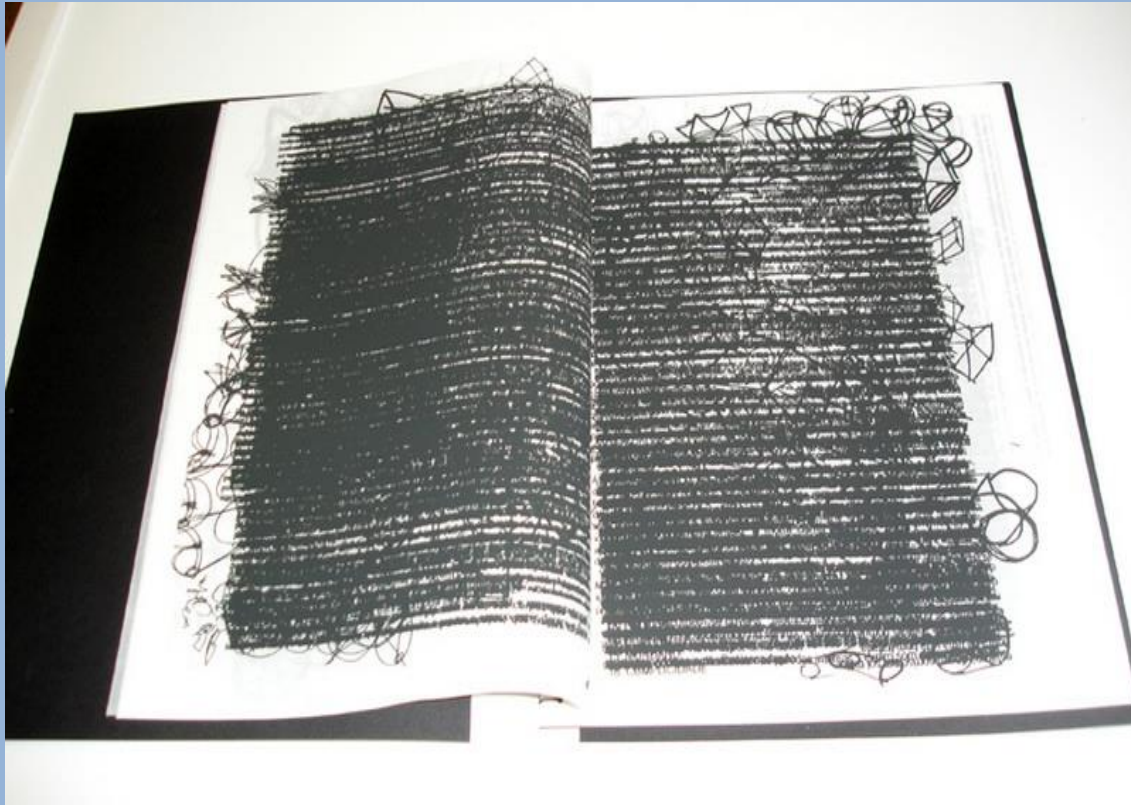
Em deriva, aqui e por ora, segue este escrito que intenta salientar a importância do poético para uma narrativa ficcional que se proponha iconoclasta – e que assim permita um desvio da ordem, possibilitando que um ato irrompa e seja reconhecido como tal, conferindo o estatuto de verdade àquilo do virtual que se atualiza (e que, para que se perceba,

¹² Em outro momento, ao falar sobre o anacronismo, Rancière dirá: “há história na medida em que os homens não se ‘parecem’ com seu tempo, na medida em que eles agem em ruptura com ‘seu’ tempo, com a linha de temporalidade que lhes põe em seu lugar e lhes impõe fazer de seu tempo tal ou qual ‘emprego’. Mas essa ruptura não é possível senão pela possibilidade de conectar esta linha de temporalidade a outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em ‘um’ tempo” (Rancière, 1996, p. 66, tradução livre).

depende de uma escuta). Porque ficcionalizar é, exatamente, sobreviver pela via de uma metamorfose daquilo que se supunha que se pretendia – é perder perdendo-se e, assim, permitindo-se o desvio.

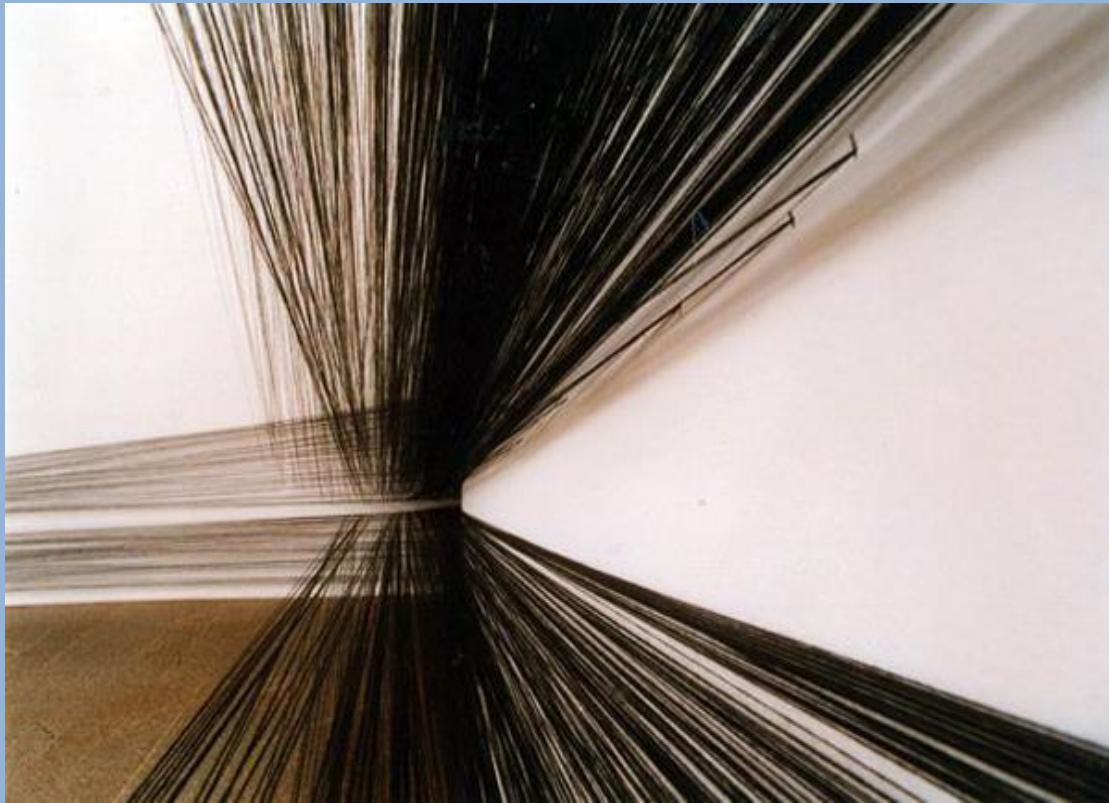
É por esta via que a escuta e a escrita se colocam à deriva e à espera do que *ainda-não* se apresentou aos ouvidos, porque *só-depois*. Neste contexto, a noção de sobrevivência toma uma posição fundamental.

Pois, para poder enunciar em presença o que se perdeu no discurso, há sempre algo que sobrevive.



Edith Derdyk.

Dia Um. São Paulo: Ed.
do Autor, 2010;



Edith Derdyk.

Rasuras. Fotografia de
detalhe, 1998.



Edith Derdyk. *Tramas*.
Exposição realizada em
Espaço Torreão, Porto
Alegre.

ainda-não

resiste ao sentido

Contra o caminhar

hoaxer

virtual

ato

deriva

atual

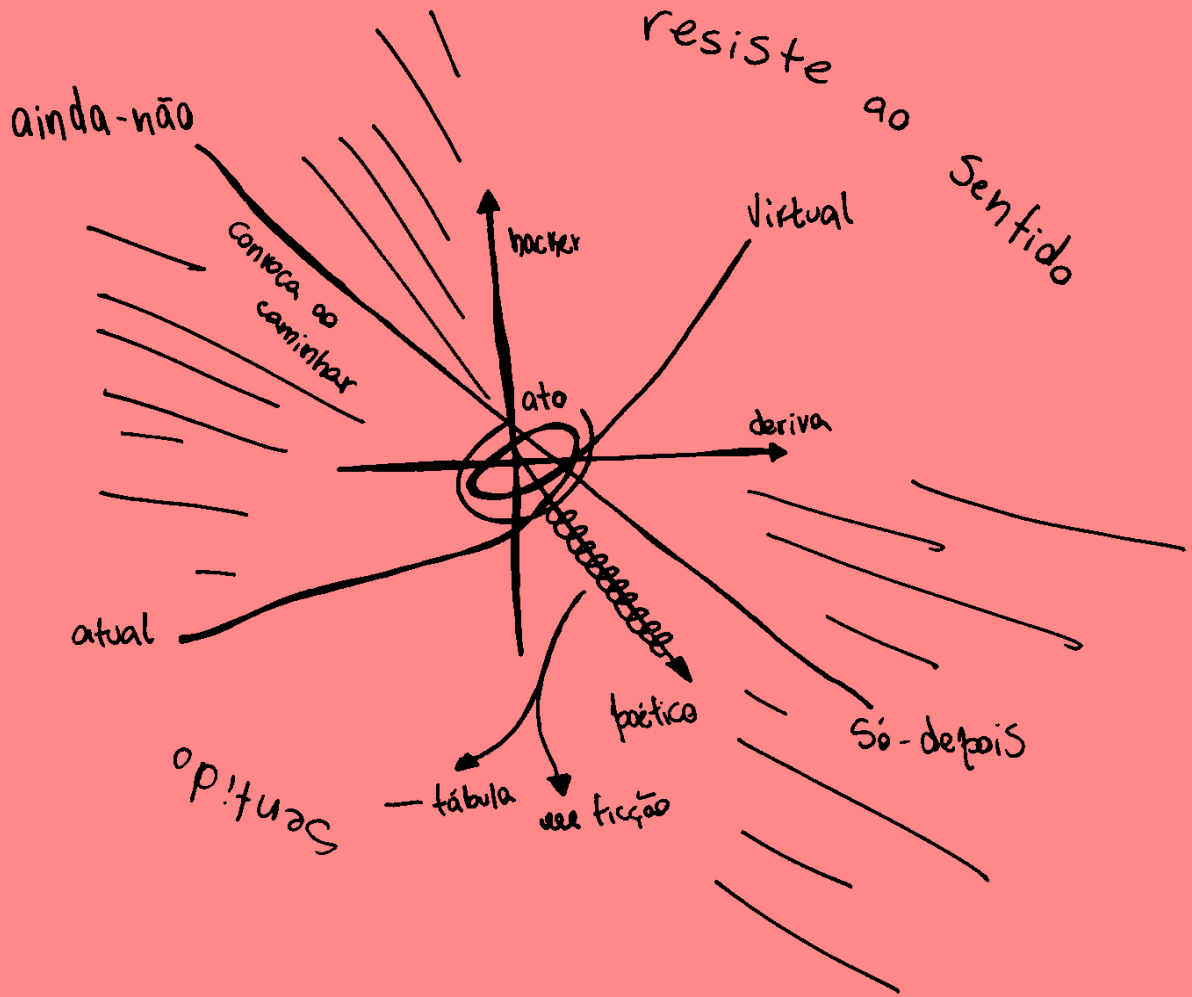
poético

só-depois

Sentido op!tuas

- tábula

de ficção



(avesso)

*A imagem toca-me, e, assim tocado e retirado
por ela, nela, eu a ela me mesclo.*

Jean-Luc Nancy

Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Caetano Veloso

Jacques Lacan dedica um de seus seminários (1969-70/1992) a pensar a psicanálise pelo avesso, tomando esta proposição para restabelecer algumas das bases estruturais do campo. Neste processo, enquanto reconhece a persistência das conexões com os trabalhos de Freud, Lacan insere novas leituras possíveis ao apresentar suas formulações sobre os quatro discursos. Por uma sistemática de quartos de volta, o psicanalista faz operarem quatro instâncias – assinaladas enquanto S1, S2, S e a – num jogo de relações co-dependentes¹.

¹ S1 (significante mestre), S2 (conjunto das articulações significantes), \$ (sujeito barrado) e a (outro/objeto a) são instâncias que compõem o ensino de Lacan desde antes da época deste seminário, podendo ser referidas já nas formulações a partir do grafo do desejo. Estas quatro instâncias operam pela conexão entre duas frações, postas lado a lado, em que a posição superior esquerda determina o agente tanto quanto a natureza do discurso. A explicação de Lacan inicia apresentando o discurso

Neste jogo, para além das alternativas que oferece a uma leitura muito enraizada no complexo de Édipo, Lacan faz ver, em suas formas discursivas, as inevitáveis associações que se fazem entre instâncias várias, no funcionamento de um dizer. O autor dá mostras, neste contexto, de uma concepção já operacionalizada nos momentos em que se dispôs a elaborar acerca de uma condição moebiana do sujeito do inconsciente. Tania Rivera é quem retoma esta concepção, quando diz que ali

trata-se, portanto, de topologia, do estudo da subversão de nosso espaço comum de representação. Na fita de Moebius (...) não há dentro e fora, não há direito e avesso, não haveria Es e Ich a se substituírem na ocupação de um mesmo lugar. Haveria, entre eles, uma certa travessia, uma torção, uma subversão. Onde estava isso, vem o eu. Onde estava eu, pode vir isso (2013, p. 158-159).

do mestre, cuja representação das relações se faz de tal maneira: $\frac{S_1 - S_2}{S_a}$. A partir daí, são operadas substituições em quartos de volta, no sentido horário, sendo caracterizáveis a partir destas os discursos respectivamente da histeria, do analista e do universitário. Neste trabalho, resumirei minhas colocações à sua sistemática, preservando a leitura de maiores elaborações a respeito das implicações e relações entre cada forma discursiva. Caso haja interesse em deslindes mais aprofundados a este respeito, sugiro, além do já referenciado seminário de Lacan (1969-70/1992), a leitura do texto de D'Agord (2013), que traça esta conexão já referida entre os discursos e o grafo do desejo.

Se Lacan oferece reiteradas releituras ao longo da construção de um pensamento, é muito a partir dos movimentos do andar de seu tempo. Especificamente, considero importante citar as colocações de Guattari e Deleuze em obras como o *Anti-Édipo* (1972/2010) que, pelo encontro que fazem com alguns momentos de uma psicanálise, permeabilizam barreiras teóricas e exigem o reordenamento de uma sistemática. Sobre esta interlocução Analice Palombini discorre, afirmando:

Lacan nunca fez qualquer menção explícita ao *Anti-Édipo* em seus seminários e escritos, mas os reposicionamentos e torções por que passa sua teoria dão mostras de uma particular atenção aos temas que nele são debatidos, sem que isso signifique uma ruptura com suas elaborações anteriores, mas antes um relançamento, em espiral, de suas questões (2009, p. 40).

Concordo com o que sinaliza a autora ao final do texto, quando mostra o outro lado desta relação, dizendo que as formulações que atravessam o andar de toda a obra de Deleuze e de Guattari só se fizeram possíveis, da mesma maneira, a partir das interlocuções com as produções de uma psicanálise. Neste diálogo que se dá a ver, se mostram possibilidades de uma leitura que pretende não definir de maneira nítida as barreiras que atravessa, mas trabalhar suas

permeabilidades. Tomando as proposições aqui trabalhadas pelo avesso (fazendo funcionar as colocações feitas aqui pelas vias de uma prática discursiva), podemos interpôr, ao invés da lógica de *um ou outro* viés, a lógica de que *há um viés porque existe outro*; abrindo assim as possibilidades de nossa análise aos paradoxos destas interlocuções. Buscando mostrar a viabilidade de que se produza a partir justamente desta suspensão, apresento nas linhas que seguem mais algumas experiências que se relatam a partir desta interação.

Em *Deleuze e a Psicanálise* (2014), Monique David-Ménard procura os diálogos entre as proposições destes campos. Para tanto, referencia a tese de doutorado de Deleuze intitulada *Diferença e Repetição* (1968/2011) para trazer as conexões que se estabelecem entre a obra de Freud e outros autores no que se refere ao conceito de tempo. David-Ménard traz ainda as leituras de Deleuze a respeito do caso de Hans, trabalhado por Freud, para elaborar sobre o devir e sobre um corpo sem órgãos. Em outros momentos, apresenta as relações entre a psicanálise e as produções de Deleuze por um viés crítico a uma lógica de diferença sexual da primeira e colocando como mediadores desta relação alguns conceitos como a repetição, o infinito e o negativo. Ficam evidentes as intenções da autora de estabelecer as bases de uma clínica que permita interlocuções com outros territórios, que não apenas o da psicanálise.

Podemos pensar ainda no trabalho de Suely Rolnik que, em *Esferas da Insurreição* (2018), retoma o trabalho *Caminhando* (1964), de Lygia Clark, para costurar, de maneira muito afinada com a de um avesso, as interlocuções entre uma psicanálise e uma esquizoanálise. Por uma lógica inspirada pela obra que Clark produz em ato, a partir das possibilidades de desvio de uma fita de Moebius, Rolnik apresenta proposições políticas “para uma vida não cafetinada” – que, como sugere este subtítulo da obra, resiste aos anestesiamentos do pensamento que uma lógica capitalista contemporânea pode propiciar. Em dado momento, a autora define a perspectiva que rege o pensamento de um de seus ensaios enquanto “não só transdisciplinar, mas indissociável de uma pragmática clínico-política” (2018, p. 39). Por sua leitura de alguns viéses epistemológicos a autora elabora sobre os avessos possíveis entre um pensar e um agir, mantendo por aí as relações intrínsecas entre os conceitos destas diferentes perspectivas. Rolnik nos diz:

As experiências de cada uma das faces da superfície topológico relacional do mundo funcionam segundo lógicas, escalas e velocidades inteiramente díspares. Sendo elas simultâneas e indissociáveis e, ao mesmo tempo, irredutíveis uma à outra, a dinâmica da relação que se estabelece entre ambas não é de uma oposição, mas sim

de um paradoxo. (...) Em suma, tal relação não desemboca em qualquer tipo de harmonia ou estabilidade permanentes; ao contrário, por ser paradoxal ela é por princípio incontornável, produzindo uma tensão constante, que varia apenas em grau (2018, p. 55)

Trata-se de leituras que procuram os pontos em que a psicanálise pode ser pensada a fim de *compor com* os outros campos com que estabelece interlocuções: posição necessária a qualquer sobrevivência.

um, porque o outro

o salto

define o diferente

dos

fragmentos que se unem

por um espaço entre

- um vão,

sempre vazio

onde vem, vai

(mas do nada,

do meio,

dali onde não

se pode supor

qualquer coisa;

dali,

algo brota)

- trata-se do sujeito,
diriam
alguns

para mim
se trata
mesmo
do resto,
da réstia
por onde se vê
o pó;

(ali
a sujeira,
desnuda,
muda)

depois de horas (dias, anos, décadas, séculos)

à deriva,

nossos navegantes chegam às terras desconhecidas

na lama do novo, algo diferente a ser descoberto

(mas que difere

sempre

de algo que era;

um pedaço diferente

ainda ressoa aos ouvidos

e ainda persiste à vista

que se dá desde a terra).

algumas poças no chão,

ainda translúcidas,

refletem o céu

e dão a ver que

há pouco

a enxurrada de água

reinava por sobre esses domínios.

é mesmo necessário ter estado

em algum lugar

para descobrir

outro lugar.

SOBRE A MEMÓRIA

The past is everywhere.

Anachronism misinterprets history; hindsight reinterprets it.

David Lowenthal

I'm the silence that's suddenly heard after the passing of a car

Caetano Veloso

Sigamos sob a premissa de que a verdade tem estrutura de ficção para pensarmos sobre o discurso e a maneira como este se apresenta em uma narrativa – que, ao fazer-se, conta uma história.

Faço alguns questionamentos, aqui, às maneiras como podemos interpretar o conceito de memória e o entorno teórico que o acompanha – tarefa que não é, de forma alguma, contemplável por um simples tratado como este. Sejamos realistas, no entanto, e tentemos o impossível¹. Na discussão que proponho neste trabalho, as perguntas que coloco se atravessam pela temática da escuta, tomada aqui como

¹ *Soyez réalistes, demandez l'impossible*: frase que tornou-se famosa por sua ampla difusão a partir de pichações em Paris, durante os levantes de maio de 1968.

atividade que aposta em uma eterna sobrevivência de elementos *ainda não* significados do discurso.

Eis, pois, a primeira questão: o que, a partir do desvio, persiste?

Walter Benjamin (1927-40/2015), quando fala em imagem dialética, relaciona a imagem a uma função de, enquanto objeto do presente, significar e remeter a um passado. Nas palavras deste autor,

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (1927-40/2015, p. 505)

Uma imagem, por esta perspectiva, serviria *mais ou menos*² como um limiar entre presente e passado que, por esse desacerto mesmo da sua interpretação, faz com que algo do passado *persista*, inerte, sobrevivendo sempre a uma designação conclusiva.

² O grifo aqui serve para que possamos relacionar este ponto ao que diz a psicanálise sobre o mais de gozar da fantasia e ao que diz Lowenthal em um grande tratado chamado *The Past is a Foreign Country* (1985/2015), quando fala que a história é ao mesmo tempo *mais e menos* que o passado.

Algo, no entanto, se registra. Refletindo sobre a tarefa de um historiador, Benjamin nos coloca, em suas Teses Sobre o Conceito de História (1940/1994), que “articular historicamente o passado não significa ‘conhecê-lo como de fato ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (p. 224). O autor segue, em este e outros momentos, salientando as possibilidades de “despertar no passado as centelhas da esperança” (p. 224) para mostrar a importância de resistir a uma construção hegemônica da história, que se pretenda definitiva.

Lembre-mos, aqui, dos outros momentos do texto de Benjamin em que o mesmo faz críticas a uma forma acadêmica-tradicional de analisar o passado desde uma perspectiva que funciona apenas pelo registro do que *vence*. Na leitura do autor, esta proposição seria a de um historicista, que se contrapõe à de um historiador. A partir da análise que faz de uma frase de Flaubert sobre a tristeza que implica ressuscitar Cartago³, ele afirma: “a natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor” (1940/1994, p. 225).

³ *Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage* (trad.: pouca gente entende como é preciso estar triste para ressuscitar Cartago).

Qual é o espaço, nesta maneira de vermos o passado, para aquilo que *perde*? Ou melhor, para *aquilo que se perde*?

Didi-Huberman (2002), em sua análise de *Atlas Mnemosyne*, coloca que o termo *nachleben*, usado por Warburg para falar em sobrevivência, nada tem a ver com a ideia de "sobrevivência do mais forte", expressão inventada por Herbert Spencer e de que Charles Darwin se apropria para falar da evolução das espécies. Para Didi-Huberman, aquilo que sobrevive não é necessariamente o que se sobrepõe ao que perde uma luta (como um enunciado “mais forte”, que por isso saltaria aos olhos), mas também aquilo que escapa a uma significação (como um enunciado que não se fez perceber).

Sobreviver é, nesta conjuntura, a possibilidade de enunciação – já enquanto outra coisa, porque em outro momento – daquilo que se perde.

É tomando um caminho muito próximo que o historiador Paolo Rossi (1991/2007) contrapõe a reminiscência – este resto de um relato, que resiste a uma significação completa – à reevocação, que o mesmo define como um “esforço deliberado da mente” (p.16) de recuperar um passado tal-qual, sem margens para ressignificações. Além de salientar

a dimensão imagética e perceptiva de qualquer processo mnemônico⁴, o autor pensa sua relação com a história, contrapondo a última, enquanto “interpretação e distanciamento crítico do passado”, ao primeiro, que implica “sempre uma participação emotiva em relação a ele [passado], que é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida” (1991/2007, p.28). Ao trabalhar este limiar tênue entre ambos os conceitos, o autor conclui que

a memória faz que os dados caibam em esquemas conceituais, reconfigura sempre o passado tendo por base as exigências do presente. A história e a memória coletiva podem ser pensadas como as duas pontas de uma antinomia: em que os avanços da historiografia fazem continuamente retroceder o passado imaginário que foi construído pela memória coletiva (Rossi, 1991/2007, p. 28).

⁴ Paolo Rossi é um pensador italiano que, no contexto amplo de leituras que oferece relacionadas à história, insere uma série de ensaios a respeito da memória. Em seus textos, o autor traz alguns casos medievais de práticas da “arte da memória”, citando alguns mestres desta faculdade que viveram na época, como por exemplo Pietro Tomai que, no século XV, “antes de completar 20 anos, na Universidade de Pádua, [...] pode recitar de cor o Código de Direito Civil inteiro: em relação a cada lei, indica os sumários de Bartolo, as primeiras palavras do texto, o número das glosas e o termos aos quais cada um dos comentários se refere” (Rossi, 1991/2007, p. 44). Rossi ainda cita o relato de um artista da memória mais contemporâneo (chamado de S. pelo neurologista Alexander Luria que, no século passado, se coloca à escuta de suas elaborações) para demonstrar que as estratégias de um registro mnemônico passam por recursos imagéticos – levando à conclusão de que elucubrações acerca da memória passam por uma discussão a respeito, também, da percepção.

Operemos com o conceito de história, a partir deste ponto, como uma produção discursiva, buscando pensar sua intrínseca relação com a memória. Pois há um funcionamento dialético, entre história e memória, que nos remete à lógica do avesso. Enquanto a história trabalha tendo como eixo de produção o *lembrar* (por um jogo que, como Rossi mesmo apresenta, inclusive às vezes intenta, estrategicamente, determinar o que será e o que não será lembrado)⁵, a memória opera por balizamentos a partir de um *esquecimento*.

Há um jogo de avesso, também aqui, entre lembrar e esquecer, que se evidencia quando nos propomos a pensar as sobrevivências do desvio.

⁵ Os parênteses aqui se presentificam a fim de fazer menção aos diversos movimentos de *apagar* a história protagonizados pelos povos dominantes no decorrer dos anos. Como exemplos mais nítidos e próximos, podemos pensar nos registros de um colonialismo, de um nazismo pós-guerra e de uma ditadura civil-militar latinoamericana. Nestes casos, não se trata de garantir um esquecimento (já que *conscientemente esquecer* algo se configura como uma tarefa paradoxal), mas de tentar eliminar as possibilidades de que um acontecimento, cultura ou figura histórica *sejam lembrados*. Esta breve digressão mereceria deslindes mais aprofundados, mas aqui se coloca apenas pela importância de que sejam lembradas, sempre e uma vez mais, tais tentativas de suprimir uma narrativa; pela esperança, enfim, de que os fragmentos desta possam ser esquecidos não por estratagemas perversos, mas a partir de uma elaboração. Diz-nos Jeanne Marie Gagnebin: “as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro” (Gagnebin, 2006, p. 47).

Dizer que algo sobrevive do desvio é dizer que mesmo do lembrar mais nítido há sempre um resto que subjaz, esquecido. Esta inevitável associação é o que faz com que aquilo que é lembrado seja sempre suscetível à ressignificação – como uma imagem que, apesar de pretender ser um registro estático, é sempre mutável pela novidade do presente que a ilumina, conforme nos aponta Benjamin ao dizer de sua dimensão dialética. Talvez seja por este sentido que a artista Claudia Fontes trabalha, quando propõe em sua obra *Nota al pie (2018)*, fragmentos recobertos por palavras. A artista, quando convocada à montagem, curadoria e participação em uma exposição – encontrando-se, desde pronto, nas imediações de um espaço intermediário –, oferece como início de sua obra o procedimento de colocar ornamentos de porcelana retratando animais no telhado de sua casa. A partir da queda e desmantelamento destas peças, propiciada pela ação dos pássaros ao redor, a artista convoca 40 mulheres para recobrirem estes fragmentos com mussalina de algodão – e os etiquetarem, procurando descrever sua forma, a partir de palavras retiradas de uma história encomendada ao escritor Pablo Martin Ruiz.

Mesmo após os tantos processos, no trabalho de Claudia Fontes algo de uma imagem inicial persiste, ainda que feita em pedaços e categorizada já de outra maneira. Qual é essa imagem, que resta?

Já que esta é uma das temáticas deste trabalho, façamos, neste momento, um breve desvio para uma reflexão acerca do tempo. Os gregos da antiguidade referiam-se a este através de três expressões – as quais, cada uma à sua maneira, salientam uma de suas características fundamentais. A primeira, *chronos*, designa o tempo eficientemente medido e padronizado pelo relógio: segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos. A esta, de que podemos depreender uma ordem *cronológica*, se relacionam uma segunda, *kairós* – que indica um tempo da ordem do *momento* e que se presentifica na forma de um *acontecimento* – e uma terceira, *aeon* – que se refere a um todo do tempo, na sua infinitude e *eternidade*.

Inspirados talvez por estes antepassados, podemos tentar repensar a lógica serial que nos coloca uma suposta linearidade unidirecional do tempo – questão sobre a qual Warburg parece também se debruçar quando propõe, em *Atlas Mnemosyne*, painéis não sucessivos de imagens cujas relações se fazem através não de uma *semelhança do período histórico* em que estas foram produzidas ou registradas, mas de uma constante *diferença* – e dos *encontros* que daí se suscitam⁶. Daí depreende-se a condição da memória (e, pelo seu

⁶ Algo semelhante diz Benjamin em *A Tarefa do Tradutor* (1923/2008, p. 56), quando afirma que o parentesco entre duas línguas (definido para além de um parentesco histórico) encontra-se menos na semelhança entre suas palavras (ou mesmo obras literárias) e mais na possibilidade de se estabelecer, entre uma e outra, certa complementaridade de intenção. Digo aqui de um encontro pela diferença tomado, principalmente, pelas colocações de Derrida acerca de uma *différance* (1968), que

avesso, da história), de estar sujeita sempre a um encontro que propicia uma nova significação; diria-se, ainda, de estar sujeita às condições de uma percepção. Há algo da história cujo registro precisa ser *percebido*, de novo (*kairós*) e sempre (*aeon*), para que tenha existido.

Mantendo-nos na via do avesso, nos detemos por um instante, ainda, na relação entre o gesto e o ato. Tania Rivera (2013) toma alguns trabalhos de arte performática para pensar esta dialética, tomando o ato como instância que “só se realiza com o outro, [e] que mostra na performance sua dimensão de gesto que se suspende ou contém, ao se destinar ao Olhar” (p. 43). Pelas palavras de Rivera, podemos concluir que o gesto não se *atualiza* (isto é dizer, não se torna ato) até o momento de seu acontecimento; mas se mantém, como uma ameaça a este Olhar (e aqui podemos pensar também em uma escuta) que o reconhece. Enquanto o ato acontece, o gesto se detém, à espera⁷, ao Olhar.

Georges Didi-Huberman também depõe acerca do gesto em *Levantes* – livro produzido a partir da exposição de uma montagem de

serão mais aprofundadamente trabalhadas em outro momento deste escrito. A homofonia entre este conceito e o termo francês *différence* serve para estabelecer a inevitabilidade de uma relação pela diferença, constantemente *anterior à própria diferença em si*, entre um e outro (agora e antes, aqui e lá, registro e criação, gramática e fala), para que se possa trabalhar a partir de uma identidade.

⁷ A discussão acerca da espera é fundamental a este trabalho e aprofundada em outro momento pelas relações que se podem estabelecer entre esta e uma postura utópica, de forma consoante ao que Ernst Bloch (1959/2005) sinaliza.

imagens homônima apresentada a público na cidade de São Paulo, em 2017. Fica clara ao experienciar desta exposição a influência de Aby Warburg no trabalho de composição de suas imagens – que tratam, por nuances variados, dos diferentes momentos e formas daquilo que Didi-Huberman entende por *levante*. Ao elocubrar acerca das perdas e dos levantes, neste texto documental da exposição, o historiador dirá que gestos “são transmitidos, (...) sobrevivem apesar de nós e apesar de tudo”, logo após afirmar que “o fato de não dominarmos nossos gestos completamente é um sinal de que não os perdemos (ou de que eles não nos abandonaram)” (2016/2017, p. 302)⁸. Algo neste sentido já se coloca quando o autor analisa as relações entre o trabalho de Warburg e os estudos de Darwin acerca de uma particular genealogia das expressões (2002, p. 224-248; 2013/2016). Didi-Huberman vai retomar estas colocações pela ideia de *pathosformeln* para relacioná-las à força de um *pathos*; imprevisível, incontrollável e incalculável; que quando

⁸ Estas colocações, Didi-Huberman as faz contrapondo-se a um pensamento de Giorgio Agamben que se relaciona à mesma temática desde uma perspectiva relativamente diferente. Em *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto* (2017/2018), o último faz elaborações norteadas pela pergunta “o que é o gesto?”, trazendo para interlocução com esta “ontologia modal e não substancial” (p.5) a importância de uma pausa ou um intervalo súbito, entre movimentos, para que, desde este tensionamento, se dê a ver um gesto. Talvez a dissonância principal entre os dois autores, neste ponto, se coloque no campo de uma temporalidade. Agamben interpreta o gesto enquanto irrupção perdida – e portanto encerrada, localizável e inoperante para além do momento de seu acontecimento senão enquanto marco, cujo estatuto que conserva toma visibilidade a partir deste momento mesmo. Em sua resposta, Didi-Huberman parece tentar, por um anacronismo muito particular, preservar na perda do gesto a potência daquilo que escapa – do que não aparece nos momentos de interpretação e que, pela via de uma sobrevivência, aparece em outra situação de outra maneira, possibilitando ressignificações.

toma *forma* remete de alguma maneira às instâncias de um desejo. Há algo do pulsional que se coloca pelo gesto, através de um corpo, e que escapa ao que se pretendia antes de seu acontecimento. Resta, apenas, sofrer suas decorrências.

As tentativas da autora e dos autores de definir um gesto não se colocam aqui à toa: elas nos dão pistas de uma natureza fugidia, que escapa à intenção de controlar ou dominar os momentos de seu acontecimento. Do que depende o gesto para que se atualize?

Do gesto salta um resto⁹, à espera. Relaciono a mais esta questão o que Jeanne Marie Gagnebin propõe ao retomar algumas das elaborações de Walter Benjamin a respeito da experiência e de uma pobreza da narrativa¹⁰ para salientar a importância do *resto* no processo de contar uma história. Para a autora, o

⁹ Por uma via da tradução, pensemos as relações entre o resto e a espera. A palavra *rest*, em inglês, pode ser traduzida para o português tanto pelo substantivo *resto* quanto pelo verbo *esperar* – o último se aplica quando remete a um suporte sobre o qual alguma instância descansa ou, justamente, *espera* pela ação a que está designado.

¹⁰ Walter Benjamin elabora tais conceitos em boa parte de sua obra; especialmente, em *Experiência e Pobreza* (1933/1987) e *O Narrador* (1937/1987). Para o autor, o advento de uma modernidade permeada por saberes ancorados em uma verdade inequívoca e em valores já-dados exerce seus efeitos ao aniquilar as possibilidades do emergir de uma história subjetiva. Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1940/1994), Benjamin contrapõe claramente a experiência (*erfahrung*) à vivência (*erlebnis*). A última seria a simples apreensão acrítica de um conteúdo enquanto informacional; a primeira referir-se-ia a um acontecimento que, no reconhecer da complexidade de suas repercussões, recusa acreditar-se totalmente na enunciação de um discurso. Para saber mais a respeito da experiência para Benjamin, além dos textos

narrador sucateiro (o historiador também é um *Lumpensammler* [nome pejorativo para aquele que pega o último vagão do trem]) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer (2006, p. 54).

Estes escombros que sobrevivem da história, um historiador – desde que disposto a, como coloca Benjamin, propor desvios à sua transmissão, como que escovando a história a contrapêlo (1940/1994, p. 225) – os atualiza ao construir uma narrativa singular, que reaja a um padrão de verdade hegemônico – trabalhando a partir da premissa de uma experiência. A cada escrita da história, há uma memória – um resto, como um gesto em suspenso – que espera o momento de sua atualização. Os meios desta *aparição* se tornam perceptíveis *só depois* de seu acontecimento¹¹.

supracitados, sugiro a leitura de Itinerário do Conceito de Experiência na Obra de Walter Benjamin, de Lima e Baptista (2013).

¹¹ O termo *aparição* neste ponto se coloca em relação a um *só-depois* psicanalítico, já elaborado em outro momento deste escrito, a fim de remeter ao que Didi-Huberman trabalha em um momento específico de suas elaborações sobre uma imagem sobrevivente. Ali, o autor se detém sobre o conceito de imagem-fantasma (2002, p. 11-114). A aparente imaterialidade de um fantasma que aparece, *apesar de sua presença se fazer, já, desde o início*, faz refletir acerca das sobrevivências de um discurso. Marcel Proust (1913/2016) também nos introduz uma ideia que vai neste

Como situar um saber, diante de proposições que supõem uma verdade histórica sempre sujeita às condições de possibilidade em que se narra?

“Primeiramente, pois, escutar” (Foucault, 1981-82/2010, p. 297), diz-nos Michel Foucault, quando pensa uma hermenêutica do sujeito a partir de um retorno à filosofia grega da antiguidade. O autor coloca tal como primeiro passo para a *ascese* – e define a última: “trata-se de encontrar a si mesmo em um movimento cujo momento essencial não é a objetivação de si em um discurso verdadeiro, mas a subjetivação de um discurso verdadeiro em uma prática e em um exercício de *si sobre si*” (p. 296-297, grifo meu)¹². Sua elaboração segue:

Pode-se dizer que escutar é com efeito o primeiro passo, o primeiro procedimento na ascese e na subjetivação do discurso verdadeiro, uma vez que escutar em uma cultura que sabemos bem ter sido fundamentalmente oral, é o que permitirá recolher o *lógos*, recolher o que se diz de verdadeiro. Mas, conduzida como convém, a escuta é também o que levará o indivíduo a persuadir-se da verdade que se lhe diz, da verdade que ele encontra no

mesmo sentido em vários momentos de seu romance, quando apresenta e retoma elocubrações sobre uma memória involuntária.

¹² O grifo ressalta a expressão a fim de relacioná-la a outro momento deste trabalho, em que penso o eco e as proposições de Jean-Luc Nancy (2002) acerca de uma escuta como uma ressonância *de si em si*, ou *de si para si*.

lógos. E enfim a escuta será o primeiro momento desse procedimento pelo qual a verdade ouvida, a verdade escutada e recolhida como se deve, irá de algum modo entranhar-se no sujeito, incrustar-se nele e começar a tornar-se *suus* (a tornar-se sua) e a constituir assim a matriz do *êthos*. A passagem da *alethêia* ao *êthos* (do discurso verdadeiro ao que será regra fundamental de conduta) começa seguramente com a escuta (p. 297, grifos do texto)¹³.

Em *A Arqueologia do Saber* (1969/1972), Foucault faz uma reflexão acerca de uma análise do discurso dizendo que este seria um emaranhado complexo, cuja natureza não esconde nada *por trás* de si. Mas o quê, desse emaranhado, cabe à tarefa de narrar do historiador? O próprio autor parece colocar alternativas a esta questão quando oferece um método de registro da história que considera, inevitavelmente, a dimensão de uma memória¹⁴. Indo além: que considera que desta

¹³ Mais desta dialética pelo avesso nos traz Barbara Cassin (2012/2017), quando pensa as colocações da Jacques Lacan relacionadas ao sofismo grego. A autora coloca: “o sentido de *doxa* deve a cada vez ser negociado em relação ao sentido de *alêtheia*, opinião versus verdade” (p.20).

¹⁴ Podemos citar os livros *História da Loucura* (1961/2004), *Vigiar e Punir* (1975/2014) e *História da Sexualidade* (1976-2018) como exemplos de uma historiografia que se permite atravessar por uma releitura da memória e que não por isso deixa de oferecer uma análise contundente – a qual parte, inclusive, de registros documentais médicos e jurídicos para sustentar suas colocações. Paul Veyne (1978/1998), quando escreve sobre uma escrita da história – através de linhas muito consoantes às que aqui se colocam –, destina um capítulo a pensar o estilo da narrativa de Foucault, que resiste a uma concepção histórica limitada a uma explicação ao

transmissão, com forma e conteúdo sempre particulares de um registro, algo de diferente salta, fazendo ver que a história traz elementos inéditos a cada momento singular de sua releitura.

É nesse sentido que, aqui, associamos a tarefa do historiador à do tradutor, lembrando novamente as reflexões de Walter Benjamin (1923/2008) acerca da intrinsecabilidade dos processos de sobrevivência e pervivência. Por esta relação, o autor vai além do que afirma sobre a impossibilidade de traduzir pela simples via de uma semelhança entre palavras. Como uma contrapartida, coloca-nos como elemento-chave deste processo uma afinidade, dizendo que não se trata, nesta operação, de fazer um texto *viver*, mas *sobreviver* a partir de uma mutabilidade do que seria, supostamente, um texto original. Mesmo que não utilizando este termo, Benjamin aponta para um *discurso* que sobrevive por estas vias diversas de tradução – sugerindo estas, inclusive, como condições para sua sobrevivência. Esta condição se coloca como ponto central de sua reflexão pelo conceito de *pervivência*¹⁵.

assinalar as instâncias que escapam e ressignificam esta mesma explicação (Veyne, 1978/1998, p. 237-283).

¹⁵ E aqui se coloca, nova e sempiternamente, uma questão de tradução. O termo que se nomeia sobrevivência, na tradução de Karlheinz Barck, originalmente foi escrito por Benjamin (1923/2008) como *überleben*, numa tradução mais literal do que a de *nachleben*, oferecida pelos autores que trabalham este conceito de Aby Warburg. O texto de Barck consta em um compilado de quatro traduções desta obra, que se seguem ao original. Nos quatro escritos, o termo foi traduzido da mesma maneira. A proposta desta reunião de traduções, bem como o encontro inesperado, em outra

Quando se detém mais especificamente na questão relacionada a uma afinidade, contraposta a uma semelhança, Benjamin afirma:

A afinidade das línguas anunciada na tradução nada tem a ver com a vaga semelhança entre imitação e original. Do mesmo modo, em geral está claro que semelhança não implica necessariamente afinidade. Além disso, neste contexto, sendo o conceito de afinidade tomado em seu uso mais rigoroso, não se pode defini-lo pela identidade de origem nos dois casos, mesmo que para a determinação deste uso mais rigoroso o conceito de origem seja certamente indispensável (1923/2008, p. 56).

Ao longo do texto, Benjamin procura borrar os limites entre um registro original e sua tradução, colocando como ponto de amarre desta proposição as ressignificações que se fazem neste processo – algo que o autor já sinaliza um pouco depois, quando afirma que

com efeito, enquanto todos os elementos singulares, as palavras, as frases, as correlações de línguas estrangeiras se excluem, essas línguas se complementam em suas próprias intenções. Para apreender exatamente esta lei,

língua, de dois termos em uma mesma palavra, é que gera esta elaboração – e o que, podemos aqui pensar que por este motivo mesmo, faz com que o original de Benjamin perviva, enquanto já outras coisas. Podemos ir além, ainda, e pensar as relações entre aquilo que *pervive* (vive por) e o que em outro momento deste trabalho tomamos como *performativo* (que se forma por).

uma das fundamentais da filosofia da linguagem, é necessário distinguir, na intenção, *o-que-se-significa* (das Gemeine) do *modo de significá-lo* (die Art des Meinens) (1923/2008, p. 56).

Narrar uma história implica traduzir. Traduzir requer implicar-se. É o que Eduardo Viveiros de Castro retoma ao associar a tradução a uma traição: “a boa tradução é aquela que consegue fazer com que os conceitos alheios deformem e subvertam o dispositivo conceitual do autor, para que a *intentio* do dispositivo original possa ali se exprimir, e assim transformar a língua de destino” (2009/2018, p. 87). Quando trabalhamos com a memória, não se trata tanto de pensar o que se quis dizer, mas de como podemos ler – ou, se preferirmos, como podemos significar isso que é, já, escrito. Ou seja: perceber as mutações e os avessos entre *percipiens* e *perceptum* de uma mensagem que, no transmitir-se, já entra em profusão de novos sentidos possíveis.

A partir deste encontro, retomemos as colocações de Lacan (1958/1998) sobre uma cadeia discursiva em que o S1, significante mestre, é quem dita esta cadeia. Dirá-nos Lacan:

Pois o falo é um significante, um significante cuja função, na economia intra-subjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistérios. Pois ele é o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos de significado, na medida em

que o significante os condiciona por sua presença de significante (1958/1998, p. 697).

Pela leitura junto a outros contextos de uma psicanálise lacaniana, há uma volta que se pode fazer sobre o próprio conceito de falo a partir de uma concepção dialética – pela ideia de que, não apenas um significante que designa ou condiciona, este significante é também designado em seu lugar de *primeiro*, por uma arbitrariedade que o condiciona.

Esta questão se alia a uma outra: não seriam seus significantes seguintes os representantes de um processo de ressignificação e que, por uma via da afinidade (como Benjamin propõe), inevitavelmente colocam tal significante primeiro em posição de cheque, quase que exigindo relocalações deste?

Menos interessados na maneira como opera o significante que para fins ontológicos determina a cadeia que a ele se segue – e mais dispostos a pensar a diversidade das formas como esta arbitrariedade do falo se estabelece –, podemos pensar nas produções de Paul B. Preciado (2007/2014) sobre o dildo e no que nos sugere Jean Allouch, em O

Sexo do Mestre (2001/2010), quando questiona a legitimidade estática deste significante mestre, pensando a partir de um erotismo¹⁶.

Já em Letra a Letra (1994/1995) Jean Allouch dirá da tradução como algo que se transmite pela *letra*, para além da materialidade de uma semelhança, por um processo complexo – o autor diria, tripartite, de transcrever, traduzir, transliterar:

o que se passa com a letra quando, em instância por algum tempo na transferência, e depois perdendo – às vezes –, por este viés, seu valor neuroticamente estimável ao inédito, atinge assim seu público? O discurso virá então tomar o lugar, acolhendo-a? Vamos mostrar que a discursividade não pode ser recebida como a palavra final (1994/1995, p. 18).

Agora com estas colocações em mente, retomemos, rapidamente, a reminiscência e a reevocação de que nos fala Paolo Rossi (1991/2007, p. 16). As últimas produzem um jogo de processos complexos e impressionantes que oferecem a possibilidade de que façamos uma afirmativa de que a memória se produz por associação. E

¹⁶ Aqui, relacionada a esta questão – e ainda fazendo ressoarem os dizeres a respeito de uma história que, menos preocupada com o que se quis dizer, está atenta ao que se pode ler –, podemos pensar quais são as potencialidades de uma transmissão que pretenda *conservar*, de alguma maneira, os dizeres originais de um ou outro registro. Percebo muitas relações entre esta postura e uma de maestria que se coloca em alguns campos do saber – neste caso, a proximidade das palavras não parece tão arbitrária.

tal associação, entre termos, só se pode fazer pela concepção de que cada termo, após sua apresentação em ato, deixa uma parte ainda por se desvelar, em gesto, cuja significação perdura até o momento de ser interpretado, novamente – e novamente de maneira incompleta, fadada a ser ressituada e retransmitida, ao longo do caminhar do tempo, de outra maneira. É por este e outros motivos que a associação livre e os processos ficcionais tomam tanta importância para um saber em psicanálise que, ao longo de seu desenvolvimento, passa a dar reconhecimento para a relação inevitável que há entre o singular e o coletivo, ou entre a perda e a produção; pela via de um desejo.

Pois há, no processo de sobrevivência, um jogo entre presente e passado que não é tão óbvio e tampouco linear. Algo, neste processo, retorna sobre si mesmo, como um eco que ressoa desde o passado no presente, ou desde o presente no passado. É destes referenciais que Warburg se aproxima quando afirma, de maneira dissonante ao discurso hegemonicamente colocado por uma história da arte de sua época, a importância de um *movimento* para as produções artísticas que um renascimento italiano que retomava as concepções de uma antiguidade (1893/2015). A tese de doutorado do autor chama a atenção para os movimentos que se apresentam pelos detalhes das cenas que se retratam, nos volumes de um drapeado ou na indisplacência de fios de cabelo; elaboração que tem ressonâncias na sua prancha de número 39 (1924-29).

Aqui cabe trazer, por fim, os comentários de Philippe Alain-Michaud, autor que propõe relacionar a construção do Atlas Mnemosyne, de Warburg, ao registro das experiências deste junto às populações indígenas hopi, na região sudoeste da América do Norte (2002/2013). Ao trazer na originalidade o texto que o historiador escreve a partir da experiência neste contexto com o ritual da serpente (Warburg, 1927/2013), Michaud faz lembrar a serpente como elemento que liga, de maneira muito particular, esta vivência ao que Warburg (1924-29) elabora ao eleger a imagem de Laocoonte como uma das que constam em seu painel de número 6/41a. A serpente, conforme Didi-Huberman nos sinaliza, é em Warburg uma alegoria para a linha que liga e que não cessa de se “distender e renovar, de se separar e se contrair” (2002, p. 361, tradução livre), pelo movimento a ela intrínseco.

Ampliando mais um pouco as associações possíveis entre o registro das experiências de Warburg com o ritual da serpente e o que se produzirá em outro momento em Atlas Mnemosyne, Maria Filomena Molder dirá que o texto de

“O Ritual da Serpente” é um enxame de recordações, temores, angústias, expectativas, movendo-se caoticamente, sobrepondo-se, fundindo-se e separando-se,

estabilizando-se finalmente em oposições que se põem lado a lado sem poderem fazer parte de uma paisagem única. Mas, chegados a este ponto, dá-se um novo regresso ao jogo *mnémosynico*, e o enxame volta a ser agitado como um ciconte eleusino, e vemos surgirem figuras, nas quais, por meio de afinidades secretas, se atraem e coagulam os opostos, numa proximidade com a vida cruel e esplendorosa. (Molder, 2011/2017, p. 125)

Pelo funcionamento em atlas, Warburg questiona a permanência unidirecional do sentido de uma linha supostamente capturada pelas formas de uma cronologia. Michaud conclui: “não se pode decidir se ele procurava compreender o passado à luz do presente ou o presente à luz do passado” (2002/2013, p. 143).



Aby Warburg.

Atlas Mnemosyne,

Panel 6



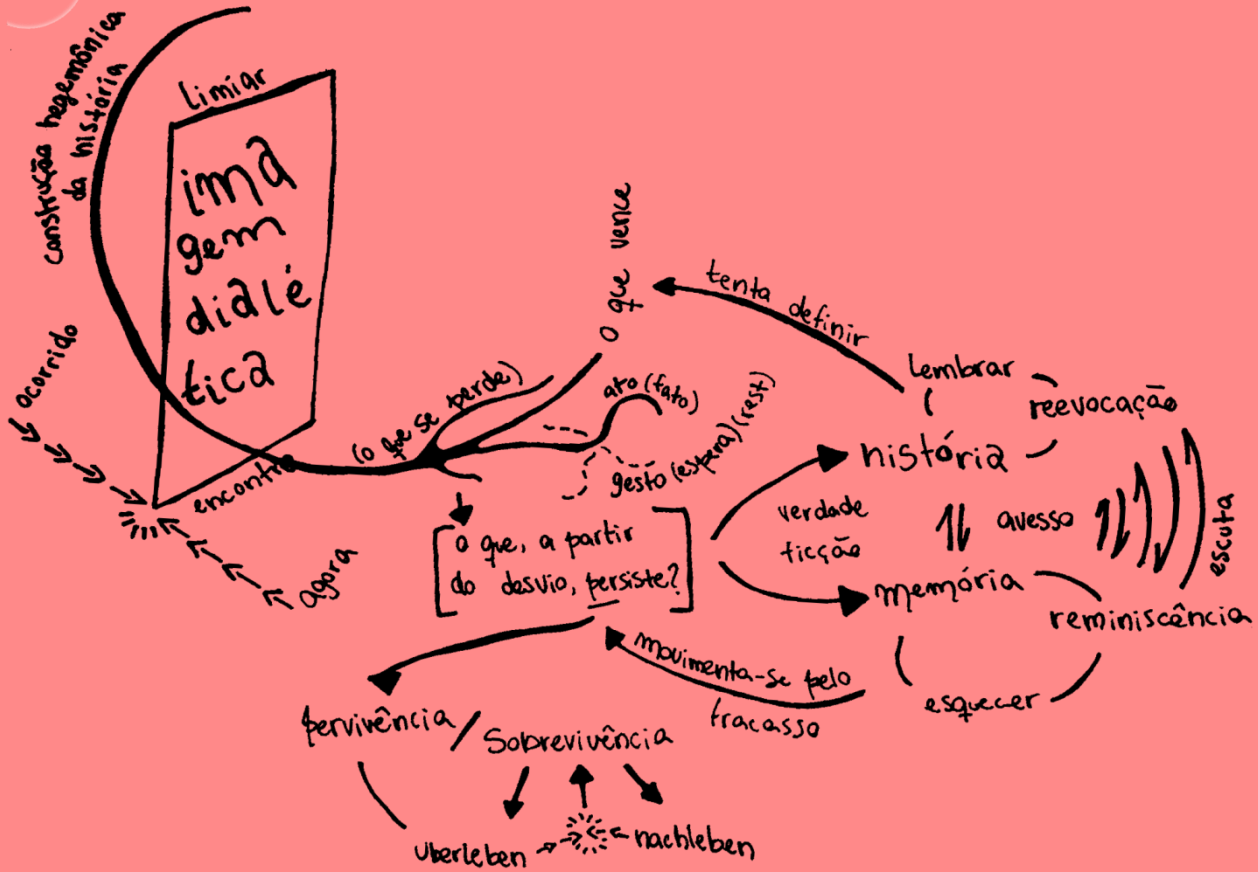
Aby Warburg.

Atlas Mnemosyne,

Panel 41a.



Claudia Fontes
Nota al pie (Footnote).
Detalhe. Divulgação da
33ª Bienal do Mercosul
(São Paulo, Brasil).



|

|

mínimo, indecifrável e inaudível,

o grito de morte de Genghis Khan

de 1227

ainda existe e ressoa,

por entre os obstáculos de coisas de hoje.

|

|

(porque enquanto há matéria

o eco resiste e ecoa,

em vibração ao infinito,

e mantém-se como resto do dito,

reverberado entre paredes,

nunca terminado)

|

|

Pierre Menard, autor do Quixote

intenta lutar contra o enigma

(incauto de que sua própria luta é o próprio enigma,

desfere golpes de si a si,

cria assim novas estruturas

para destituir estruturas antigas)

|

|

como matar o eco

e escrever, de novo, pela primeira vez?

Mark Danielewski (2000) constrói, em um livro labiríntico, um capítulo destinado a elucubrações a respeito do eco. Dentre as várias referências e formulações ali presentes, interessa a este trabalho uma breve passagem sobre certo encontro:

É gratificante quando ouvimos cedo ou tarde, ao cair de uma pedra em um poço, o barulho do encontro desta com algo. Se, no entanto, a pedra precipita para a escuridão, apenas, e desaparece - sem produzir nenhum som -, o efeito que se produz é inquietante. No caso de um eco verbal, a palavra falada age como a pedra e a repetição subsequente serve como "barulho de encontro". Nesse contexto, a fala resulta em uma forma de visão (2000, p. 46-47, tradução livre)¹.

Em termos práticos, o eco consiste em uma reflexão do som, a qual chega à percepção de um receptor com certo atraso em relação ao som inicialmente produzido.

Danielewski, neste fragmento de sua obra, segue um raciocínio em que coloca em paralelo com uma mitologia acerca do eco as condições espaciais para que se possa propiciar o som deste a um ouvido humano. O eco, neste contexto, parece relacionado a um encontro com o outro em si.

Quais são os ecos do que produz um ato?

¹ Original: When a pebble falls down a well, it is gratifying to hear the eventual plunk. If, however, the pebble only slips into darkness and vanishes without a sound, the effect is disquieting. In the case of a verbal echo, the spoken word acts as the pebble and the subsequent repetition serves as "the plunk". In this way, speaking can result in a form of "seeing".

termine seu almoço
e vá para o dia 14 de agosto
de 2018
observar à meia-altura
a paisagem de Porto Alegre.

dentre os vários varais que pendem improvisados
nos apartamentos recém banhados de sol
(estamos em agosto),
perceba

nos arranha-céus milenares,
através dos fios de aranha que pendem do nada,
(pero que los hay, los hay),
um mar de antenas parabólicas
voltadas pra qualquer lugar
do passado

já verdes de limo,
à procura das ondas
que se perderam no tempo,
elas duram,
incautas da sua efemeridade não planejada.

resistem, as antenas
eternas
(porque inúteis),
escutando,
à espera.

Didi-Huberman dedica o primeiro capítulo de *L'Image Survivante* (2002), chamado *L'Image-Fantôme*, para pensar as persistências, em uma imagem, de gestos cujas marcas de outros tempos sobrevivem. Este trabalho se faz associado às produções em Warburg em seu atlas (1924-29), que pretende uma apresentação sensível aos ecos que os movimentos de um registro produzem. Quando introduz a lógica deste trabalho, Warburg diz que

é na região da comoção orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior (tanto quanto esta se deixa expressar na linguagem gestual) com tal intensidade que esse engrama da experiência passional sobreviveu como herança armazenada na memória, determinando, na condição de modelo, o contorno do que a mão do artista cria, tão logo os valores máximos da linguagem gestual pretendam, pela mão do artista, trazer à luz do dia (1929/2015, p. 367)

Didi-Huberman pensará a partir da noção de fantasma sobre aquilo que, através destes mecanismos de uma memória, em algum momento faz uma aparição e mostra sua operância – que, a partir deste momento, se remete a tempos outros, que não apenas o do presente em que é percebida.

Neste sentido, a ideia de que um fantasma possa assombrar um presente se faz pela possibilidade de que este se possa intervir, de alguma maneira, em um plano do perceptível. E dizer de um fantasma não é, já, trazer sua existência para este plano? Anna Tsing, quando organiza junto a outras autoras um livro chamado *Arts of Living in a Damaged Planet* (2017) a fim de pensar os fantasmas de um antropoceno, associando-os à figura dos monstros, parece querer sinalizar o como estas existências, aparentemente restritas aos domínios de um imaginário, operam e se intrometem de alguma maneira nas formas e agências deste tempo¹. Em dado momento, as autoras dirão das assombrações que opera também o imaginário de um futuro, buscando as aproximações entre os âmbitos humano e não-humano em um plano material, que tais definem pelo conceito de *landscape*. Dirão elas:

¹ Há uma série de trabalhos sendo produzidos a respeito deste tempo que, colocado pelo nome de antropoceno, procura pensar as relações inextrincáveis entre um humano e o conceito de gaia, trabalhado em outro momento deste atlas. Como referência, cumpre citar o trabalho de Danowski e Viveiros de Castro (2015), que elaboram a ideia de *fim do mundo* – que, conforme a autora e o autor, habita de maneira catastrófica e distópica as produções de uma cultura – por uma via menos associada a um grande acontecimento de dimensões macro. Contrapondo-se a um imediatismo fóbico que projeta “uma extinção súbita da espécie humana ou mesmo de toda vida terrestre desencadeada seja por um ‘ato de Deus’ (...), seja pelo efeito cumulativo de intervenções antrópicas sobre o planeta (...), seja, enfim, por uma boa guerra nuclear no velho estilo” (Danowski e Castro, 2015, p. 13), eles dirão de um processo de mudança e reorganização que se dá desde já e desde tempos remotos para tentar tornar palpáveis os planos e os efeitos de uma atuação nos sentidos de uma ecologia. Fica evidente, ao longo da argumentação do texto, que o termo antropoceno ali colocado não imagina uma raça homogênea humana, mas tenta pensar ao avesso estas relações de um regime onde opera uma consensualidade a respeito do que produz um discurso, quando este se afirma desde uma posição tomada pelo pronome *nós* (2015, p. 33).

Fantasmas nos lembram do fato de que vivemos em um presente impossível — um tempo de ruptura, um mundo assombrado pela ameaça de extinção. (...) Mas *Arts of Living on a Damaged Planet* é também um livro de ervas daninhas – pequenas, parciais e selvagens histórias de tentativas mais-que-humanas de sobreviver. Os fantasmas são, também, ervas daninhas que sussurram relatos dos muitos passados e porvires que nos circundam. Através de fantasmas e erva daninhas, muitos mundos já acabaram antes. Estes finais vêm junto à morte de uma folha, de uma cidade, de uma amizade, das pequenas histórias e promessas. Os *landscapes* que crescem destes finais são nosso desastre e nossa esperança daninha (Tsing, Swanson, Gan e Bubandt, 2017, p. G6-G7, tradução livre)

Como um *draugr* ou um *zumbi*, personagens que resistem em sobrevivência, *apesar de sua morte*, o eco e o fantasma são testemunhos que pervivem por uma existência: como se as normas, ou parcas, permitissem certa ressonância em suas cordas; de origem imaterial, mas que faz sentir suas vibrações e seus efeitos no agora.

ATENÇÃO: PISTA DE SENTIDO DUPLO
, lê-se na placa.

(e justo na placa,
elemento-mestre
do sentido único
das coisas)

(sigo, agora olhando
já para trás da placa,
que já está em outro
lugar, outro sentido)

(entendo, agradeço
ao avesso da placa
pelo sentido duplo
da pista)

Espero ser evidente que não se trata de afirmar aqui uma escuta apenas do que surge, mas também das ressonâncias desta em um *corpo* que, a partir da escuta, vibra e se desloca. Serve o corpo de que se fala aqui – sendo talvez irrelevante neste momento se sua condição é pessoal, teórica, narrativa ou de significantes – para que tome lugar, nesta análise, a dimensão perceptiva daquilo que, desde um ato ou gesto, *retorna* por uma condição já diferente.

Este ponto se pode associar, em primeiro lugar, a uma maneira *poética e disposta à escuta* – a qual, conforme já dissemos em outro momento que Jean-Luc Nancy (2002) coloca, dedica-se a perceber as ressonâncias que se fazem, como em um funcionamento de eco, *de si em si*. Ainda, a uma maneira que trabalha a partir de uma *ecologia*, disponível a perceber as reverberações de sua prática cuja localização ou balizamento são incertos – e, por este motivo mesmo, surpreendente.

Este termo, *ecologia*, tem origem relativamente recente, apesar de referenciar e nomear práticas que, nas interpretações de hoje, antecedem sua gênese. Os diversos usos do conceito, que decorrem desde o século XIX, momento em que os escritos do cientista Ernst

Haeckel (1866)¹ o registram oficialmente, referem-se a uma maneira de entender que exige, desde pronto, certa interdisciplinaridade. Dos vários referenciais que podemos tomar para explicar a ideia de ecologia, assumimos o trabalho de Félix Guattari como aquele que parece aproximar mais este conceito ao que se quer dizer aqui. Em *As Três Ecologias* (1989/2001), o filósofo e psicanalista parte de uma análise multifacetada da realidade em que escreve para fazer a proposta de uma *ecossófia* que se disponha a fazer perceptíveis as relações intrínsecas entre as dimensões de uma leitura do mental, de um social e de um meio-ambiente². Como síntese da sua lógica, o autor dirá:

¹ O fato toma importância para este texto em função de Ernst Haeckel ser um cientista cujas influências se fazem produzir no estudo de Charles Darwin. Em outro momento deste texto, nos detemos sobre uma sobrevivência estabelecendo uma relação com o evolucionismo deste último autor. Em sua análise do painel *Atlas Mnemosyne* (1924-29), Didi-Huberman (2002) traz alguns estudos de Darwin, paralelos a um mais central e de mais visibilidade, a respeito de gestos e expressões que tomam forma ao longo de uma evolução das espécies. Didi-Huberman os toma para, por uma relação com o conceito de *pathosformeln*, salientar certa sobrevivência das possibilidades de significação de um gesto ou expressão. Aqui, pensando de maneira a fim, proponho considerarmos as sobrevivências dos ditos de Ernst Haeckel nas produções de Darwin – e, indo além, na maneira como hoje podemos nos apropriar de seu conceito de ecologia para pensar algo talvez em uma direção desviante à de um cientificismo positivista.

² Guattari procede esta diferenciação trabalhando, de maneira densa e contundente, cada uma das formas apresentadas. O autor, quando fala em uma ecologia mental, faz severas críticas em relação ao trabalho em conexão com as lógicas do capital e à maneira como alguns saberes “psi” referem-se ao inconsciente e à consciência, propondo reinvenções desta relação. Ao deter-se sobre uma ecologia social, Guattari retoma o primeiro ponto para nos direcionar à premência de que pensemos, desde aí, os aspectos pelos quais compomos nossas relações e constituímos os balizamentos de nossa sociedade. Neste ponto, o autor esclarece: “não se trata aqui de propor um modelo de sociedade pronto para usar, mas tão-somente de assumir o conjunto de componentes ecosóficos cujo objetivo será, em particular, a instauração de novos sistemas de valorização” (1989/2001, p. 48-49). Nesse sentido, o autor vai entender o ambiente também como sistemática produzida, a partir deste tensionamento existencial, intermediado por temporalidades humanas e não-humanas. Ele dirá,

Fazer emergir outros mundos diferentes daquele da pura informação abstrata; engendrar Universos de referência e Territórios existenciais, onde a singularidade e a finitude sejam levadas em conta pela lógica multivalente das ecologias mentais e pelo princípio de Eros de grupo da ecologia social e afrontar o face a face vertiginoso com o Cosmos para submetê-lo a uma vida possível — tais são as vias embaralhadas da tripla visão ecológica (p. 52-53).

Indo por estas vias, podemos inferir que trabalhar com as perspectivas do conceito de ecologia nos leva além de uma noção simplificada – relacionada, por exemplo, a um meio-ambiente restrito às condições ecossistêmicas, de uma biodiversidade – e nos direciona a que, de certa maneira, percebamos a complexidade inapreensível das conexões subterrâneas que este campo pode estabelecer – isto é dizer: há uma exigência, aí, a que percebamos mesmo as condições deste meio ambiente enquanto algo que advém do contato com as outras instâncias que aí se intrometem.

Isso reivindica que, quando tratemos sobre uma ecologia, ainda que estejamos nos domínios de um meio-ambiente, não a tomemos de maneira restrita e puramente biológica, conforme se poderia depreender a partir de uma leitura hegemonicamente estabelecida. Tal ideia fica

encaminhando-se a um encerramento de seu escrito: “é exatamente na articulação: da subjetividade em estado nascente, do socius em estado mutante, do meio ambiente no ponto em que pode ser reinventado, que estará em jogo a saída das crises maiores de nossa época” (p. 55).

mais presente no trabalho de Bruno Latour, intitulado Políticas da Natureza (1999/2004), em que o autor pretende estabelecer relações, num mesmo plano, entre os termos *oikos*, *logos*, *physis* e *polis*. Ao trabalhar a partir de uma ecologia (*oikos* + *logos*), Latour mostra a inevitável relação entre as dimensões de uma natureza (*physis*) e de uma política (*polis*), muito em diálogo com suas produções anteriores a respeito de uma inventada modernidade (1991/1994). Neste outro momento, Latour tomará a política e a ciência não enquanto instâncias simétricas, mas consubstanciais e inseparáveis, que se confundem a ponto de ser impossível, por exemplo, determinarmos a essencialidade de uma Ciência³. Neste ponto surge a importância de uma ecologia que, pela dimensão *lógica* que traz consigo, sabe ser um estudo fadado a uma dimensão dos *fatos* mas, também, de *valores*: ambos termos de que o autor se utiliza com o intuito de fazer perceptível também sua inseparabilidade – já que mesmo uma descrição de fatos carrega, consigo, uma dimensão moral e normativa: “o que *é* define o mundo comum e, portanto, tudo o que *deve* ser” (1999/2004, p. 363, grifos do autor). Mais além, Latour conclui:

Todas as -logias, -grafias, -nomias, tornam-se então indispensáveis, prestam-se a propor constantemente ao coletivo novas versões do que poderia ser (...). A ecologia política marca a idade de ouro das ciências sociais, libertadas, enfim, do modernismo (p. 365).

³ O autor usa a letra maiúscula para diferenciar esta de uma ciência à linha de um multinaturalismo que, consoante à proposta de Viveiros de Castro, entende a pluralidade de seus pontos de conexão e de suas perspectivas possíveis.

A relevância deste conceito se refere, para o autor, mais a uma consideração do fracasso que se segue a qualquer tentativa de apresentação neutra de uma instância – o qual comumente uma ciência comprometida com certos ideais de uma paradigmática procura “superar”, supondo este um horizonte alcançável.

É neste sentido que a ecologia que se trabalha aqui é colocada pela via de uma incerteza e de, conforme já vemos, de um fracasso. Latour dedica a produção do livro supracitado à Isabelle Stengers – que, também numa via conforme à que tomamos aqui, constrói um pensamento sobre a ecologia. Nos deteremos mais demoradamente sobre os escritos da autora em outro fragmento deste texto; cumpre trazer apenas, para que possamos pensar as interlocuções entre uma ecologia e uma poesia, aquilo que a autora escreve em um texto breve e instigante chamado *A Proposição Cosmopolítica* (2007/2018). Ali, a autora retoma algumas ideias de uma *ecologia política* para salientar as potências de um saber que se autoriza, à revelia de certa *expertise* científica, a se construir de maneira pública e coletiva, a partir de implicações constituídas no valor de sua singularidade. Proposição esta que harmoniza ao que, em outros textos, Stengers nos dirá através da ideia de uma ecologia das práticas – e que encontra um personagem conceitual na figura do idiota, conforme Gilles Deleuze o apresenta a partir do livro de Dostoiévski. Para Stengers, o idiota seria como um

mediador, que oferece um interstício aos modos de um saber que se possa supor já estabelecido. Ela dirá:

sua eficácia não está em desfazer os fundamentos dos saberes, em criar uma noite onde todas os gatos são pardos. Nós sabemos, existem saberes, mas o idiota pede que não nos precipitemos, que não nos sintamos autorizados a nos pensar detentores do significado daquilo que sabemos (2007/2018, p. 444).

Trilhando estes caminhos, a cosmopolítica, na maneira como Stengers a constrói, parece querer nos dizer que nosso agir tem repercussões – nem sempre visíveis – em contextos que escapam às possibilidades da nossa compreensão. Para a autora, portanto, há certa problemática a partir daí, sendo uma tarefa delicada a de fazer legítimas as produções discursivas de um saber que não se encontra formalizado nos registros bem-estabelecidos de um *status-quo* – e que talvez por este motivo mesmo tome sua importância. Estes saberes, a pensadora os caracteriza enquanto um sussurro, proferido pelo idiota e cuja percepção requer uma disposição à atenção.

Ao chamar a atenção para certa posição de escuta aos registros das dimensões aparentemente secundárias de um saber (mas que assim se lêem justamente em função de certa hegemonia situada de acordo com a arbitrariedade de algumas convenções), Stengers nos abre a possibilidade de estabelecer um paralelo – entre a premência dos

reposicionamentos em uma sistemática aparentemente já-estabelecida (que se nos colocam pelas vias de uma cosmopolítica sustentada por uma ecologia) e as reinvenções que se podem fazer no campo de uma gramática, pela poesia.

Pois, se tomamos os meios de produção de um capitalismo enquanto uma sistemática (cujas formas, inclusive algumas de uma ciência, se colocam já capturadas por certos moldes a serviço desta produção) – que, à linha do que Stengers fala em outro momento (2005), mostra seus pontos cegos pelas vias de uma pragmática –, podemos tomar a escritura de uma poesia para pensar os acontecimentos de enunciação – e aqui talvez ao invés de enunciações possamos dizer de *proposições*, junto a Latour, pensando estas para considerar os agenciamentos não-humanos neste processo (1999/2004, p. 153) – que subvertem as sistemáticas já estabelecidas de uma gramática.

Ao não-saber que se coloca pela maneira de pensar uma ecologia que se coloca aqui, poderíamos associar, neste sentido, o caráter de indecidibilidade do sentido de um poema. Nesta direção, retornemos aos dizeres de Guattari, quando este fala sobre

A ambiguidade, por exemplo, de um texto poético que a um só tempo pode transmitir uma mensagem, denotar um referente, funcionando essencialmente sobre redundâncias de expressão e conteúdo (...). Também encontramos essa ecológica operando na vida cotidiana, nos diversos

patamares da vida social e, de forma mais geral, a cada vez que está em questão a constituição de um Território existencial (1989/2001, p. 29).

Espero ficar presente, ao longo deste trabalho, esta relação entre poesia e ecologia – a qual, penso, deve se dar mais pela via pragmática do que pela justificativa teorizada de sua existência. Por este motivo, encerro este texto aqui, apesar dos inúmeros deslindes que se poderiam seguir por estas letras desde essa associação.

(circuito)

Night and day / Day and night

Tunga

E depois acordamos / sempre ainda meio vivos

Um pouco ensonados

Matilde Campilho

Henri Bergson, quando diz que

o reconhecimento *atento* é um verdadeiro circuito no qual o objeto exterior nos oferece partes cada vez mais profundas dele mesmo, na medida em que nossa memória, simetricamente colocada, adota uma tensão mais alta para projetar suas lembranças na sua direção” (1939/1999, p. 130, grifo meu),

dá pistas de que o reconhecimento de algo que *já aconteceu* não se esgota. Por isso que uma narrativa nunca encontra um encerramento total, como num círculo perfeito; ela é, antes, um circuito *que se reedita* a cada vez que é percorrido, porque nesta situação é atravessado pela singularidade do momento de um encontro. E aí, podemos pensar, seu

sentido também não permanece inerte a essas constantes atualizações: há algo deste circuito que no lampejo de um *agora* desborda e torna-se disforme, inapreensível.

Em *As Potências do Tempo*, David Lapoujade apresenta um pensamento de Bergson que teoriza sobre dispormos de duas memórias - uma, a memória-contracção, que *qualifica*, e outra, a memória-lembrança, que *significa* (Lapoujade, 2010/2017, p. 82). Seguindo este raciocínio, Lapoujade sugere que pensemos um tempo que não seja capturável pelas ideias de passado ou futuro que se coloquem atrás ou à frente do presente, mas que sejam tempos outros *ao lado* de um presente.

Penso que algo dos tempos de, respectivamente, compreender e concluir, da psicanálise¹, se pode relacionar a estas memórias trabalhadas por Bergson e retomadas por Lapoujade - principalmente, na analogia que se pode pensar entre seu funcionamento de *circuito*. Em

¹ Tais conceitos se embasam na conceitualização que Lacan (1945/1998) propõe inicialmente acerca de um tempo lógico, composto pela associação de momentos que não se deixam capturar à dimensão mensurável de uma cronologia. Sobre este, o autor afirma em outro contexto: “o tempo lógico é constituído por três tempos. Primeiro, o *instante de ver* – que não é sem mistério, se bem que bastante definido nessa experiência psicológica da operação intelectual que é o *insight*. Depois, o *tempo de compreender*. Enfim, o *momento de concluir*” (Lacan, 1964/1973, p. 42). Faço a colocação ancorado na premissa de que um tempo de compreender, diferentemente de um instante de ver e de um momento de concluir, não se encerra, deixando sempre um resto, em um momento que inevitavelmente será outro em relação ao momento de concluir anterior.

função da continuidade do tempo de compreender, o tempo de concluir se reedita incessantemente, no jogo entre qualificação e significação.

De forma análoga, Paul Ricoeur (1983/1994) define o ciclo hermenêutico como processo pelo qual se transmite de forma narrativa uma história. O autor coloca que este se dá por três momentos (a que ele denomina *mimeses*) pelos quais se coloca a imaginação e a representação do mundo. O primeiro seria uma *prefiguração*, que se interpreta aqui como um momento em que acontece uma percepção; em segundo lugar, uma *configuração* representacional que se apresenta a partir deste percebido; daí, por fim, uma *refiguração*, feita já por um receptor, que faz produzir-se uma narrativa. Tais momentos se produziram de maneira cíclica e inédita, sendo um causa e consequência, ao mesmo tempo, do outro.

Há algo irreduzível que se coloca na transmissão de uma narrativa; que requiere refigurações, ou novos momentos de concluir a partir de sua releitura, porque guarda relações com as condições de um momento espaço-temporal de enunciação. Simone Moschen (2007), quando associa a linearidade de uma escrita à dimensão circular de um registro oral – consoante ao que Walter Benjamin apresenta em seu texto a respeito da obra de Nikolai Leskov (1937/1987) –, deixa ver em sua elaboração as diferenças e as permeabilidades entre estes dois estilos. Diz-nos a autora:

se o tempo da oralidade desenha-se como a um círculo, o tempo da escrita assemelha-se a uma reta, pois, ao introduzir um intervalo entre a emissão do texto e sua recepção, os homens distenderam sua experiência do tempo e passaram a contabilizar a sua passagem (2007, p. 19).

A estes pontos, Moschen associa a importância de uma interpretação, colocando esta como elemento fundamental para que seja possível, de uma maneira particularmente paradoxal (e irremediavelmente em desacerto com um original), tentar reconstituir o contexto da tessitura de uma escrita.

As referências aqui colocadas, que associam de alguma forma uma memória a uma percepção, dão indícios de que mesmo as linhas de um registro preciso e exato – como o de uma escrita – precisam de desvios, da autoria de seu leitor-interlocutor, para que possam deformar suas pretensões cartesianamente previsíveis e produzir um sentido atravessado por certa singularidade. Pois não há narrativa que não remeta ao momento de sua concepção – o qual, ao permanecer enquanto incógnita, exige, sempre e uma vez mais, uma volta sobre si mesmo: uma releitura.

a palavra desvela:

tudo

é todo

um grande sistema de imagens,

chunks

sem-sentido

que esperam

vivas

por alguma coisa

que vá lá, veja

escute

trace a linha

e diga

que

- ah, então é por isso

(e de tudo isso

- ah, Warburg já sabia,

a coisa diria)

SOBRE A ATENÇÃO

Warning: perception requires involvement

Antoni Muntadas

todu lu qui terra yaman / es tiempu / es aspira di vos

Juan Gelman

Durante a tarde do dia 28 de Maio de 2014, na cidade de Porto Alegre, a professora Jeanne Marie Gagnebin oferece uma palestra no tópico especial oferecido pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS: *Memória, Esquecimento, Transmissão. Necessidade e dificuldades das narrativas ligadas à atividade do lembrar*. A proposta deste curso era a de proporcionar uma reflexão acerca dos paradoxos da memória através da análise dos métodos narrativos contemporâneos. De maneira breve, Gagnebin comenta a respeito dos caminhos do pensamento do século XX, colocando como elemento chave uma nova posição frente às dicotomias; para ela, ao invés da busca por sínteses, o que desponta a partir do início do referido período é a suspensão em tensão de conceitos aparentemente antitéticos.

Gagnebin parte do conceito de imagem dialética, de Walter Benjamin¹, para colocar esta proposição, que complementa ao citar a associação livre e a atenção flutuante, preceitos enunciados por Sigmund Freud no decurso da criação de uma teoria e prática psicanalíticas.

Freud nos introduz a ideia de atenção flutuante em *Recomendações aos Médicos que Exercem a Psicanálise* (1912a/2009), colocando esta, junto à associação livre², enquanto necessária ao intuito de se produzir ressonância a um discurso que se elabora em sessão. Freud sinaliza que concentrar-se apenas em uma declaração, no momento de uma análise, seria minimizar os efeitos da última, já que em uma abordagem terapêutica de perspectiva psicanalítica "o que se escuta, na maioria [das vezes], são coisas cujo significado só é identificado posteriormente" (p. 68). Portanto, o que Freud propõe é que

¹ Já contemplamos em outro momento deste trabalho o fato de que, para Benjamin (1927-1940/2015), a imagem só existe enquanto dialética entre o momento da sua concepção e o instante em que a observamos – recusando, desta forma, qualquer definição que pretenda estabelecê-la numa significação ou posição estanque.

² Outro termo antitético que recebe reconhecimento como algo de suma importância para um método psicanalítico é a *regra fundamental da associação livre*. Freud a denomina pela primeira vez em *A Dinâmica da Transferência* (1912b/2009), mas esta se apresenta como prática desde o momento em que é afirmada a aposta em um método diferente do de hipnose. Em um texto chamado *O Método Psicanalítico de Freud* (1904/2009), escrito pelo mesmo na terceira pessoa, o autor relaciona a importância de uma técnica terapêutica que ofereça as possibilidades de encontro entre um material psíquico recalcado e uma consciência: tensionamento que não se propicia na proposta da hipnose, dificultando que se visibilizem os momentos de resistência – outro conceito chave para a elaboração do método psicanalítico.

o analista se preocupe apenas em “não dirigir o reparo para algo específico e em manter a mesma ‘atenção uniformemente suspensa’ (...) em face de tudo o que se escuta” (p. 67).

A *atenção flutuante* é um conceito que carrega, já na sua composição, um paradoxo e certa impermanência no que se refere a uma posição. Como podemos *flutuar* de maneira *atenta*; ou, melhor, *estarmos atentos* enquanto *flutuantes*? Ao propor um método que trabalha a partir de uma expressão aporética por excelência, Freud parece saber da indecidibilidade que se coloca a cada encontro, antecipando talvez o que uma psicanálise dirá mais de outra maneira, em outro momento, sobre uma singularidade da transferência³.

É pela via de uma atenção flutuante que se pode afirmar, como condição de uma escuta psicanalítica, a proposição fundamental de

³ Algumas produções da psicanálise retomarão o que Freud dirá em A Dinâmica da Transferência (1912b/2009) e em outros momentos, recolocando algumas leituras deste processo. Lacan (1960-61/1991) dedicará um seminário a trabalhar esta temática, colocando em jogo uma dimensão dialética. Para este autor, uma relação em análise se produziria menos por reciprocidade do que por disparidade – lógica que justifica o que se diz aqui de uma singularidade: cada encontro se coloca de forma singular em função da imprevisibilidade das disparidades que ali se produzirão. Outras construções a este respeito se farão pelo conceito de contratransferência, trabalhado por outros vieses da psicanálise a partir do que dirá Sándor Ferenczi (1932/1991) sobre de uma análise mútua.

permitir-se tentar entender, para além do que se faz consciente, o que subjaz: os dizeres cuja imediatez foge a esta percepção⁴.

A atenção que Freud propõe não subsiste, desta forma, caso se coloque à espera de um estímulo já predefinido. Talvez na mesma direção, Ernst Bloch (1959/2005), quando faz colocações acerca de um pensamento utópico, nos apresenta a *espera* como elemento central de suas elaborações a respeito de uma forma de agir - e o *agir*, aqui, assume uma posição fundamental para o que se quer dizer neste texto. Porque quando Bloch nos coloca reflexões sobre esta proposição, de uma espera, está implícito em seu argumento que a mesma não se dá de maneira passiva ou resignada aos acontecimentos que a circundam, mas *atenta* a estes eventos, *disposta a agir* no momento propício – o qual, na leitura que se pode fazer de Bloch, torna-se mais determinável a partir desta espera mesma.

⁴ Será mais explicitado o argumento que aqui cumpre apenas pincelar: escolho falar de uma tentativa e de uma imediatez que escapa à percepção por considerar importante que não tomemos, aqui, *aquilo que subjaz* enquanto *uma essência ou natureza*, velada porque capturada a certa internalidade de qualquer existência. De maneira moebiana, e junto ao que Bergson afirma em Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência (1899/2008) a respeito de um eu profundo e um eu de superfície, poderíamos tomar aqui a superfície e o imediato justamente como instâncias complexas e incapturáveis – que, de tão diretas à percepção, escapam dos limites de uma consciência, guardando relações com o que uma filosofia deleuziana dirá, em outro momento, sobre um virtual. Aqui divergimos de uma leitura que entende em Freud, a partir da interpretação de alguns fragmentos de O Inconsciente (1915/2009), o último enquanto cerne de uma existência, ou origem localizável de uma produção discursiva.

Tanto nas produções de Freud a respeito de uma *atenção flutuante* quanto nas de Bloch a partir de uma *espera atenta*, parece haver algo que se compõe entre a espera e a escuta. As proposições práticas destes autores parecem operar de maneira concomitante pela problemática que incitam: como pensar conceitualmente um encontro que considere as atualizações de algo ainda não sabido – e que exige, portanto, uma leitura que seja ciente, desde o início, de que não dispõe de condições de dar conta, inteiramente, dos fluxos energético-espaco-temporais que ali se produzem?

Em outro momento, o cientista filósofo Bruno Latour escreve um ensaio que propõe repensar as concepções de uma presumida modernidade. Em *Jamais Fomos Modernos* (1991/1994), são analisadas as maneiras de uma ciência do contemporâneo que supõe limites em relação a uma dimensão política, a partir dos vestígios de uma razão moderna. Latour contradiz esta proposição, trazendo a discussão a respeito de uma organização natural e social produzida a partir de uma modernidade para problematizar as permeabilidades de algumas distinções. O argumento da obra dá a ver, por esta via, a arbitrariedade de argumentos cuja universalidade poderia ser suposta a partir de um critério de cientificidade – mas que, a partir do esvaziamento deste mesmo critério, mostram serem propiciados por uma lógica própria, condicionada e situada em um período histórico específico.

Em tom crítico, seu texto traz para interlocução com o campo do que se poderia supor puramente humano a presença de uma instância não-humana – apresentando as maneiras como a concepção de uma modernidade é, também em si, uma concepção arbitrária; isto é dizer: assegurada por uma *Constituição*. Este termo, o autor utiliza para dizer de leis chamadas naturais que são, em realidade, forjadas com o intuito de responder a um ou a outro fim.

Mais expressamente a partir do capítulo Dos Intermediários aos Mediadores (1991/1994, p. 78-84), Latour afirma a importância de um espaço *entre*, ao apresentar a mediação como alternativa a um intermediário. A própria maneira como são colocados os termos (o primeiro, remetendo a um processo; o segundo, a uma ontologia) dá, já, as pistas de como este os interpreta. Enquanto subjugado ao contexto (e supondo uma estaticidade do mesmo), o intermediário pauta-se por um critério de “fidelidade” aos lados que se propõe intermediar. A mediação, por sua vez, oferece uma abertura a certo *espaço entre*, singular e potencialmente desviante de um sentido, tendo em vista que *uma ou outra* instância que se medeia não se apresenta *a priori*⁵.

⁵ No caso do trabalho de Latour especificamente, a ciência, tanto quanto o social, não são campos *já constituídos* (assegurados por uma *Constituição*); tampouco se separam, totalmente, a ponto de *precisarem* de um esforço para se reconectarem (por exemplo, por uma postura pós-moderna). Para o autor, estes são campos *já conectados*; diremos, aqui: são campos cujas ligações não precisam se estabelecer, mas cuja atualização precisa ser percebida para que possam operar.

Daí a importância de que se afirme em qualquer processo, pela via de uma atenção que sabe estar lidando com instâncias da ordem de um não-sabido, um espaço *entre*, que não pretenda permanentes os elementos entre os quais se coloca⁶. Da mesma maneira que Freud, também Ernst Bloch nos apresenta um conceito antitético, que exige que assumamos as impermanências de um espaço mediador, que flerta com um *ainda-não-consciente*. Ao falar sobre *sonhos diurnos*, o autor diz da possibilidade de permitirmo-nos sonhar, inventar novos⁷ caminhos e compor coletivamente enquanto ainda nos mantemos acordados:

diferentemente do sonho noturno, o sonho diurno desenha no ar repetíveis vultos de livre escolha, e pode se entusiasmar e delirar, mas também ponderar e planejar. De maneira ociosa (que, contudo, pode ser muito semelhante à da Musa e de Minerva), ele persegue ideia políticas, artísticas, científicas. O sonho diurno pode proporcionar ideias que não pedem interpretação, e sim

⁶ Um argumento semelhante se apresenta pela via dos estudos utópicos que, pela lógica de um ainda-não, afirmam o lugar do *neutro* não enquanto perspectiva de fora da cena, mas enquanto *presença*, a se colocar assertivamente. Há que se sinalizar particularmente que a palavra *neutro* vem, em sua etimologia, de uma expressão próxima à que se pode dizer por *nem um, nem outro*. Por esta escolha por uma não-escolha, que se afirma, coloca-se novamente a importância de um espaço *entre*.

⁷ O *novum* é uma ideia fundamental de Ernst Bloch, trabalhada em suas conexões com uma criação e com uma repetição: “para que o *novum* realmente assim o seja, dele faz parte não só a oposição abstrata à repetição mecânica mas até mesmo a um tipo de repetição – a do conteúdo final total que ainda não se tornou realidade” (Bloch, 1959/2005, p. 200, grifo do autor).

elaboração – ele constrói castelos de vento com as plantas já desenhadas e nem sempre meramente fictícias (Bloch, 1959/2005, p. 88).

Em outro momento do texto, Bloch aponta que tais sonhos despertos, “na medida em que contêm um futuro autêntico, rumam para esse *ainda-não-consciente*, para o campo utópico ou daquilo que não veio a ser, que ainda não foi plenificado” (p. 114, grifo meu). Por uma via da utopia, mas ainda tomando o presente como espaço temporal de uma ação, o autor coloca a esperança como a capacidade de sonhar para frente, trazendo o futuro como elemento fundamental das ações que se operam em um agora. Fica explicada, desta maneira, a lógica de Bloch que coloca, desde o início, um pensar e um agir em avesso; algo que se afirma logo em suas primeiras linhas, pela ideia de que “pensar significa transpor” (p. 14). Em outros momentos do texto, o conceito de *ainda-não-consciente* serve para aludir a isso que movimenta um corpo a partir do prospecto de um porvir, sabendo que o primeiro se modifica, incessantemente, pelos reordenamentos do último – e vice-versa.

Com estes apontamentos, quero salientar o conceito de atenção também para que possamos pensar sobre a impossibilidade de se estabelecer um plano qualquer, no presente, que não esteja sujeito aos atravessamentos de um passado ou de um futuro. Podemos pensar um tempo *radicalmente outro*, totalmente destituído deste tempo de agora?

Consoante à forma como Latour aponta certa maleabilidade de um saber científico, podemos também refletir sobre a maneira como pensamos e construímos a história. Está dito já – ou será dito –, em outro momento deste texto, que David Lapoujade (2010/2017), quando desenvolve a partir das colocações de Henri Bergson, propõe pensarmos um tempo outro que não se coloca *atrás*, mas *ao lado* do presente, como em paralelo.

À proposta destes autores, se acrescenta a do historiador Reinhart Kosellek, que especificamente em *The Temporalization of Utopia* (2002, p. 85-99) traz a obra de Louis-Sébastien Mercier (1770), na qual se apresenta um prospecto ficcional do ano de 2440 – escrito no ano de 1770. O livro *L'an 2440* mostra uma perspectiva de futuro que se dá, na perspectiva presente que hoje adotamos, *desde um passado*. Kosellek faz mão deste e de outros exemplos para pensar um tempo que não se resume, apenas, às dimensões simples e não predicadas de presente, passado e futuro. Com isso, faz-nos ver que a história de uma utopia se constrói sempre capturada a um contexto – que por sua vez será diferente daquele em que será lida. Isto serve, por exemplo, para que possamos tomar as escritas da utopia não apenas enquanto material de projeção de uma realidade descolada desta em que vivemos, mas enquanto narrativa que, porque produzida a partir de um desejo, pode

produzir ato; isto é, movimentar algo da ordem de um atual. O autor conclui:

Vendo desde uma perspectiva literária, apenas um nuance diferencia a utopia de Mercier dos outros registros de projetos, expectativas, e intenções das *societés de pensée* [da Paris do século XVIII]. Mercier não fala de como a Paris de um futuro poderia ser, mas sim de como ela seria de fato. Aquilo que é desejado se apresenta enquanto declarações sobre a realidade (2002, p. 88, tradução livre).

Há algo que as utopias dizem (mesmo as que restringem-se a lançar prospectos de um futuro, como as que Kosellek chama de *ucronias*,) e que está em conexão com as possibilidades de invenção de um presente que se encontra *em andamento*.

Ao discorrer sobre este e outros temas no texto, o autor traz como ponto central de uma produção utópica a ficção e a autoria, em uma relação que remete à temporalidade. Este último conceito, Kosellek o toma associado ao de história, pensando a partir daí algumas formulações importantes à nossa maneira de ver e transmitir uma noção de tempo, conforme víamos há algumas linhas atrás.

Fica mais explícita em *Futuro Passado* (1979/2006) a posição do autor de que o estudo da história e da temporalidade não deve se

reduzir, apenas, às dimensões lineares de um passado, presente e futuro. Ali, Koselleck dirá que se trata, pelo contrário, de pensar as múltiplas combinações entre estas três instâncias, cuja associação e o entrecruzamento de suas dimensões pode produzir uma narrativa histórica singular, propiciada a partir destes encontros. Diremos, analisando a obra de Mercier, que há ali um futuro passado; qual seja, um futuro produzido, a partir de um passado - e cujas localizações temporais se oferecem desde um presente. Da mesma maneira poderíamos pensar, por exemplo, um presente futuro ou um presente passado – que, enquanto instâncias cuja transmissão unívoca a um presente é impossível, produzam suas narrativas de futuros passados, futuros futuros, passados passados ou passados futuros.

Ainda nesta lógica, um futuro presente seria destarte um futuro que já está de certa forma aqui, enquanto ainda-não, sendo ininterruptamente produzido por atravessamentos os mais diversos – como imagina-se ter sido, na época, o futuro passado da obra de Mercier.

Retomando aqui a lógica dos sonhos diurnos, a partir destas colocações de Koselleck, precisaremos dizer que importa não um sonho *em si* (até porque, conforme sabemos a partir das elaborações de uma

psicanálise sobre o *umbigo do sonho*⁸, este em essência é inatingível), mas as *narrativas* que se podem produzir *a partir* deste. Fredric Jameson (1981/1992) parece ir por uma via consoante a esta quando associa inconsciente e utopia ao teorizar a respeito de uma ficção científica, pensando as potências de um imaginário, das construções narrativas que se produzem em associação a este e das consequências políticas desta relação.

Podemos pensar, de maneira a fim à noção de utopia de Bloch, a práxis de uma psicanálise - que lida com as formas de uma ficção, também, como algo cujo valor se produz a partir não daquilo que projeta, mas do contexto em que se produz. Pois é a partir do que se apresenta *em relação* que algo do discurso que se pode trabalhar⁹. Retomemos a discussão sobre o gesto e o ato para lembrar que não se pode falar em ato se não há uma escuta que o reconheça. Aqui podemos retomar, inclusive, enquanto uma diferenciação fundamental entre a

⁸ Freud perspicazmente dirá do sonho como uma instância cuja essência não é (tampouco pode ser), em si, capturável. Neste sentido, traz o conceito de umbigo do sonho para dizer sobre "esse ponto onde o sonho é insondável, onde se interrompe o sentido ou toda a possibilidade de sentido" (Freud, 1900/1996) Esta colocação oferece pontos de amarre com outras de uma psicanálise sobre a hiância entre um simbólico e um imaginário – e podemos pensar aqui, em diálogo com outros momentos deste texto, sobre os desacertos que se dão na tradução entre estes registros.

⁹ Ana Costa trata desta questão quando se propõe a pensar os processos de ficção, interpretação e ato em psicanálise: “não há nada de ‘mais real’ do que a ficção, não há nada ‘por trás’ da ficção. Nosso *eu* é uma ficção construída, no lugar de um dejetivo corporal qualquer, que necessita o reconhecimento do outro para que se torne algo possível de compartilhar. Não há nada de ‘mais verdade’ do que isso” (Costa, 1998. p.74).

psicanálise e outros campos, o que esta produz a partir de uma transferência para afirmar a verdade que, enquanto ficcional, se produz inevitavelmente *entre*.

Suspendamos o sentido por um instante, sem tentar *antever o depois*, mas à escuta do que se revela das elucubrações sobre um depois (diremos, também, de um antes) que se coloca *agora*. É por esta via que, junto ao ato e à sobrevivência, uma escuta e uma espera tomam importância para o trabalho que aqui se refere: conceitos dos quais ambos Bloch e Freud parecem se utilizar para, ainda que desde abordagens de fins distintos, afirmar uma atenção que se coloque pela via de uma suspensão, sustentada por algo de que não se sabe. A reunião dos autores deste texto se faz pela tentativa de fazer explícita a dimensão do incapturável que constitui qualquer processo de formação discursiva – e, daí, a importância de que tomemos qualquer objeto *não enquanto coisa em si* cujas potencialidades encontram-se reduzidas, ou cujas possibilidades se fazem limitadas; *mas instância cujas competências de leitura se encontram prejudicadas*¹⁰.

¹⁰ Falamos ou falaremos em outros momentos deste trabalho a partir do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro, que coloca esta problemática a partir das noções de um perspectivismo ameríndio. Cumpre colocar, aqui, o que o autor situa em uma discussão a respeito da interação com um objeto: “os animais veem da mesma forma que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos. Não estou me referindo a diferenças de fisiologias (...), mas aos afetos que atravessam cada espécie de corpo” (2009/2018, p.66).

A partir deste ponto, torna-se oportuno salientar que a escuta que se afirma no argumento deste texto é diferente, por exemplo, das modalidades de uma visão. As formas de uma escuta exigem, para que se possa propiciar uma percepção, a implicação de um corpo a uma dimensão de tempo e de espaço específicas – algo que a visão tenta suprimir ao exigir, em seu funcionamento, uma perspectiva a ser construída a partir de uma distância. Diferentemente dos modos de uma visão, que trabalha supondo certas linearidade e sucessividade, a escuta exige uma ressonância – conforme Jean-Luc Nancy (2002) a coloca, *de si a si*, ou *de si para si*. Pois um corpo, ao escutar, percebe seu entorno de maneira difusa, capturada a uma sistemática complexa cujas condições de uma percepção a partir de uma vibração – *mecânica* – confundem em algum momento este corpo ao seu entorno.

Algo mais nos apresenta Jean-Luc Nancy (2002), quando nos diz que a escuta não tem pálpebras – pontuando assim a premissa de não antecipar e tampouco resistir ao que surge a esta percepção particular. O autor dirá que o que ocorre é, em verdade, o contrário: a escuta flerta com o incerto e o insuportável – e, ao inevitavelmente implicar quem escuta ao contexto, deixa perceptíveis as reverberações de uma indecidibilidade que, por sua vez, reestruturam um corpo. Como um salto no vazio¹¹, escutar sugere este processo de si a si que implica o

¹¹ Faço referência, aqui, ao texto de Safatle que inicia, a partir da obra de Yves Klein chamada Salto no Vazio, o livro O Circuito dos Afetos (2016) – e que coloca a

risco de *não saber de antemão*¹² e, intrínsecas a este, as condições de *fazer-se disposto ao desvio e atento ao que há de vir*. Mais do que isto, dissemos já que escutar exige que assumamos uma condição de corpo, que habita certo momento no tempo e no espaço – e que é sujeito às interferências imprevisíveis que nestas situações se podem colocar.

À serialidade ordinal de uma visão, contrapomos aqui a cardinalidade de uma escuta; porque que aquilo que se produz a partir da última se atravessa desde todos os lados. É indo nesta direção (ainda que de maneira atenta aos desvios), que não se constrói neste texto um pensamento que se balize pressupondo haver uma profundidade a partir de onde emerge fundamentalmente a verdade, imune e unívoca (como

necessidade de certas rupturas de um já estabelecido para que algo do novo possa irromper: “há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, serem despojuados para que novos circuitos de afetos apareçam” (p. 36).

¹² Aqui se propõe mais um desvio para que pensemos as escutas que se produzem especificamente nos consultórios psicanalíticos – e a indispensabilidade de que possam permitir-se *não saber de antemão* caso pretendam tornar-se atentas às normatividades implícitas que se possam colocar nesta atividade. Há uma série de produções atuais e inseridas no campo psicanalítico que, por uma interlocução com os estudos de gênero e *queer*, procuram apontar os momentos em que psicanalistas, ao defenderem certa essencialidade de um saber, de maneira incauta invisibilizam a insuficiência que se coloca, incontornavelmente, a qualquer escuta clínica. Destas, especificamente cito as produções de Porchat (2014); Ambra (2016); Tietboehl, Cavalheiro e Kveller (2018). É importante aqui pensarmos quais os juízos apriorísticos que, sendo ancorados em um saber que se diz *já associado* a um não-saber, acabam sendo velados – na maioria das situações por esta mesma premissa que, desde uma suposta autossuficiência psicanalítica, tira a condição de indecidibilidade de um não-saber por situá-lo a partir de uma constelação de conceitos fixamente estabelecida. Se estamos trabalhando com um não-saber, é mister que assumamos os elementos que constituirão uma escuta e que não compõem, formalmente, o corpo de uma elaboração psicanalítica – mas que podem *compor com* este.

se houvesse um inconsciente de lugar fixo ou um trauma passado específico que explicasse, sem resto, o presente). O que há é, pelo contrário, um conjunto complexo de atravessamentos; entrecruzamentos de vozes de timbre singular, cujo sussurro só se pode fazer perceptível a partir de uma sensibilidade ao seu acontecimento¹³ - e das quais apenas os ecos se escutam desde um passado, tanto quanto desde um futuro.

Aby Warburg parece ciente destas premissas quando constrói os painéis de Atlas Mnemosyne por relações entre imagens que permanecem de alguma maneira em suspenso, à espera de uma instância outra que as escute e, por uma vibração a fim, as presentifique de maneira singular – propiciada a partir do momento específico de um encontro. Ele dirá:

Entre apreensão e compreensão existe a delimitação dos contornos. O processo artístico situa-se entre a mímica e o saber. Utiliza a mão, porém esta retorna a seu ritmo próprio; ela imita, isto é, renuncia a qualquer direito de se apropriar do objeto de outro modo que não pela

¹³ Neste momento, indo além das menções ao trabalho de Bergson (1899/2008), cabe destacar o conceito de discurso, em diálogo com as perspectivas que nos apresenta Michel Foucault, assim como o que Deleuze e Guattari (1980/1995) afirmam quando analisam a descentralização de um funcionamento rizomático. Segundo Foucault, o discurso seria como um emaranhado complexo e incapturável em sua totalidade, cuja natureza não esconde nada *por trás*: “atrás do sistema acabado, o que descobre a análise das formações não é, ardente, a própria vida, a vida ainda não capturada; é uma espessura imensa de sistematicidades, um conjunto cerrado de relações múltiplas” (1969/1972, p. 94).

determinação tátil de seu contorno externo. Não renuncia completamente, portanto, a tocar nos objetos, mas a se apropriar deles pela compreensão. O ato artístico é, de certo modo, uma apreensão neutra, que não modifica concretamente a relação entre o objeto e o sujeito, mas que o absorve pelo olhar e devolve – na escultura, tocando realmente; na pintura, traçando os contornos (Warburg, 1923/2013, p. 277)

Warburg, nesta breve colocação, salienta a dimensão irreduzível da imagem para dizer da impossibilidade de capturá-la, *in essentia* e *a priori*. A sustentação de um tensionamento – nunca resolvido – entre os elementos de seu trabalho deixa esta posição evidente. Experienciar o eterno enigma de Atlas Mnemosyne exige uma atenção constante, trazendo para o foco não apenas a imagem, mas seu lugar – e as interlocuções que desde aí se podem estabelecer com os outros pontos de uma referência. As imagens em sistema de Warburg são gestos, à espera de uma escuta que, somente ao percebê-las, possa produzir algumas parcas ligações, ou significados sempre insuficientes.

Lygia Pape nos oferece uma obra que parece guardar certa afinidade com este funcionamento. Em *Ttéia 1C* (2002), a artista coloca em uma sala de iluminação reduzida um gigante entrecruzamento de linhas; às quais as luzes do ambiente se fazem direcionadas – aparentemente salientando mais sua presença, e as conexões

estabelecidas entre as mesmas, do que aquilo que elas conectam. Por esta forma, que desde pronto convida um interlocutor a uma implicação, parece interessar à obra mais um *insolúvel em si do problema que se coloca* do que a sua resolução.

Sustentados por estas linhas – e na esperança de que sejamos perdoados pela obviedade do trocadilho –, diremos, a fim de salientar a importância de uma atenção, que esta se produz a partir da *tensão*, em suspenso, do entrecruzamento destes atravessamentos em um recorte espaço-temporal específico – e sempre inédito – de um aqui-agora. Desde tal ineditismo se coloca a importância de uma espera e de uma escuta que se disponham ao desvio, conforme se coloca em outro momento deste trabalho: desviar é, de alguma forma, poder flertar com aquilo que se produz a partir das conexões com *outro lugar*, ainda não sabido. E é talvez caminhando em uma direção afim que Bruno Latour menciona algumas vezes, em *Jamais Fomos Modernos* (1991/1994), um *desvio da atenção*, muito em interlocução com as produções de Isabelle Stengers.

Quando, em *No Tempo das Catástrofes* (2009/2015), Stengers retoma o conceito de Gaia, trabalhado por James Lovelock e Lynn Margulis na década de 1970¹⁴, é para pensar, a partir de uma ecologia, a

¹⁴ James Lovelock e Lynn Margulis (1974) são os responsáveis por cunhar este termo, que na época recebe importância para uma comunidade científica. Segundo os estudos

*intrusão*¹⁵ de um funcionamento que, por não se conformar às restrições de um agenciamento humano, excresce às capacidades do último para compreender sua lógica ou oferecer, para seu comportamento, qualquer causalidade definitiva. Stengers, quando nos diz de Gaia enquanto uma instância outra, que age não de maneira reativa ou vingativa às ações de uma humanidade (pois pensar desta maneira serviria à tentativa inútil de *humanizar*, de alguma maneira, as operações desta instância), salienta a importância de que estejamos, sempre, cultivando certa atenção¹⁶ às interferências que, mesmo enquanto produzidas em uma sistemática na qual a humanidade está inserida, se apresentam vindas desde um lugar *insabido e imprevisível* até o momento em que se atualiza.

Esta proposição de uma atenção se opõe a outra, que a autora situa por uma condição produtivista – e que, ancorada em um modo de funcionamento capitalista, tenta, de uma ou outra forma, *lutar contra ou dominar os momentos de intrusão* desta instância, pressupondo

de ambos, os organismos vivos da Terra interagiriam com um contexto, inorgânico, pela via de um sistema sinérgico, complexo e auto-regulatório que perpetuaria as condições de vida neste planeta.

¹⁵ O termo *intrusão* toma importância, para Stengers, a partir de uma concepção de que há instâncias presentes na internalidade de uma sistemática que nos concerne e das quais não temos ciência – e as quais, conforme o termo, *intrometem-se* na ordem de um *preestabelecido* a fim de *restabelecê-lo* a partir de seus mesmos termos. Aqui podemos, novamente, lembrar a figura do *hacker* que nos apresenta o livro do Comitê Invisível (2014/2016).

¹⁶ Em vários momentos do original, Stengers usa a expressão “faire attention”, cuja versão aqui citada traduz em seu texto, mesmo fazendo uma ressalva, como “ter cuidado”. Para o que se quer dizer neste texto, é preferível a tradução da expressão por “prestar atenção”, conforme a outra sugestão de Eloisa Araújo Ribeiro.

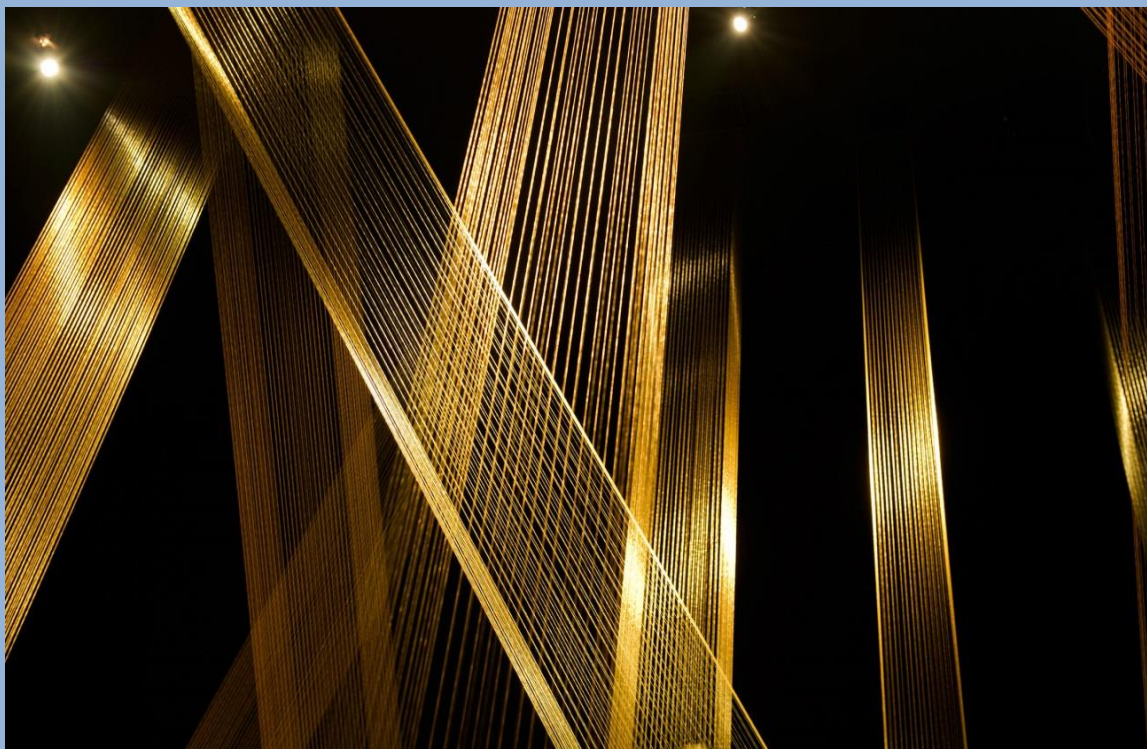
provável o sucesso da empreitada. A esta postura, Stengers contrapõe a de *compor com Gaia*. Quando a autora fala de atenção, portanto, o faz partindo dos termos de uma *arte*, que a aprenda e cultive, num sentido que não a defina *a priori*, mas que exija “imaginar, sondar, atentar para as consequências que estabeleçam conexões entre o que estamos acostumados a considerar separadamente” (Stengers, 2009/2015, p. 55). Trata-se de uma atenção que considera as reinvenções da sua própria condição de existência – e que por isso está disponível, de certa forma, a um desvio.

É necessário dizer ainda que a atenção que Stengers defende, mesmo que seja baseada em uma temporalidade que não responde às de um modo de produção capitalista, não pode se dar senão em um momento do *agora*, enquanto conexão dialética com um passado. Estas proposições, Stengers faz apropriada de uma pragmática, já apresentada em seu ensaio anterior, publicado junto a Philippe Pignarre e denominado *La Sorcellerie Capitaliste* (2005). De maneira anunciadamente *contra* os meios e modos de um capitalismo, Stengers e Pignarre propõem uma pragmática que apontem os furos desta sistemática – tomando por embasamento o fato de que, se esta é uma sistemática, deve haver em seu funcionamento alguns pontos cegos, onde a pretensão de um pleno domínio não se sustenta. Para que se desvelem estes momentos, as artes da atenção novamente tomam posição fundamental:

A questão de uma pragmatic é sempre a da maneira como se pode prestar atenção. Atenção, neste caso, ao que já é sabido mas que poderia tentadoramente ser tomado como secundário ou subjetivo, em contraste com as características objetivas de uma situação. (Stengers e Pignarre, 2005, p. 34, tradução livre).

Estamos atentos a estes pontos cegos de uma sistemática, às conexões que se fazem sub-repticiamente aos trilhamentos já constituídos? Antes do silêncio destas palavras, cumpre lembrar as colocações de Lapoujade a partir de uma virtualidade conceitualizada por Étienne Souriau, que se fazem presentes em seu ensaio denominado *Existências Mínimas* (2017). Neste texto, o autor salienta a força de uma virtualidade que se coloca através de uma problemática – pensemos aqui, pelo paradoxo mesmo que esta coloca ao que poderíamos dizer de uma existência:

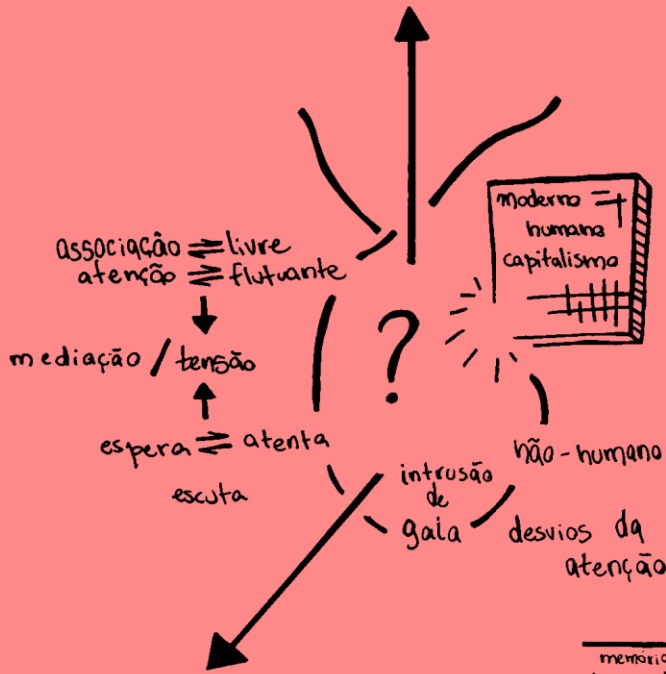
qual é a “arte” que permitem que as existências aumentem sua realidade? São provavelmente as existências mais frágeis, próximas do nada, que exigem com força tornarem-se mais reais. É preciso ser capaz de percebê-las, de apreender seu valor e sua importância. Portanto, antes de colocar a questão do ato criador que permite instaurá-las, é preciso perguntar o que é que permite percebê-las (Lapoujade, 2017, p. 41).



Lygia Pape. *Têia 1C*.

Divulgação: Instituto

Inhotim, 2002.



	(←) passado	(•) presente	(→) futuro
memória passado	←←	←•	←→
agora presente	•←	••	•→
utopia futuro	→←	→•	→→

sozinho no quarto

(qual bicho do mato),

diante da tela,

pouco

– nada –

por dizer.

é quando quebra o vidro

(a quarta parede)

e irrompe o desastre

– a queda abismal

do que era condicionado,

a inevitável crise –

que se abre a máquina:

o mundo de janelas

diante da minha.

(algo, entretanto, registrarei)

(neutro)

*é isto um / homem, nenhuma máquina é /
pacífica ou nenhum território / é neutro*

Júlia Studart

*Se eu estivesse morto, / lembro a mim mesmo, não estaria
comendo amoras. Não é tão simples. / É simples assim*

Raymond Carver

O *neutro* é uma expressão que implica, em sua etimologia, certa indecidibilidade¹. Louis Marin a trabalha enquanto conceito quando pensa sobre os jogos da utopia, salientando sua condição *entre*:

o termo neutro se refere ao que não é um e tampouco outro, uma tentativa lógica para que se possa dizer (racionalizar) a passagem. Esta se coloca junto à impossibilidade de dizer o impensável do neutro, o excedente do sistema a que por essência ele pertence (Marin, 1971, p. 31).

¹ Louis Marin (1971, p. 27) sugere que a palavra neutro venha, em sua etimologia, de *ne-uter*, expressão próxima à que se pode dizer por nem um, nem outro.

Junto a Marin, podemos pensar a partir das colocações de Derrida sobre uma desterrância (1980/2007) para refletir sobre os deslimites entre um e outro que um neutro denuncia. A completa identificação é um mito: não é possível ser, de maneira total, *um*, da mesma forma como é algo inconsistente logicamente afirmar-se, inteiramente, *outro*.

Os estudos utópicos, pela lógica de um ainda-não, afirmam o lugar do neutro não enquanto perspectiva de fora da cena, mas enquanto presença, a se colocar assertivamente. Por esta escolha por uma não-escolha, que se afirma, coloca-se novamente a importância de um espaço *entre*; concepção que mostra o despropósito do estabelecimento definitivo da posição de um elemento qualquer.

Podemos pensar a partir da psicanálise, ainda, sobre uma neutralidade, tomando o que Lacan dirá a respeito de uma presença do analista (1964/1973) para demonstrar que tal posição, neutra, não se pode dar senão colocada a partir de uma relação transferencial. Há, portanto, uma presença que deve se fazer ali, ainda que constantemente atravessada pelos paradoxos que uma posição a-tópica do inconsciente apresenta. Talvez por isso Jacques Lacan tenha se dedicado a pensar o desejo a partir de um grafo² cujo funcionamento opera pela via de uma

² Podemos remeter as elaborações iniciais de Lacan sobre o grafo do desejo ao momento em que este oferece um seminário sobre as formações do inconsciente

topologia. Sobre este funcionamento, que resiste à forma, ao mensurável, aos limites de um dentro e de um fora, Eidelsztein dirá que ele trabalha com

superfícies bidimensionais, [e isso] quer dizer que já não é mais universalmente certo que o objeto seja tridimensional, há objetos, há coisas bidimensionais. E isso nos serve porque coincide com aquilo que sustentamos em psicanálise lacaniana: o sujeito e o objeto *a* da psicanálise são bidimensionais. (...) Esta não é uma confusão teórica, é a confusão do sujeito; nós sempre queremos fazer tridimensional o objeto *a*, que é bidimensional. Para quê? Para poder encontrá-lo na realidade. Então, a direção da cura ataca a concepção do objeto como objeto tridimensional (1995/2017, p 19-20).

Entre os lugares impermanentes que nos coloca a palavra, o não-lugar de uma utopia e o a-tópico de um inconsciente, o neutro afirma-se como um lugar (pois não há maneiras de se “suprimir” um *self* do espaço, de se *fazer esquecer* um registro), mas um lugar cujas repercussões *de fora da cena* permitem ver reverberações *dentro da*

(1957-58/1999). Tal esquema opera uma série de conexões tomando por base as relações entre desejo e demanda, assumindo a dimensão moebiana destas para pensar os avessos entre o sujeito do inconsciente e um eu. Eidelsztein dirá que é a partir deste momento que Lacan começa a sistematizar o seu entendimento a respeito da noção de letra, associada ao significante por uma diferença: “isso é o que se trabalha no *grafo*: a oposição entre o significante que escutamos e a letra, que tem que ser lida” (1995/2017, p. 23). Estabelecendo já as bases do que dirá a partir de uma topologia do grafo, Eidelstein colocará o trabalho clínico do analista no campo da letra, relacionando este a um ato e a uma interpretação.

cena, porque é construído a partir das inconstâncias de uma narrativa, que sabe-se nunca capturada, totalmente, por um ou por outro.

Nesse sentido, para pensar um neutro poderíamos inspirar-nos numa posição que, pelas vias de uma poética, sabe, já na sua concepção, que não será estática ou estéril – e por isso espera por novas significações: porque sabe, também, que sobreviverá.

É buscando as aproximações entre uma diagnóstica da psicanálise e um perspectivismo ameríndio que Christian Dunker aproxima, talvez não explicitamente, as noções de corte e de neutro, ao dizer que “o *corte* é a figura conceitual que representa a não identidade entre um e outro” (2011, p. 124).

O conceito de perspectivismo ameríndio, proposto por Eduardo Viveiros de Castro, dá voz a uma lógica que não se restringe aos postulados de uma sociedade europeia ocidental para dizer da impossibilidade de, hierárquica ou a prioristicamente, determinarmos as posições de uma relação. Trazendo a discussão para um campo que considera as permeabilidades entre um humano e um não-humano, o autor dirá que

uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas *o ponto de vista* está no corpo. Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não-

humanos são sujeitos na medida em que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre os pontos de vista – e um ponto de vista não é senão diferença – não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos (Castro, 2009/2018, p. 65-66, grifos do autor).

Contrapondo-se ao par sujeito-objeto, e apresentando as mutações ao primeiro que se colocam de maneira inerente a partir de qualquer relação – que só a partir de seu acontecimento pode situar um lugar –, Viveiros de Castro dirá de que “o perspectivismo supõe uma epistemologia constante e ontologias variáveis: mesmas representações, mas outros objetos; sentido único, mas referências múltiplas” (2009/2018, p. 68). Logo mais o autor situa, ao estabelecer suas colocações sobre um multinaturalismo amazônico, que este toma ao avesso um multiculturalismo antropológico porque “não afirma uma variedade de naturezas, mas a naturalidade da variação, a variação *como* natureza” (p. 69, grifos do autor).

Nestas condições, é necessário perceber a singularidade de cada conexão (sujeita às condições espaço-temporais em que ocorre) para pensar, implicadamente, uma forma como transmiti-la, sabendo que esta é uma tarefa sujeita, inevitavelmente, a um tipo de contaminação de um corpo, um *si*, que ressoa a partir deste atravessamento.

Aí fica a importância do que se entende por neutro: como uma mediação que sabe da sua interferência, incontornável, neste processo de transmissão. Pois qualquer trabalho de transmissão pressupõe algum desvio (e é melhor que assumemos isto, para que não caiamos em concepções ilusórias).

Talvez em consonância nos dirá Latour:

Não podemos afirmar se o vácuo n° 1, muito instável no laboratório de Boyle, é natural ou social, mas apenas que ocorre artificialmente no laboratório. O vacuo n° 2 pode ser um artefato fabricado pela mão do homem, a menos que se transmute em vácuo n° 3, que começa a tornar-se uma reação que escapa aos homens. O que é o vacuo, então? Nenhuma destas posições. *A essência do vacuo é a trajetória que liga todas elas.* Em outras palavras, a elasticidade do ar possui uma história. Cada um dos actantes possui uma assinatura única no espaço desdobrado por esta trajetória. Para traçá-los, não precisamos construir nenhuma hipótese sobre a essência da natureza ou a da sociedade. Basta superpor todas estas assinaturas para obter a forma que os modernos chamam erroneamente, para resumir e purificar, de "natureza" e "sociedade" (p. 85-86).

o vácuo é o silêncio

absoluto,

porque som nenhum se propaga

se não há matéria

(mas foi necessário isso ser dito

por alguém

pra ser verdade)

John Cage

depois dos dias na câmara anecóica

disse ser impossível ouvir o silêncio

(porque enquanto alguns pedaços de um corpo

seguem funcionando

não há meios para, apenas,

ouvir).

ouvir

exige movimento

e movimento

causa vibração

(e quando algo vibra

esse algo causa compressões/descompressões

no seu entorno

- ainda que mínimas,

mas causa)

o vácuo é o silêncio

absoluto,

porque som nenhum se propaga

se não há matéria,

disse a voz

na minha cabeça

(as infinitas cargas elétricas

que me habitam)

SOBRE

Mas os problemas não são jamais proposicionais.

Gilles Deleuze

Si j'échoue, tant pis pour moi.

C'est parce que je n'avais rien pour commencer.

Erik Satie

O diretor de teatro Jerzy Grotowski, quando nos coloca as proposições de um Teatro Pobre, nos apresenta um método que, indo além da importância de um texto ou de um espetáculo, trabalha a partir da exploração da materialidade do espaço e do corpo de um ator à exaustão¹. em *Teatro é Encontro* (1967a/1987, p. 47-51), Grotowski salienta a importância do ator, mais do que de um texto ou qualquer outro elemento, para a construção de um teatro:

para mim, criador de teatro, o importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, o que confere vida às

¹ Poucas são as referências textuais que Grotowski nos deixa de seus processos criativos, para além das que transmitem as pessoas que vivenciaram de alguma maneira estas experiências. Dentre estes, podemos citar James Slowiak e Jairo Cuesta, que elaboram um oportuno escrito sobre a vida e a obra do diretor (2007/2013).

palavras inanimadas texto, o que as transforma em 'A Palavra'. Vou mais longe: o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual (p. 49-50).

Vários são os exercícios propostos pelo diretor que se referem a processos longos e demorados, pelos quais o ator se coloca na posição de perceber um espaço e a maneira como um corpo habita esse espaço, se aprofundando nesta experiência a fim de deslindarem-se as minúcias, as instâncias de um encontro que não se fazem óbvias à percepção. São apresentadas, nos breves textos deste autor sobre um processo criativo, algumas menções a uma dimensão de uma *via negativa*, que procura colocar-se quase que pela via de uma deriva: "O estado necessário da mente [do ator] é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo; não um estado pelo qual 'queremos fazer aquilo', mas 'desistimos de não fazê-lo'" (1965/1987, p. 15).

Ao falar em um Teatro Pobre, o diretor defende um método que se utilize de poucos elementos com o intuito de propiciar um jogo entre o ator e uma materialidade do aqui e do agora, dando ênfase à importância da *presença* de um corpo num espaço. Nesse sentido, Grotowski retoma algumas ideias de Antonin Artaud a respeito de um

ato total², tomando o teatro como condição do último: “O ator não deve usar seu organismo para ilustrar ‘um movimento da alma’; deve realizar este movimento com o seu organismo” (1967b/1987, p. 98). Nesta lógica, o corpo é colocado como elemento fundamental da criação e se põe em paralelo com uma ação. Pensar desta maneira abre-nos a possibilidade de pensar a noção de *atuação* por um sentido muito particular, inevitavelmente relacionado com a ideia de movimento; mais especificamente, de *ato*.

Gilles Deleuze e Felix Guattari (1972/2010) também retomam algumas das produções de Artaud para sinalizar a dimensão virtual que se coloca a partir de uma concepção de corpo que excede as condições já-estabelecidas de um atual. É a partir daí que se cunha o conceito de corpo sem órgãos: “corpo sem imagem” (1972/2010, p. 20) que resiste à definição e à necessidade de produção de sentido³. Há algo que, pela

² Em outro momento, em entrevista, Grotowski definirá o ato total desta maneira: “é o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos” (1967c/1987, p. 180).

³ O conceito de corpo sem órgãos já aparece em *Lógica do Sentido* (1969/1974), quando Deleuze introduz reflexões a respeito de uma perspectiva esquizoanalítica. Há um momento, em *O Anti-Édipo* (1972/2010), em que os autores dirão: “O corpo sem órgãos é como o ovo cósmico, como a molécula gigante, onde se agitam vermes, bacilos, figuras liliputianas, animálculos e homúnculos, com sua organização e suas máquinas, minúsculos cordéis, cordames, dentes, unhas, alavancas e roldanas, catapultas: como em Schreber, os milhões de espermatozoides nos raios do céu, ou as

impermanência inerente às possibilidades de significação de um corpo (o qual inevitavelmente se movimenta, mesmo apesar de uma intenção que se coloque à revelia), não se esgota.

Mais além em suas elaborações, propondo uma leitura das peças televisivas produzidas por Samuel Beckett, Deleuze escreve *O Esgotado* (1992/2010). No texto, se diferencia este conceito do de um “cansado”; o último exerceria função análoga à de um títere repetitivo, interessado em uma classificação estanque - mais do que em um deslocamento – e cuja potência de outra coisa supõe-se totalmente esvaída. Indo por outra via, o autor dirá do esgotamento enquanto uma exaustão de qualquer objetivo que se faça de maneira nítida – tomando como exemplo os diálogos dos personagens de Beckett que tomam seu valor por suas afirmativas combinatórias vazias em si, para nada. Por um discurso que caminha em direção a um esgotamento – ainda que nunca chegue a este inalcançável ponto de chegada – estes interlocutores de natureza difusa que tomam as palavras de Beckett fazem acreditar que, para além do nada, há algo:

pois há longos silêncios, de longe em longe, verdadeiros armistícios, durante os quais eu os ouço murmurar, uns murmurando talvez, Acabou, desta vez acertamos em

almas que sobre seu corpo levam uma breve existência de pequenos homens. Como diz Artaud: esse mundo de micróbios que não passa de um nada coagulado” (p. 371).

cheio, outros, Tudo vai recomeçar, em outros termos, ou nos mesmos termos, arrançados de outro modo. Então descanso para todos eles, se se pode chamar isso de um descanso, quando espera, para conhecer o seu destino, dizendo, De onde vêm essas palavras que me saem pela boca e o que significam, não, não dizendo nada, pois as palavras não chegam mais, se se pode chamar isso de uma espera, quando não há motivo, quando se escuta, isso *stet* sem motivo, como desde o começo, porque se pôs a escutar um dia, porque não se pode mais parar, não é um motivo, se você pode chamar isso de um descanso (Beckett, 1953/2009, p.129, grifo do autor).

O Inominável nos indica esta condição inelutável do sujeito diante do transcorrer dos fatos – e, em última instância, do tempo –, ao qual resta, inevitavelmente, seguir. A obra assinala a escuta dessa fala que *segue independentemente de um querer* e que, assim como caminhar, *coloca o esgotamento como horizonte impossível*.

Antes de chegarmos à questão central deste texto, para a qual se colocam os referenciais acima quase como preâmbulos, cumpre colocar uma menção breve, ainda, ao silêncio. O último, para este trabalho, coloca-se enquanto impossibilidade propiciada, por uma via semelhante à do jogo esgotado/inesgotável, pelo movimento. Isso porque qualquer percepção traz consigo, inerente, a exigência de uma ação – a qual, por

sua vez, produz um ruído. Nesse sentido, trago para esta reflexão as experiências propostas pelo artista e teórico musical John Cage que, tanto em sua composição 4'33 quanto em suas experiências em uma câmara anecóica, nos transmite algo sobre a impossibilidade de se aperceber do silêncio total. Ele reflete, nas linhas iniciais de um texto poético chamado *Lecture on Nothing*: “eu estou aqui, e não há nada a dizer. Se dentre vocês há alguns que querem chegar a algum lugar, estes podem sair a qualquer momento. O que nós requerimos é silêncio; mas o que o silêncio requer é que eu siga falando” (1957/1961, p. 109, tradução livre).

Isso posto, e com o intuito de que possamos nestas letras trabalhar pelo fracasso e pela tentativa, coloco o questionamento que move esta reflexão: quais são as possibilidades de se esgotar uma escuta?

Poderíamos tomar Atlas Mnemosyne (1924-29), de Aby Warburg, enquanto tratado de história da arte, aparentemente “concluída”, de conteúdo aparentemente estático, ou como objeto que é, antes de uma percepção, destituído de valor⁴. Mas é pela escuta atenta

⁴ Esta é inclusive uma leitura que alguns comentadores de Aby Warburg oferecem. Indo por outra via interpretativa, Erwin Panofsky (1939/1972) inspira-se nas produções do historiador para, através de uma iconografia, sistematizar e formalizar algumas conexões e significações possíveis por uma lógica esquemática, periodicizada

ao momento de uma *relação* nunca resolvida, entre passado e presente, ou neste caso pelo encontro entre um interlocutor e uma obra, que se podem perceber as exigências da última a uma *presença*. Já falamos em outros momentos deste trabalho da necessidade de que esboçemos certo traço, linha ou trajetória – sempre singular – entre seus fragmentos para que possamos elaborar suas narrativas⁵. O que garante a sobrevivência das imagens do painel de Warburg – tanto quanto a sobrevivência da tentativa de relacioná-las – é o fracasso que se segue à última (e a nova tentativa que se produz desta conjuntura). É partindo da suposição de um esgotamento que *fracassa*, porque *impossível*, que se permite uma tentativa. Dirá-nos, novamente, Beckett: *Tenta. Fracassa. Não importa. Tenta outra vez. Fracassa de novo. Fracassa melhor*⁶.

e de limites nítidos. A esta leitura, poderemos de certa maneira contrapor uma que Ernst Gombrich (1960/1995) nos oferece e que diz que de uma imagem podemos assumir apenas aquilo que dela interpretamos, de maneira alheia ao indecifrável que poderia se colocar, desde o passado, pela sua memória. Parecem, ambas, maneiras já-interpretantes de tentar resolver as questões que talvez Warburg quisesse manter em suspenso – aproveitando assim o que se poderia produzir a partir da indecidibilidade aporética de um paradoxo. Para mais informações sobre estas leituras, sugiro as produções de Carlo Guinzburg (1986/2007, p. 41-94), Elizabeth Sears (2016) e Mauricio Lissovsky (2014).

⁵ É indo nesse sentido, interpretamos aqui, que Didi-Huberman traz o jogo entre os genitivos objetivo e subjetivo da expressão *história da arte*, em Diante da Imagem (1990/2013), afirmando que, para além de uma história que se conta da arte, há uma história que a própria arte produz: a arte é irredutível a uma narrativa unívoca a seu respeito.

⁶ “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better”. Frases escritas por Beckett (1983/1989, p. 7) que se tornam um lema em defesa da potência do fracasso.

Lembremos mais uma vez de Ícaro para que possamos pensar a partir do que coloca Jean-Luc Nancy em *A Imagem – O distinto* (2003/2016). Há uma relação que se coloca entre a imagem e o céu. Há sempre uma parte da imagem que resiste à captura completa. O poético tem uma dimensão de morte-vida, de perda e sobrevivência. (aproveitar pra falar de um atlas que se sustenta, entre o céu e a terra). Um percurso nunca se completa.

Porque não há um esgotamento definitivo (porque há um virtual de um corpo sem órgãos que se atravessa, sempre e sempiternamente), há sempre algo mais a ser dito – a escuta é o que se faz atento a isto. Tal proposição nos oferece subsídios para pensar a respeito de uma utopia que, ao *negar* a estaticidade das coisas que *ai estão*, exige um movimento para além de um *status quo*, de um já-dado. Talvez seja neste sentido que, quando coloca o não e o nada em relação, Ernst Bloch diz:

O *não* refere-se à obscuridade do instante vivido, o *nada* à admiração negativa, exatamente da mesma forma que o *tudo* à positiva. O não de fato é o vazio, mas, ao mesmo tempo, o impulso para escapar dele; na fome, na privação, o vazio se transmite justamente como *horror vacui*, portanto, exatamente como *aversão do não em relação ao nada* (Bloch, 1959/2005, p. 301, grifos do autor).

Trata-se, aqui, de pensar as possibilidades de se afirmar o nada *por uma via negativa* (diríamos, junto a Grotowski): junto à aposta *inesgotavelmente esperançosa* (porque ainda viva) de que *algo*, da escuta deste nada, impreterivelmente, há de advir. Estratégia semelhante nos coloca Vladimir Safatle (2015), quando se dedica a pensar as possibilidades de um reconhecimento que considere e opere pelos fundamentos do que chama de antipredicativo⁷.

Da mesma maneira Peter Pal Pelbart, ao reunir textos sob um título de *O Averso do Niilismo* (2013), procura dizer de uma proposição *a partir do nada*, pela via de um avesso. Em *A Potência de Negação* (2013, p. 177-195), o autor aponta em direção a um niilismo que reconhece a existência do nada – mas não se aliena, a partir daí, pela via de uma radicalidade e uma crença tais que não supõem uma

⁷ Por um Conceito Antipredicativo de Reconhecimento (2015) procura deslindar os efeitos da virada de uma discussão sobre reconhecimento, a qual desde a metade do século XX passa mais nitidamente a remeter a uma discussão não só inserida no campo de um social, mas também do de políticas de afirmação cultural. Retomando um debate entre Nancy Fraser e Axl Honneth, Safatle se utiliza de reflexões a respeito da identidade e da diferença para pensar um reconhecimento antipredicativo, conectado de alguma forma com uma desconstrução e uma alteridade. Especificamente sobre o último, ele afirma: “Falar em ‘reconhecimento antipredicativo’ só faria sentido se pudéssemos afirmar a necessidade de algo do sujeito não passar em seus predicados, mas continuar como potência indeterminada e força de indistinção. Como se aprofundar as dinâmicas de reconhecimento não passasse por aumentar o número de predicados aos quais um sujeito se reporta, mas que passasse, na verdade, por compreender que um sujeito se define por portar o que resiste ao próprio processo de predicação” (p. 107).

potência deste nada. Em outros momentos de seu texto, Pelbart coloca em paralelo as discussões de Deleuze e Friedrich Nietzsche para diferenciar as posições possíveis de um niilismo (p. 101-123)⁸ e salientar uma dimensão dialética a ele inerente (p.125-132); convocando uma ideia de transmutação, ao final do segundo texto, para falar de um niilismo do próprio niilismo – que, por este avesso inevitável, deixa perceber as novas possibilidades a partir das atualizações que perfaz.

Há algo que o nada *convida* a fazer pelo seu *não dizer*, pelo seu *vazio* (diremos, em outro momento, pelo *ainda não* que pode fazer escutar *para além*). Este funcionamento guarda suas relações com um pensar utópico que, ao dizer de um lugar pelo não (u-topia), recusa qualquer permanência de uma imagem.

Retornemos, mais uma vez, ao trabalho de Didi-Huberman – que, em *O Que Vemos o Que Nos Olha* (1992/2013), detém-se em uma

⁸ Ao discutir os tipos de niilismo, em *Travessias do Niilismo* (2013, p. 101-123), Pelbart situa os niilismos negativo, reativo e passivo enquanto três tipos de um “niilismo incompleto” (p. 114). O primeiro consiste num desprezo, a priori, de toda condição de mundo sensível. A este se relaciona um segundo, que diz de uma decepção generalizada – e que levaria inexoravelmente ao terceiro. O niilismo passivo, por fim, funcionaria através de um cansaço – este tomado por uma aceção muito próxima à que Deleuze refere em oposição a um esgotado, aqui já citada. A estes, o autor contrapõe um niilismo ativo que, quando anuncia a condição *sem saída* de um circuito viciado, reivindica um devir outro, pela via de uma vontade de potência.

reflexão sobre as obras de artistas de um movimento minimalista – as quais na sua leitura jogam com certa dialética do vazio, entre uma crença e uma tautologia⁹, pelos poucos elementos que apresentam ao olhar. No início de seu texto, o historiador apresenta elucubrações a partir do encontro com isso que, apesar de oferecer elementos para constar uma *presença*, faz os últimos carentes de uma completude, convidando um olhar ao *deixar ver algo que falta*. Como imagem auxiliar da desmontagem desta cena, Didi-Huberman traz a tumba como aquilo que, apesar do volume que apresenta, sugere certos vazio e incerteza em seu interior:

diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia (...).
É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha,
a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade,
de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre
sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se
oferecer ao vazio, de se abrir (1992/2013, p. 38)

⁹ Segundo Didi-Huberman, trata-se de duas posturas a serem tomadas diante de uma imagem – e cuja relação é concomitante e complementar. Enquanto a tautologia esforça-se para não supor nada além do que se apresenta de maneira superficial e desimplicada ao olhar, por uma tentativa de ignorar as interferências temporais e mnemônicas ao encontro, a crença limita-se a supor que existe algo além – mas, pelo absoluto da concepção, toma este além sempre em *outro lugar* de maneira radical (a ponto de não se colocarem, novamente, as possibilidades de uma implicação). Ao longo do texto, o autor defenderá uma posição *entre* ambas, trazendo desta indecidibilidade e indefinição, justamente, a irrupção do singular de cada encontro.

Pela angústia entre saber e não saber, a obra nos convoca aos seus domínios de incerteza, tornando inevitável a tentativa de preenchê-la por *algo de si*, numa dialética que, tomando o nada pelo avesso – como propulsor, diremos, de *algo para além* –, concebe um produto engendrado singularmente – e muito pela via de um *horror vacui*, ficcional e sempre provisório, porque condicionado à tentativa.

Retornemos às produções de Grotowski sobre um Teatro Pobre para pensar suas relações com o que se disse até aqui. Há algo, neste método, que propicia o envolvimento do espectador não por um excesso, mas pelos poucos elementos que apresenta. Parece que neste jogo entre presença e ausência – e cuja participação torna-se inevitável a quem o percebe –, há um corpo que se funda – no qual os modos de uma existência, a partir daí, não esgotam sua variabilidade. Esta fundação, que exige uma *atuação* (diremos, lembrando de Lacan, de um *ato* enquanto significante que funda um fato), ao fazer-se *presente* oferece um convite à conjunção *entre* através do mínimo possível; por um nada que talvez queira (e será que quer?) se fazer desvelar *ainda mais*, apresentando-se justamente em sua nudez aos olhos, dando assim as pistas para que seja encontrado um sentido *para além de si*.

Esta disposição, de ir além daquilo que depõe um olhar¹⁰, lembra a que mostra a artista Denise Milan, quando afirma ser necessário, para que se escute uma pedra, colocar-se primeiro de frente para esta, à escuta: “e quanto mais você senta e escuta, é extraordinário, porque ela está falando da criação da Terra, mas também de sua conexão com o universo, porque a Terra faz parte do trajeto do universo” (2018). Podemos negar, peremptória e decisivamente, os milhares de anos de saber acumulados em uma pedra?

Retomando o processo de transliteração que Allouch (1994/1995) nos apresenta, podemos depreender que há algo que *se produz a partir da própria escuta*. ...E como não produzir?

¹⁰ Conta-se que em Atenas havia dois pintores que disputavam a supremacia em sua arte: Zêuxis e Parrásio. Como tentativa de sanar esta dúvida que assolava os que viviam na cidade grega, se propôs um concurso, em que ambos os pintores comporiam uma obra e se escolheria, dentre as duas, a melhor. Zêuxis, o primeiro a apresentar seu trabalho, tirou o véu que cobria seu quadro e mostrou uvas tão bem representadas que chegaram a atrair os pássaros que voavam por perto. Parrásio, no momento de retirar o véu de sua obra, não moveu um dedo para isso. Como o júri percebeu, a pintura de Parrásio era o próprio pano que aparentemente servia-lhe de véu. Em Seminário sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964/1973), Lacan cita essa história quando versa a respeito de dois conceitos: *dompte-regard* e *trompe l'oeil*. Lacan serve-se de tais, principalmente nas aulas VIII e IX, para teorizar acerca da dinâmica do olhar. *Dompte-regard* seria, numa tradução, o depor do olhar; podemos pensar naquilo que nos impõe uma imagem quando a observamos: as uvas de Zêuxis, inequívocas na sua representação. O *trompe l'oeil*, por sua vez, como nas ilusões de ótica, seria da ordem do trote de Parrásio: a suposição de algo além da imagem, que se coloca por quem vê. É por uma direção muito a fim que Didi-Huberman (1992/2013, p. 37-48) teoriza a respeito de um evitamento do vazio para pensar os jogos entre crença e tautologia que se produzem diante da imagem.

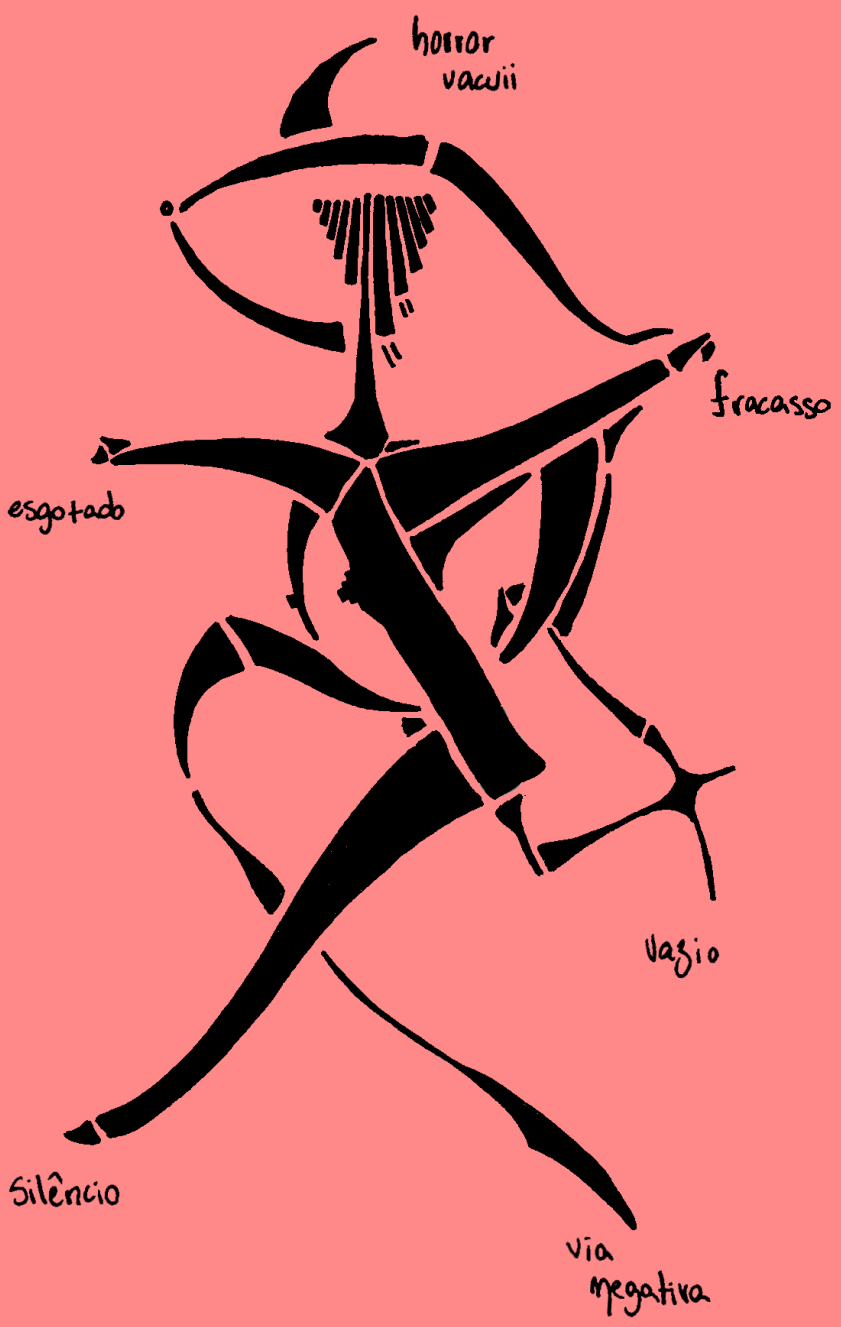
Porque o desejo não se esgota, inevitável não é o beco sem saída, mas as milhares de saídas que daí se produzirão.

E neste sentido talvez o nada se coloque como um impossível que opera – justamente pela via de um paradoxo – os movimentos *para algo*. É inevitável lembrar neste momento do que Heidegger nos coloca, em *Que é Metafísica?*, sobre as agências de uma relação entre um ser-aí, em suspenso no nada, e um ente científico:

Mas o estranho é que, precisamente, no modo como o cientista se assegura o que lhe é mais próprio ele fala de outra coisa. Pesquisado deve ser apenas o ente e mais – nada; somente o ente e além dele – nada; unicamente o ente e, além disso, – nada. (...) O nada é justamente rejeitado pela ciência e abandonado como o elemento nadificante. E quando, assim, abandonamos o nada, não o admitimos precisamente então? Mas podemos nós falar de que admitimos algo, se nada admitimos? (Heidegger, 1983, p. 36)



Denise Milan.
Ilha Brasilis,
Obra de
composta de cristais
de quartzo e
ametistas.
33ª Bienal de São
Paulo, 2018.



lança-se a peça

o primeiro ato

os discursos em profusão

os corpos em mistura anômala

sem órgãos

(toda peça

é um pedaço

de tempo)

até

o intervalo entre o primeiro

e o segundo

atos

uma quebra

(seria esse

"meio"

o desvio?)

até

o novo início

dois

que só se sabe

pelo movimento

(atriz se move,

o olho captura)

toda trajetória

tem uma autoria

(o que move a autoria da trajetória?)

(feitiço)

I put a spell on you

Nina Simone

Un día mi mamá cambió la cama matrimonial
por una de una plaza, como la que tenían
mis hermanos, como la que tenía yo.

Clara Muschietti

Falamos aqui sobre os deslimites entre um discurso e uma prática quando percebemos o quanto uma narrativa está intrinsecamente associada à realidade em que se constitui, tanto quanto às outras realidades que evoca. Isso serve para que valorizemos a potência da palavra enquanto meio de um ato. Melhor dito: enquanto elemento que oferece novas possibilidades, a partir dos desvios que potencialmente promove.

Nesse sentido, é impossível não fazer uma retomada das produções relacionadas à magia no contemporâneo, como as de Isabelle Stengers (2007/2018) e da ativista Miriam Simos Starhawk (2018). Em um diálogo forte com o que entendemos por ciência e política, as autoras salientam as dimensões mágica e espiritual destes campos, trazendo para a baila uma discussão muito relacionada aos modos da

ciência e de um capitalismo deste tempo¹. Em dado momentos de sua elaboração, Starhawk coloca:

Para aqueles de nós que acreditam que a ciência é real e importante e que precisamos prestar atenção a ela em tempos de mudança climática, também é importante entender que o modo como compreendemos a ciência hoje é apenas uma parte do que o conhecimento humano poderia potencialmente englobar se nos permitíssemos retornar, resgatar e reativar alguns desses antigos conhecimentos e compreensões (Starhawk, 2018, p. 58).

Quais são os limites da análise de um pensamento que, ancorado numa suposição de ciência objetiva e concreta, supõe possível desvelar todos os mistérios da existência?

Para os fins deste texto, interessa o feitiço enquanto possibilidade de ação que flerta com os domínios da magia. Um feitiço é composto, normalmente, por um dizer ou uma enunciação que ocupa certo lugar e tempo. Tendo sido feitas as colocações até aqui, espero ser

¹ Outra autora que faz esta relação é Silvia Federicci – que, em *O Calibã e a Bruxa* (2004/2017), procura um traçado histórico dos percursos de um capitalismo e de uma modernidade, enlaçando este processo à bruxaria e ao lugar que ocupam as mulheres nos contextos que se depreendem daí. De maneira crítica, Federicci dá outro enfoque às relações de poder que se estabelecem no caminhar dos últimos séculos, fazendo críticas a algumas colocações de Michel Foucault sobre o biopoder e, para tanto, trazendo o gênero para uma posição fundamental na discussão. A autora amplia, assim, as possibilidades de análise deste percurso, dando outras cores para uma leitura das implicações, inclusive, das e nas realidades de escravidão e de colonialismo. Tais questões se fazem perpicazmente articuladas com os dizeres de um feminismo e de um marxismo pelas autoras Dietrich e Severo (2018) em sua leitura deste texto.

evidente que o conceito de feitiço não se resume aos jargões *hocus pocus* ou *abracadabra*, vazios já de sentido pela sua repetição desimplicada (apesar de sua história remeter a tempos muito remotos, em que seus poderes tinham outro valor)². Não. Refiro-me à força incomensurável que pode ter uma enunciação no momento singular em que esta se produz, pelos desvios que se podem fazer a partir daí. Nesse sentido, psicanalistas ou analisantes poderão se lembrar dos momentos de uma elaboração, na clínica, em que o dizer de uma simples frase faz emergir uma cadeia de outros elementos, que já estavam ali, mas que a partir desta enunciação tomam o estatuto de existência e passam a operar, perceptivelmente, no contexto em que se produzem.

A fim de não restringirmos os potenciais do que quer se dizer aqui a estes campos, podemos pensar na assinatura de uma demissão, ou no mostrar do resultado da votação de uma decisão macropolítica como situações que analogamente carregam esta característica de uma definição através de uma enunciação. De maneira similar ao que se diz em outros escritos deste texto sobre o ato, se lêem estes como *pontos de virada* em que algo de uma direção se altera – e cuja existência só se possibilita a partir de uma construção de um contexto (resta saber se intencional ou não).

² A expressão *abracadabra*, similar ao aramaico *avra kehdabra* (traduzível por “criarei enquanto falo”), tem registro de usos em rituais de cura desde um tempo anterior ao do século II a.C. Conta-se que sua escrita em formato triangular, cuja repetição em sobreposição subtraía uma letra da repetição anterior, curava doenças como a malária. Imagina-se também que *hocus pocus* seja uma contração originada do latim *hoc est enim corpus meum* (este é o meu corpo). Interessante notar que ambas as expressões remetem à convocação a um presente.

Faço mais uma ressalva a fim de evidenciar que não se deve confundir a feitiçaria de que se fala aqui com a feitiçaria de um capitalismo, cujos fins e as formas se associam menos às dimensões de um não-saber e mais a um fetiche limitado³. Neste campo, estamos ainda habitando os domínios de uma magia, mas esta se coloca a serviço de uma repetição que se mantém na superfície e procura sempre estabelecer associações já hegemonicamente constituídas. Aqui lembro as novas leituras que Lacan propõe quando apresenta, numa torção das instâncias do discurso do mestre, o discurso do capitalismo⁴.

Levanto estas questões a fim de propor que possamos preservar algo do insabido, simultâneo e inexplicável na nossa maneira de pensar

³ Lacan definirá, em seu seminário sobre as relações de objeto (1956-57/1995), que o fetiche e o medo se colocam como tentativas de objetizar a angústia. Mas, oferecendo um contraponto, podemos pensar um pouco mais aprofundadamente sobre este conceito quando o relacionamos às práticas de uma sexualidade. Faço questão de dizer de um fetiche limitado porque, pelo avesso de uma leitura desvalorizante que se pode fazer deste conceito, a partir de uma psicanálise mais conservadora, o fetiche carrega em si também certa potência de transgressão de um *status quo*; de constituição de práticas desviantes ao último. Falo de um fetiche relacionado a práticas sexuais que, conforme Gayle Rubin aponta em entrevista com Judith Butler (1994), questiona de alguma forma as posições engessadas destas práticas, balançando de alguma forma alguns *stablishments* identitários. Nesta conversa, Rubin se vale de uma leitura pelo avesso do fetiche, termo trabalhado por uma psicanálise clássica, para trazer ao interior deste campo algumas questões que lhe promovem reações análogas às que a autora afirma operarem através deste conceito sobre o qual elabora.

⁴ Lacan toma o discurso do mestre, trabalhado em seminário sobre o avesso da psicanálise (1969-70/1992), para, invertendo as posições do primeiro par de elementos à esquerda desta fórmula, pensar o discurso capitalista. Com o símbolo do sujeito barrado na posição de agente, Lacan pensa o gozo associado a um consumismo, depreendendo os deslindes que se dão, no contemporâneo, da condição de incompletude do primeiro componente deste par. O psicanalista oferecerá uma leitura ancorada na premissa de que o objeto a, nesta sistemática, toma as formas de um produto, cuja posse se mostra aparentemente vendável. Sobre este assunto, Medeiros (2015) e Rosa (2010) oferecem colocações importantes.

e agir. Dizer isso é considerar as decorrências de uma agência ou de um pensamento em um plano que extrapola as possibilidades humanas de entender, de alguma maneira, uma sistemática maior – a qual, no entanto, não deixa de operar por algum meio nas restrições destas possibilidades. Talvez pelos agenciamentos que se produzam nesta leitura possamos *resgatar* (ou *reativar*)⁵ a noção de que o humano e o não-humano estão exatamente no *mesmo plano* – ou seja, há conexões, a se depreender daí, que atravessam tal linha imaginária, mostrando a arbitrariedade com que desenvolvemos essa diferença. Ademais, restam os dizeres:

Como aceitar a regressão ou a conversão a crenças sobrenaturais? A questão aqui, contudo, não é nos perguntarmos se devemos “aceitar” a Deusa que as bruxas contemporâneas invocam em seus rituais. Se disséssemos: “Mas a sua Deusa é apenas uma ficção”, sem dúvida elas sorririam e perguntariam se somos daquelas pessoas que acreditam que a ficção não tem poder (Stengers, 2007/2018, p. 12).

⁵ A expressão reativar opera aqui a partir das colocações que Stengers apresenta a seu respeito, muito inspirada no neopaganismo de Starhawk, cujas práticas e implicações encontram-se elaboradas no trabalho de Salomonsen (2002). Traduzida do inglês *reclaim*, reativar trata de uma retomada de algo que não foi necessariamente tomado, em um momento anterior. Em outro trabalho, Stengers (2008) associará o ato de reativar (*to reclaim*) a uma pragmática, dizendo que por esta ideia não se trata de pegar de volta o que possa ter sido confiscado, mas pensar nas maneiras como podemos habitar novamente as instâncias ao nosso redor que se encontram devastadas. Tanto neste texto quanto em *Reativar o Animismo* (2012/2017), a autora associa os agenciamentos discursivos a uma prática – e pensa desde aí sua importância fundamental para uma ecologia.

no meio da pedra

tinha um caminho

(perda)

SOBRE AGORA

Utopia / It isn't elsewhere / It's here

Björk

The future is dark; which is the best the future can be, I think.

Virginia Woolf

Com o intuito de fazer sobreviver o José de Drummond, colocamos aqui este capítulo-convite a uma composição pelo tempo em que estamos, neste momento (eu, texto, e você, leitor/a).

Por mais que o ensejo pareça arbitrário (talvez porque de fato sempre seja), este texto inicia pelas colocações de Paul B. Preciado (2004/2017) a respeito do *dildo*, conceito que introduz como interrogante ao pênis e ao falo em uma filosofia que se associa à temática de gênero. O filósofo procura, por este conceito, subverter a lógica que assegura algo aparentemente já estabelecido, o falo, para propor uma leitura que procura pelo avesso desta instituição. Preciado, quando afirma que o dildo não é o falo, mas é as infinitas coisas que podem lhe oferecer uma forma (inclusive um pênis), parece querer dar o devido enfoque à arbitrariedade com que se constitui a posição de um

falo, mais do que ao funcionamento pelo qual se opera sua centralidade¹. Os ditos da obra Manifesto Contrassexual servirão para sustentar o que se dirá, aqui, sobre um agora, em uma relação com o que se poderia supor a partir de uma convenção de um *status quo*. Neste escrito, o autor lança as bases de uma contrassexualidade que opera muito pela via de uma desconstrução, em jogo com os *establishments* já instituídos de uma ordem social. Preciado dirá, logo no início de seu argumento:

a contrassexualidade joga sobre duas temporalidades. A primeira, uma temporalidade lenta na qual as instituições sexuais parecem nunca ter sofrido mudanças. Nela, as tecnologias sexuais se apresentam como fixas. (...) Esse plano de temporalidade fixa é o fundamento metafísico de toda tecnologia sexual. Todo o trabalho da

¹ Tais argumentações servem para que repensemos inclusive os momentos de uma psicanálise que confunde, recorrentemente, a noção de falo com a de pênis. Apesar destes termos estarem conceitualmente diferenciados em alguns registros, como em A Significação do Falo (1958/1998), de Lacan, é possível ver persistir sub-repticiamente algo desta associação indiferenciada, por exemplo, quando este mesmo autor trabalha a partir de fórmulas da sexuação (1972-73/1982). Seria impossível conceber a esquemática ali proposta, que trabalha por uma lógica binária ao estabelecer as relações entre modelos masculino e feminino e uma castração, sem assumir as premissas de Freud sobre uma inveja do pênis (o último, neste contexto, diretamente correlacionado com o falo). Da leitura destas fórmulas, podemos por um lado interpretar que Lacan torna perceptíveis as normatividades implícitas pelas quais opera a primazia de uma masculinidade; por outro, podemos ler esta como uma constatação que limita as possibilidades para além do binarismo situado que apresenta. Esta é uma longa discussão, cujo aprofundamento podemos ver nas produções de David-Ménard (1997/1998), Butler (1990/2003; 2004) Fiorini (2009), Ambra (2013), Cossi e Dunker (2017) e outras autoras e autores que procuram esta interlocução entre os estudos de gênero e a psicanálise.

contrassexualidade está dirigido contra, opera e intervém nesse âmbito temporal. Mas há também uma temporalidade do acontecimento na qual cada fato escapa à causalidade linear. Uma temporalidade fractal constituída de múltiplos “agoras”, que não podem ser o simples efeito da verdade natural de identidade sexual ou de uma ordem simbólica. Tal é o campo efetivo em que a contrassexualidade incorpora as tecnologias sexuais ao intervir diretamente sobre os corpos, sobre as identidades e sobre as práticas sexuais que destes derivam (Preciado, 2004/2017, p. 24)

Como operam as prescrições de um já-instituído, a cada momento em que estas tomam o estatuto de acontecimento? Diremos em outro tempo deste escrito que um ato, para que seja reconhecido enquanto tal, exige uma percepção. E quando estamos nos domínios da percepção, mesmo enquanto pensamos nas suas conexões com uma memória, é necessário o entendimento de que esta precisa de uma duração, um momento específico, para seu acontecimento. Preciado nos dá algumas pistas, já, do que podemos pensar como a importância de que, *para que algo aconteça*, a dimensão incapturável de *um corpo* esteja presente.

Deleuze também segue uma direção muito a fim a esta quando, em *Um Precursor Desconhecido de Heidegger*, Alfred Jerry (1993/1997), apresenta colocações a partir de uma *epifenomenologia*.

Oferecendo uma leitura muito singular das colocações de Heidegger, Deleuze apresenta as associações inevitáveis entre o fenômeno e o momento de seu acontecimento, elaborando sobre a condição do *ser* de instância *incapturável*, que só toma uma característica de existência quando atualizado, como *ente*. Pensando o ser nesses termos, perceberemos muitas conexões ao campo do que o autor entende por virtual, pelo seu estado de resistência à afirmação e, ainda, à negação: a lógica de uma epifenomenologia trata de algo que se dá antes disso; de uma indefinição fundamental que existe até o momento do acontecimento.

Retornando à questão do corpo, porém, julgo interessante trazer também para esta relação o que Butler problematiza em *Corpos em Aliança e a Política das Ruas* (2015/2018) no entorno das possibilidades de reinvenção das identidades e relações. A autora elabora acerca das atuais lutas no campo do social que se colocam, para além de uma questão de classe, como associadas a uma luta pela legitimidade de uma existência. Em um sentido muito a fim ao que coloco aqui acerca de uma presença, a autora trará as assembleias enquanto possibilitantes de um agir. Elaborando aprofundadamente este ponto, Butler dirá das possibilidades também de dar visibilidade à existência de reivindicações que se colocam não apenas em um plano idealizado ou teórico, mas enquanto aqui-agora, através do movimento e da ocupação que os corpos fazem – os quais, na maioria dos casos, protestam pelo simples

direito de existir. Butler, por este viés de leitura, coloca a potência desta simples reivindicação pelo reconhecimento da legitimidade de uma existência, apesar das prescrições normativas que definiriam, a priori, o que seria passível ou não deste reconhecimento². Sem querer reduzir os movimentos de ocupação a uma essencialidade, a autora procura algumas ressonâncias em seus funcionamentos no que tange a esta corporalidade:

quero sugerir somente que quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua

² Aqui poderemos lembrar as outras obras em que a autora trabalha questões relacionadas ao reconhecimento, muito a partir de um viés relacionado ao luto e à melancolia. Já em *Problemas de Gênero* (1990/2003) se pode perceber o interesse da autora pela temática da melancolia, que ali se coloca associada aos estudos de Luce Irigaray, Julia Kristeva e, obviamente, Sigmund Freud. Com ênfase nas questões relacionadas a gênero, a autora retoma este conceito de Freud para relacioná-lo a uma identidade e aos processos de identificação. É a partir de obras mais tardias que Butler deslocará esta questão para além do campo do gênero, trazendo também o luto para a baila. Em *Vida Psíquica do Poder* (1997/2017), Butler teorizará a respeito das vidas passíveis de luto, enquanto em *Frames of War* (2009) deter-se-á sobre uma ontologia em relação com o reconhecimento, principalmente quando diz que “Não é possível definir primeiro a ontologia do corpo e depois as significações sociais que o corpo assume” (2009, p. 3). Sem perder de vista as questões relacionadas a uma performatividade, a filósofa estabelece como eixo de seu pensamento a ideia de reconhecimento propondo uma ontologia social que trabalhe a partir já das reiterações que se produzem neste campo – e não tomando esta através elementos a posteriori de uma identidade. Mesmo a partir destes deslocamentos, a autora percebe a inseparabilidade entre o que o gênero interroga e o que se coloca em dimensões mais ampliadas de um social (2015/2018, p. 31 – 74), colocando o direito de aparecer como eixo desta conexão.

função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária (Butler, 2015/2018, p. 17).

Trazendo os movimentos de ocupação para esta discussão, diremos que se trata de processos que trabalham a partir do encontro – e, antecipando algumas associações que se farão com um pensamento utópico, a partir da espera. Nesse sentido, trago para referência os momentos vivenciados pelo Brasil durante o ano de 2016, durante a ocupação das escolas e universidades de gestão pública. Tive a oportunidade de acompanhar a ocupação do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e lembro os relatos que recorrentemente surgiam, neste contexto, a respeito do tempo. As alunas e os alunos, em mais de uma ocasião, referiam certa suspensão temporal propiciada justamente por este estado de exceção³.

Apesar da interrupção do tempo destas ocupações, cuja suspensão também teve uma duração, percebo algo da sobrevivência nos efeitos de sua operação – cujas marcas persistem até o momento

³ Produzi, junto a Araújo, Galarça, Gomes, Sousa, Tessler e Block (2016) – colegas que participaram deste momento e das conversas a seu respeito –, um escrito em formato fractal que tenta narrar as experiências que se fizeram nestes encontros, buscando elaborar, dentro das possibilidades desta tentativa, sobre o contexto em que estas ocupações se produzem. O tom narrativo da produção mostra um pouco desta impossibilidade de explicar os acontecimentos por uma via puramente conceitual.

presente. De maneira simples, podemos pensar que as ocupações do ano de 2016 colocam a noção incontestável de que um acontecimento como o de sua natureza *é possível*.

Aí se mostra o potencial de um agir que se faz muito próximo à lógica utópica. Porque a utopia, ainda que seja uma produção narrativa situada em um momento específico, mantém conexões com os outros tempos que imagina. Pois, apesar de uma narrativa utópica tratar de prospectos lançados em um momento específico, o momento de sua produção e enunciação, ao menos, pode-se supor que foi presente, mesmo que hoje se encontre perdido nos labirintos do tempo.

A lógica das elocuições performativas, que Butler faz operar em seu pensamento a partir das colocações de Austin (1962), coloca que há um discurso que, ao ser enunciado, altera de alguma forma as condições de uma realidade em seu entorno (e as próprias possibilidades de sua interpretação)⁴; e podemos pensar que a utopia é, também, uma

⁴ Uma referência importante para esta construção de Butler são as produções de Derrida, conforme Carla Rodrigues (2012) nos apresenta. A fim de articular estas relações, Rodrigues salienta dois conceitos de Derrida, rastro e *différance*, para pensar sobre as arbitrariedades da significação decorrente da ligação entre significante e significado. O primeiro, rastro, remeteria ao *efeito* do encontro entre significantes; encontro este cuja origem, em si, é sempre perdida. Em associação, a *différance* na leitura da autora não seria nada “em si mesma, mas aquilo que permite que tudo exista num (infinito) processo de diferenciação” (2012, p. 148). Muito mais do que um conceito ou um processo, algo de uma *condição* parece se colocar pela via da *différance*, que contrapõe-se a qualquer essência ao sugerir um constante movimento. Essa maneira de pensar atravessa o pensamento de Butler quando esta coloca o

produção discursiva que acaba cumprindo este intuito. Porque ela, ao ser narrada, convoca outros tempos e faz ver outras possibilidades, outros agenciamentos possíveis dos elementos de um presente – instâncias que, inevitavelmente, ressignificarão inclusive o momento de sua enunciação. Por uma leitura em paradoxo, diremos que a utopia, enquanto fala de um não-lugar, pelo prefixo que carrega consigo (*u-topos*), ela o afirma em presença em um lugar (e um tempo) presentes e específicos, quando é enunciada em um agora – e opera alterações neste presente espaço-temporal.

Há um *corpo que se coloca*, quando este tenta enunciar seu desejo pelo dizer de uma utopia. Trata-se, portanto, de uma existência que implica, já em si, algo da ordem do incapturável e imprevisível. Pois, para que um discurso possa se atualizar, é necessário que ele aconteça; isso é dizer: que ele passe a existir em um intervalo de tempo e espaço, em condições da ordem de um perceptível. Essa operação, inevitavelmente, redefinirá os prospectos de um percurso. É isto o que uma utopia iconoclasta procura sinalizar quando propõe um caminhar

performativo como processo que se ativa por um jogo duplo: por um lado, o performativo constitui uma forma (e daí podemos inferir a etimologia da palavra, remetendo-a ao latim *performare*, ou *formar por*); por outro, ele reage às formas instituídas, exigindo incessantemente reformulações pelas diferenças que produz. Nesse sentido, e associando o rastro a um efeito performativamente produzido, Butler questiona as ontologias de uma metafísica que se pretenda estanque, dizendo que os gêneros não se produzem senão por reiteradas reinvenções das formas de sua essência.

disposto ao desvio, conforme pensaremos em outro momento desta produção⁵.

Este instante de atualização de um dizer, à linha do que Émile Benveniste (1970) nos coloca, podemos chamá-lo de momento de enunciação. A partir de seu acontecimento, o momento de enunciação produz um registro: um enunciado – que, poderíamos pensar junto a Foucault, seria como uma série de significantes cuja relação é possível de se estabelecer com outra coisa qualquer (1969/1972, p.111).

Tal relação, em se fazendo perceptível e situável em um instante e um espaço definidos, funda uma nova atualização⁶ – pela sucessão que o tempo inevitavelmente nos coloca –, e faz relação com outro momento. É a partir dessa possibilidade de se situar, o um em relação ao outro, que se podem referenciar as diferentes e sempre singulares posições que toma o sujeito. Foucault argumenta ainda sobre o que implica esta posição de dizer quando relacionada a uma autoria:

não necessitamos, pois, de conceber o sujeito do enunciado como idêntico ao autor da formulação. (...) É [o sujeito do enunciado] um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes;

⁵ E algo consoante Preciado já sinaliza, quando diz da fractalidade dos “agoras”, sucessivos – mas ainda assim singulares na duração de seu acontecimento.

⁶ Aqui relembro as associações já colocadas, em outro momento desta dissertação, com uma filosofia de Deleuze a partir dos processos de atualização e de virtualização.

mas esse lugar, em lugar de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia (Foucault, 1969/1972, p. 119).

Enquanto Foucault nos situa o sujeito a partir de um enunciado, Émile Benveniste formula suas colocações acerca da enunciação, reiterando sua qualidade de ato de dizer. O autor toma o dizer por um sentido mais amplo do que o restrito ao movimento de fala:

é preciso ter cuidado com a condição específica da enunciação: é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto. Este ato é o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta. A relação do locutor com a língua determina os caracteres linguísticos da enunciação. Deve-se considerá-la como o fato do locutor, que toma a língua por instrumento, e nos caracteres linguísticos que marcam esta relação (Benveniste, 1970/1989, p.82).

Diferentemente de uma lógica saussuriana, em que se trata de pensar a linguagem como um conjunto amplo e infinito de possibilidades de interação, no pensamento de Benveniste esta se constitui pelo uso, *hic e nunc*, dos signos que constituirão enunciados por momentos de enunciações. Nesse sentido, Benveniste toma o conceito de *sujeito da enunciação* para falar deste lugar temporário

desde onde se fala. Pela leitura das colocações do autor, pode-se afirmar que a posição do *eu*⁷ só é passível de ser estabelecida a partir do momento em que se presentifica uma enunciação. Neste mesmo momento, a partir deste endereçamento a um outro qualquer que encarne um Outro, essa posição se desloca, assim como esse outro, e assim incessantemente. O linguista dirá, em texto anterior:

Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*. Essa noção de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que *eu* me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa por *eu* (Benveniste, 1956/1989, p. 286, grifos do autor).

Nesse sentido, voltando ao que colocamos a partir de Preciado no início deste texto, poderemos retomar a fractalidade de um agora, a ser tomado sempre pela via de uma singularidade que se propicia a partir das constantes relocalizações que uma prática coloca. Trago esta reflexão aqui porque considero que esta é uma maneira de pensar que permite certas rupturas com formas de ser instituídos – e que pode oferecer, neste funcionamento, algumas proposições de desvio a uma lógica já estabelecida. Junto a Butler, e inspirados talvez pelas

⁷ E aqui, à linha da maneira pela qual se estrutura o raciocínio de Benveniste, opto por utilizar a expressão *eu* em itálico para designar um lugar desde onde se produz um dizer, desafixado na medida do possível de uma relação com a minha presença, enquanto autor deste texto.

colocações de Stengers (2012/2017) e Starhawk (2018), tanto quanto pelo grupo intitulado Comitê Invisível (2014/2017), podemos reativar algo da ordem do sensível a uma presença para fazer operar uma destituição. Será dito, em um ensaio sobre a última:

o gesto destituente não *se opõe* à instituição, ele não coloca contra ela nenhuma luta frontal, mas a neutraliza, esvazia-a de sua substância, dá um passo para trás e a observa morrer (Comitê Invisível, 2014/2017, p. 97-98, grifos dxs autorxs).

Neste contexto, o conceito de sobrevivência parece propício para se pensarem as relações entre aquilo que já é instituído e o que vem no sentido de uma desconstrução. Isso porque algo de uma relação entre vida e morte se coloca em qualquer processo de destituição do já estabelecido; se, por um lado, há um procedimento de invenção de novas possibilidades, por outro, isso implica uma ruptura das conexões que, ainda que de maneira talvez desgastada, estão em operação: “o gesto destituente é assim deserção e ataque, elaboração e saque, e isso *em um mesmo gesto*” (Comitê Invisível, 2014/2017, p. 106, grifos dxs autorxs).

Gabriel Giorgi vai por trilhamentos que se atravessam a estes quando, em seu artigo intitulado Política de la Supervivencia (2017), coloca no prisma de sua análise as práticas ativistas e culturais

associadas às políticas de prevenção e tratamento da disseminação do vírus HIV a partir do final do século passado. Sem deixar de fazer conexões com o que Achille Mbembe (2011/2018) coloca a respeito de uma necropolítica⁸, Giorgi faz um traçado muito sensível às relações entre a morte que se depreende de uma negligência governamental às necessidades de cuidado em saúde de uma população cujo reconhecimento não se opera – e a reativa a isso, que por outro lado *produz vida*, através de manifestações que operam a denúncia e tentam fazer visível a legitimidade destas existências. Sobre um ato promovido pela Act-Up em 1992, no qual ativistas lançaram aos jardins da sede do governo estadunidense as cinzas das vítimas do vírus HIV, ele dirá:

Aqui aparece algo que não se deixa reduzir pelos mecanismos de simbolização disponíveis para o morrer. Algo irredutível, que não se privatiza nem se simboliza: algo que fica enquanto matéria, e que fica entre nós: cinzas que caem e ficam no “meio”, no ambiente, no solo e no ar, no “entre” da vida no comum (Giorgi, 2017, p. 251, tradução livre, grifos do autor).

⁸ Este conceito, Mbembe trabalhará a partir das associações entre os conceitos de biopoder e de estado de exceção, introduzidos respectivamente por Michel Foucault (1976-2018) e por Giorgio Agamben (1995/2007), para pensar uma organização do contemporâneo a partir de políticas da morte. Refletindo ainda sobre as persistências de um colonialismo que Franz Fanon (1961/2006) dá a ver, o autor dirá: “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (Mbembe, 2011/2018, p. 41).

Warburg, quando em seu atlas (1924-29) propõe uma sobrevivência da imagem, é por sua reunião em assembleia; relacionáveis, ainda que não decididamente relacionadas, estas resistem assim a uma leitura por significações conclusas e lineares. Este intervalo *entre*, que se cria nas conexões entre suas imagens, convida a que suas imagens se sustentem na mediação entre o momento de sua concepção e o momento de sua leitura, permanecendo irredutíveis à interpretação definitiva e preservando sua potência enquanto enigma insolúvel, que se coloca em constante movimento por este enigma mesmo, que fala das relações entre a morte e a vida; em que presente, passado e futuro *convivem ao mesmo tempo*, por este encontro mesmo, em presença.

Procurando as sobrevivências de um José que anuncia Drummond de Andrade (1942/2002) e convocando as noções de uma espera que nos coloca Ernst Bloch (1959/2005), diremos apenas, por fim, de um agir que se faça pela via da esperança, apostando nas resistências que se colocam desde essa postura a qualquer resolução definitiva de um agora.

E a fim de não encerrar esta discussão, tomaremos as palavras que Rebecca Solnit utiliza para associar esta esperança a um agir:

A esperança é algo perigoso, e ao mesmo tempo é o oposto ao medo, porque viver é arriscar. Eu digo tudo porque a esperança não funciona como um bilhete de loteria em cujo resultado se pode confiar, sentando-se no sofá e sentindo-se com sorte. (...) A esperança significa apenas que um outro mundo pode ser possível, e não prometido ou garantido. A esperança convoca a ação; a ação é impossível sem esperança (Solnit, 2004, p. 7).

E agora, José?

(se ouvem ressoar ao longe os tambores do fim da esperança.)
A festa acabou, (dirão as mulheres e os homens de um tempo que não é nosso); *a luz apagou*, (e o futuro é tão escuro que nada se vê para além do que se projeta nas enormes telas planas;)
o povo sumiu, (e dele restam apenas rastros indecifráveis entre o comum e a diferença;)
a noite esfriou, (deixando nossos corpos ao sabor da garoa e dos ventos que vêm desde lugares inimaginados; perguntam-se, aflitas, as vozes que vagueiam entre nós;) *e agora, José?* (algumas,) *e agora, você?* (ressoando entre si, acusando-se da mesma coisa como se fosse outra:)
você que é sem nome, (como eu,) *que zomba dos outros*, (como eu,) *você que faz versos*, (como eu,) *que ama, protesta?* (como eu?)
e agora, José?

Está sem mulher, (porque das mulheres o brado se toma como disparate,) *está sem discurso* (pois de que valem os dizeres nessa cornucópia podre que nos vendem todos os dias?) *está sem carinho*, (porque não há lugar para afeto,) *já não pode beber*, (porque não há tempo para desvio,) *já não pode fumar*, (porque a fumaça do seu cigarro é por demais difusa,) *cuspir já não pode*, (porque sua arte deve se conter às formas determinadas,) *a noite esfriou*, (mas você segue nu,) *o dia não veio*, (na escuridão do mato as vias seguem indiscerníveis,) *o bonde não veio*, (pois não há meio de transporte nessa cidade que triunfe sobre o suspiro e a angústia (e ainda bem,)) *o riso não veio*, (senão por meios desesperados e estranhos,) *não veio a utopia* (atenha-se apenas aos seus afazeres, José, por favor) *e tudo acabou*

(neste caminho sem saída) *e tudo fugiu* (nesta terra arrasada) *e tudo mofou*, (os conservadores venceram,) *e agora, José?* (e agora?)
E agora, José?

(no fim sobra você, José. você e) *Sua doce palavra* (porque a palavra é sempre o que resta. e junto a ela,) *seu instante de febre*, (que delira outros mundos;) *sua gula e jejum*, (que não se contentam com o que aí está;) *sua biblioteca*, (de papéis-incendiários;) *sua lavra de ouro*, (que trabalha, incansável, o valor do) *seu terno de vidro*, (tão vistoso quanto quebrável, como o são as aparências;) *sua incoerência*, (por fim, que permite explodir desta maneira quase inútil) *seu ódio — e agora?* (?)
Com a chave na mão (encontra o furo) *quer abrir a porta*, (era ilusão) *não existe porta*; (refaz a linha) *quer morrer no mar*, (nada em nada) *mas o mar secou*; (vê o caminho) *quer ir para Minas*, (não há destino) *Minas não há mais*. (silencia.)

José, e agora?

Se você gritasse (alguém ouviria?), *se você gemesse* (por/para quem?), *se você tocasse* (são e incauto) *a valsa vienense* (ou tango argentino), *se você dormisse* (sonhasse, talvez?), *se você cansasse* (esgotasse), *se você morresse...* (enfim?) *Mas você não morre* (fracassa de novo), *você é duro, José!* (ainda não.)

Sozinho no escuro (cego) *qual bicho-do-mato*, (segue atento, à escuta) *sem teogonia*, (sem direção) *sem parede nua* (tudo tão dito-escrito) *para se encostar*, (onde parar?) *sem cavalo preto* (tudo tão feito-claro) *que fuja a galope*, (é indecível) *você marcha, José!* (e avante, José!)
José, para onde?

e, no final,
o José de Drummond sobrevive
porque há sempre alguém
que escuta
e pergunta
ao ler suas palavras:
e agora?

um aparelho de ar-condicionado cai.

(ressoa
na cidade
o som
do desastre).

os inquilinos abrem as suas janelas

olham para fora
tiram fotos
veem
o ar-condicionado
estatelado
no chão.

uma lufada de ar quente agora

se intromete na escrita
embaralha os papéis
das referências
e exige
outras montagens

os inquilinos voltam às suas vidas.

(mas restam
as janelas
que permanecem,
inquieta,
abertas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio (1995/2007). *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG;

Agamben, Giorgio (2017/2018). *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto*. In: *Caderno de Leituras*, n. 76. Versão digital (disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-76-por-uma-ontologia-e-uma-politica-do-gesto/>). Belo Horizonte: Editora Chão da Feira;

Allouch, Jean. (1994/1995). *Letra a Letra: Transcrever, Traduzir, Transliterar*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico;

Allouch, Jean (2001/2010). *O Sexo do Mestre: o erotismo segundo Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud;

Ambra, Pedro (2013). *A noção de homem em Lacan: uma leitura das fórmulas da sexuação a partir da história da masculinidade no Ocidente*. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia. São Paulo: Instituto de Psicologia da USP;

Ambra, Pedro (2016). *A psicanálise é cisnormativa? Palavra política, ética da fala e a questão do patológico*. In: *Revista Periódicus*, v.1, n. 5;

Andrade, Carlos Drummond de (1942/2002). *José*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A.;

Araujo, Fernando Marcial; Galarça, Lorenzo Ganzo; Block, James; Gomes, Manuela Guimarães; Sousa, Edson Luiz André de; Tessler, Sofia; Tietboehl, Léo (2018). *Occupying Hope: notes from a university Occupy experience in Brazil*. In: *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, v. 4, n. 1;

Austin, John Langshaw (1962). *How do Do Things With Words*. London: Oxford University Press;

Beckett, Samuel (1953/2009). *O Inominável*. São Paulo: Globo;

Beckett, Samuel (1983/1989). *Worstward Ho*. In: *Nohow On*. New York: Grove Press;

Benjamin, Walter (1923/2008). *A Tarefa do Tradutor*. In: *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: Quatro Traduções Para o Português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG;

Benjamin, Walter (1933/1987). *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense;

Benjamin, Walter (1937/1987). *O Narrador*. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 198;

Benjamin, Walter (1927-40/2015). *Paris: Capitale du XIXe Siècle*. Paris: Petite Collection;

Benjamin, Walter (1940/1994). *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense;

Benveniste, Émile (1956/1989). *Da Subjetividade na Linguagem*. In: *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes;

Benveniste, Émile (1970/1989). *O Aparelho Geral da Enunciação*. In: *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989;

Bergson, Henri (1899/2008). *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Inconsciência*. Lisboa: Edições 70;

Bergson, Henri (1939/1999). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes;

Bloch, Ernst (1959/2005). *O Princípio Esperança*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Contraponto;

Butler, Judith (1987). *Subjects of Desire: Hegelian reflections in twentieth-century France*. Columbia University Press, New York;

Butler, Judith (1990/2003). *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira;

Butler, Judith (1997/2017). *A Vida Psíquica do Poder: teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica Editora;

Butler, Judith (2004). *Undoing gender*. New York and London: Routledge;

Butler, Judith (2009). *Frames of War*. New York and London: Verso;

Butler, Judith (2015/2018). *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira;

Cage, John (1959/1961). *Lecture on Nothing*. In: *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press;

Cassin, Barbara (2012/2017). *Jacques, o Sofista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora;

Castro, Eduardo Viveiros de (2009/2018). *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Ubu Editora;

Choay, Françoise (1994). *A História e o Método em Urbanismo*. In: BRESCIANI, Stella (Org.). *Imagens da Cidade: Séculos XIX e XX*. São Paulo: Marco Zero, 1994, p. 13-27;

Clark, Lygia (1964). Caminhando. Obra revisitada em Itaú Cultural, 2012;

Comitê Invisível (2014/2016). Crise e Insurreição: Aos Nossos Amigos. Tradução de Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 edições;

Cossi, Rafael Kalaf; Dunker, Christian Ingo Lenz (2017). A Diferença Sexual de Butler a Lacan: Gênero, Espécie e Família. In: Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa, vol. 33, p. 1-8;

Costa, Ana Maria Medeiros da (1998). A Ficção do Si Mesmo: interpretação e ato em psicanálise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud;

D'Agord, Marta Regina de Leão (2013). Do grafo do desejo aos quatro discursos de Lacan. In: Psicol. USP, vol.24, n.3, p.431-451;

Danielewski, Mark (2000). *House of Leaves*. Toronto: Pantheon Books;

Danowski, Déborah (2015). Há Mundo Por Vir? Ensaio sobre os medos e os fins. São Paulo: Instituto Socioambiental;

David-Ménard, Monique (1997/1998). As construções do universal: psicanálise, filosofia. Rio de Janeiro: Companhia de Freud;

David-Ménard, Monique (2014). Deleuze e a Psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira;

Debord, Guy (1958). Théorie de la Dérive. In: Internationale Situationniste. Paris. Versão digital (disponível em https://monoskop.org/images/a/af/Internationale_situationniste_2.pdf);

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980/1995). Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 1. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34;

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1972/2010). O Anti-Édipo. São Paulo: Editora 34;

Deleuze, Gilles (1968/2011). Diferença e Repetição. São Paulo: Editora Paz e Terra;

Deleuze, Gilles (1969/1974). Lógica do Sentido. São Paulo: Editora Perspectiva;

Deleuze, Gilles (1992/2010). O Esgotado. In: Sobre o Teatro, um Manifesto de Menos – O Esgotado. Rio de Janeiro: Zahar;

Deleuze, Gilles (1993/1997). Um precursor desconhecido de Heidegger, Alfred Jerry. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34;

Derdyk, Edith (1998). Tramas. Exposição realizada em Espaço Torreão. Porto Alegre;

Derdyk, Edith (2010a). Dia Um. São Paulo: Ed. do Autor;

Derdyk, Edith (2010b). Linha de Costura. Belo Horizonte: C/Arte;

Derrida, Jacques (1967/2013). Gramatologia. São Paulo: Editora Perspectiva;

Derrida, Jacques (1968). La Différance. In: Bulletin de la Société Française de Philosophie. Paris: Société Française de Philosophie;

Derrida, Jacques (1980/2007). Cartão Postal: de Sócrates a Freud. São Paulo: Civilização Brasileira;

Didi-Huberman, Georges (1990/2013). Diante da Imagem: Questão Colocada aos Fins de uma História da Arte. São Paulo: Ed. 34;

Didi-Huberman, Georges (1992/2013). *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Ed. 34;

Didi-Huberman, Georges (2002). *L'Image Survivante*. Paris: Les Éditions de Minuit;

Didi-Huberman, Georges (2011/2018). *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto*. Belo Horizonte: Editora UFMG;

Didi-Huberman, Georges (2013/2016). *Que Emoção! Que Emoção?*. Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Ed. 34;

Didi-Huberman, Georges (2016/2017). *Através dos desejos*. In: *Levantes*, p. 289-382. Trad.: Jorge Bastos; Edgar de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017;

Dietrich, Priscila Von; Severo, Cecília (2018). *A Emergência do Capitalismo e as Mulheres – Uma Crítica Feminista Marxista*. In: *Temáticas*, Campinas, 26, (52): 315-326;

Dunker, Christian Ingo Lenz (2011). *Mal-estar, sofrimento e sintoma: releitura da diagnóstica lacaniana a partir do perspectivismo animista*. In: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 23, n. 1, p. 115-136;

Eidelsztein, Alfredo (1995/2017). *O Grafo do Desejo*. São Paulo: Toro Editora;

Fanon, Franz (1961/2006). *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: Editora da UFJF;

Federicci, Silvia (2004/2017). *O Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva*. São Paulo: Editora Elefante;

Ferenczi, Sándor (1932/1991). *Diário clínico*. São Paulo: Martins Fontes;

Fiorini, Leticia (2009). As mulheres no contexto e no texto freudianos. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, 42(76): 121-135;

Fontes, Claudia. Nota al Pie (2018). Obra em exposição na 33ª Bienal de São Paulo;

Foucault, Michel (1961/2004). *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva;

Foucault, Michel (1966/2009). Por trás da fábula. In: *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária;

Foucault, Michel (1969/1972). *A Arqueologia do Saber*. Petrópolis: Editora Vozes;

Foucault, Michel (1975/2014). *Vigiar e Punir*. Porto Alegre: Editora Vozes;

Foucault, Michel (1981-82/2011). *A Hermenêutica do Sujeito*: curso dado no Collège de France. São Paulo: Martins Fontes;

Foucault, Michel (1976-2018). *Histoire de la Sexualité*. Paris: Éditions Gallimard;

Freud, Sigmund (1900/2009). A interpretação dos sonhos. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. IV. Imago, versão digital;

Freud, Sigmund (1904/2009). O Método Psicanalítico de Sigmund Freud. In: v. VII. Imago, versão digital;

Freud, Sigmund (1912a/2009). Recomendações aos Médicos que Exercem a Psicanálise. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XII. Imago, versão digital;

Freud, Sigmund (1912b/2009). A Dinâmica da Transferência. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XII. Imago, versão digital;

Freud, Sigmund (1915/2009). O Inconsciente. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Imago, versão digital;

Guattari, Felix (1989/2001). As Três Ecologias. 1ª Versão Eletrônica. Campinas: Papirus;

Gagnebin, Jeanne Marie (2006). Lembrar, Escrever, Esquecer. São Paulo: Ed. 34;

Gagnebin, Jeanne Marie (2014). Memória, Esquecimento, Transmissão: Necessidade e dificuldades das narrativas ligadas à atividade do lembrar. Porto Alegre: UFRGS, 28-30 de Maio de 2014. Curso oferecido pelo PPG de Psicologia Social e Institucional da UFRGS;

Gombrich, Ernst (1960/1995). Arte e ilusão. São Paulo: Martins Fontes;

Grotowski, Jerzy (1965/1987). Em Busca de Um Teatro Pobre. In: Em Busca de um Teatro Pobre, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira;

Grotowski, Jerzy (1967a/1987). Teatro é Encontro. In: Em Busca de um Teatro Pobre, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira;

Grotowski, Jerzy (1967b/1987). Ele Não Era Inteiramente Ele. In: Em Busca de um Teatro Pobre, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira;

Grotowski, Jerzy (1967c/1987). Investigação Metódica. In: Em Busca de um Teatro Pobre, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira;

Guinzburg, Carlo (1986/2007). De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas Sobre um Problema de Método. In: Mitos, Emblemas, Sinais – Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras;

Haeckel, Ernst (1866). *Generelle morphologie der organismen*. Berlin: Georg Reimer Editor;

Heidegger, Martin (1937/1983). *Que é Metafísica*. Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural;

Jacoby, Russell (2001/2007). *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução de Carolina de Melo Bomfim Araújo. São Paulo: Civilização Brasileira;

Jakobson, Roman (1960/2005). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix;

Jakobson, Roman. (1976/1978). *Six Lectures on Sound and Meaning*;

Jameson, Fredric (1981/1992). *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática;

Junior, Carlos Augusto Peixoto (2004). *A Lei do Desejo e o Desejo Produtivo: Transgressão da Ordem ou Afirmação da Diferença?* In: *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 14(1): 109-127;

Koselleck, Reinhart (1979/2006). *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto;

Koselleck, Reinhart (2002). *The Temporalization of Utopia*. In: *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*. Stanford: Stanford University Press;

Lacan, Jacques (1945/1998). *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar;

Lacan, Jacques (1953/1998) *Função e Campo da Fala e da Linguagem*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar;

Lacan, Jaques (1956/1998). *O Seminário sobre “A Carta Roubada”*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar;

Lacan, Jacques (1956-57/1995). *O Seminário de Jacques Lacan, Livro 4: As Relações de Objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor;

Lacan, Jacques (1957/1998). *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar;

Lacan, Jacques (1958/1998). *A Significação do falo*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar;

Lacan, Jacques (1958/1999). *O Seminário de Jacques Lacan, Livro 5: As Formações do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor;

Lacan, Jacques (1960-61/2018). *L’Identification*. Staferla. Versão digital disponível em <http://staferla.free.fr/S9/S9%20L'IDENTIFICATION.pdf>;

Lacan, Jacques (1964/1973). *O Seminário de Jacques Lacan, livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar;

Lacan, Jacques (1966/1995). *Comentário Falado Sobre a Verneinung de Freud*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar;

Lacan, Jacques (1967-68/2018). *L’Acte Psychanalytique*. Staferla. Versão digital disponível em <http://staferla.free.fr/S15/S15%20L'ACTE.pdf>;

Lacan, Jacques (1969-70/1992). *O Seminário de Jacques Lacan, livro 17: O Avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar;

Lacan, Jacques (1972-73/1982). O Seminário de Jacques Lacan, livro 20: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar;

Laplanche, Jean (1990-91). Problematiques VI: l'après-coup. Paris: PUF;

Lapoujade, David (2010/2017). Potências do Tempo. São Paulo: n-1 edições;

Lapoujade, David (2017). As Existências Mínimas. São Paulo: n-1 edições;

Latour, Bruno (1991/1994). Jamais Fomos Modernos. São Paulo: Editora 34;

Latour, Bruno (1999/2004). Políticas da Natureza. Bauru: EDUSC;

Lima, João Gabriel; Baptista, Luis Antonio (2013). Itinerário do Conceito de Experiência na Obra de Walter Benjamin. In: Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 20, n. 33, p. 449-484;

Lisovsky, Mauricio (2016). A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322;

Lovelock, James; Margulis, Lynn (1974). Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the gaia hypothesis. In: Tellus XXVI, 1-2;

Lowenthal, David (1985/2015). The Past is a Foreign Country. Versão revisitada. New York: Cambridge University Press;

Marin, Louis (1973). Utopiques: jeux d'espaces. Paris: Les Editions de Minuit;

Medeiros, Roberto Henrique Amorim de (2015). Cinismo, fundamentalismo, o vencido e a amizade: o quarteto do fantástico capitalismo e sua coesão insustentável. In: Correio da APPOA, n. 246. Porto Alegre: APPOA;

Mercier, Louis Sebastien (1770). L'an 2440. Paris: Lepetit Jeune et Gerard;

Michaud, Philippe-Alain (2002/2013). Aby Warburg e a imagem em movimento. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto;

Milan, Denise (2018). Ilha Brasilis. Obra em exposição temporária na 33ª Bienal de São Paulo;

Molder, Maria Filomena (2011/2017). A escada, o raio e a serpente. In: Cerimónias. Belo Horizonte: Editora Chão da Feira;

Moschen, Simone (2007). Entre a sujeição e o domínio, vibra a posição sujeito: reverberações éticas de uma concepção do sujeito como lugar enunciativo. In: Psicologia & Sociedade; 19 (2): 15-24;

Nancy, Jean-Luc (2002). *À L'Écoute*. Paris: Editions Galilée;

Nancy, Jean-Luc (2003/2016). A imagem – o distinto. Outra travessia, n. 22, p. 97-110, Florianópolis, 2016;

Navas, Adolfo Montejo (2017). Fotografia e Poesia (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu Editora , 2017;

Negri, Antonio; Hardt, Michael (2012/2014). Isto não é um manifesto. São Paulo: n-1 edições;

Oiticica, Helio (1967). Penetrável PN2. Em exposição em Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia;

Palombini, Analice de Lima (2007). Vertigens de uma psicanálise a céu aberto: a cidade. In: Contribuições do acompanhamento terapêutico à clínica na reforma psiquiátrica. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;

Palombini, Analice de Lima (2009). Lacan, Deleuze e Guattari: escritas que se falam. In: Psicologia & Sociedade; V. 21 Edição Especial: 39-42;

Panofsky, Erwin (1939/1972). Studies in Iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance. New York: Icon Editions;

Pape, Lygia (2002) Ttéia 1C. Obra em exposição no Instituto Inhotim;

Passeron, René (2001). Por uma Poianálise. In: Sousa, Edson Luiz André; Tessler, Elida; Slavutzky, Abrão (orgs). A Invenção da Vida: arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios;

Paz, Octavio (1982/1987). Instante y revelación. In: Los Privilegios de la Vista, Tomo IV. Cidade do México, 1987;

Pelbart, Peter Pal (2013). O Averso do Nilismo: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições;

Porchat, Patricia (2014). Psicanálise e Transsexualismo: desconstruindo gêneros e patologias com Judith Butler. São Paulo: Fapesp;

Preciado, Beatriz Paul (2007/2014). Manifesto Contrassexual. São Paulo: n-1 edições;

Proust, Marcel (1913/2016). Em Busca do Tempo Perdido: No Caminho de Swann. Biblioteca Azul;

Rancière, Jacques (1996). Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. In: *L'inactuel*, Belval (FR), n. 6, p. 53-68;

Rancière, Jacques (2013/2017). *O Fio Perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes;

Ricoeur, Paul (1983/1994). *Tempo e Narrativa*, Tomo I. Campinas: Papyrus;

Rivera, Tania (2013). *O Averso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise*. São Paulo, Cosac Naify, 2013;

Rodrigues, Carla (2012). Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. In: *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, n.10 - p.140-164;

Rolnik, Suely (2018). *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições;

Rosa, Márcia (2010). Jacques Lacan e a Clínica do Consumo. In: *Psicologia. Clínica*, vol.22, n.1, p.157 – 171;

Rossi, Paolo (1991/2007). *O Passado, a Memória, o Esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora da UNESP;

Rubin, Gayle (1994). *Sexual Traffic*. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 6.2+3;

Safatle, Vladimir (2015). Por um conceito "antipredicativo" de reconhecimento. In: *Lua Nova* [online], 2015, n.94, p.79-116;

Safatle, Vladimir (2016). *O Circuito dos Afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora;

Salomonsen, Jone (2002). *Enchanted Feminism: Ritual, Gender and Divinity among the Reclaiming Witches of San Francisco*. New York: Routledge;

Saussure, Ferdinand de (1970/2012). *Curso de Linguística Geral*. Versão brasileira de 1970. Trad.: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.

Sears, Elizabeth (2016). *First Contact: Warburg Meets Panofsky*. Conferência oferecida em Warburg 150: Work, Legacy, Promise. Organizada por Warburg Institute, em Londres, de 13 a 15 de junho de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R_n4p8_r5O

Slemmons, Rod (2004). *Between Language and Perception*. Exit, n. 16, p.38-52, Madrid, 2004;

Slowiak, James; Cuesta, Jairo (2007/2013). *Jerzy Grotowski*. São Paulo: Realizações Editora;

Solnit, Rebecca (2004). *Hope in the Dark: untold stories, wild possibilities*. New York: Nation Books;

Sousa, Edson Luiz André de (2015). *I margens utópicas: Contrafluxos do futuro*. In: *Correio da APPOA*, n. 246. Porto Alegre, APPOA;

Starhawk, Miriam Simos. (2018). *Magia, visão e ação*. In: *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, n. 69, 52-65;

Stengers, Isabelle; Pignarre, Philippe (2005). *La Sorcellerie Capitaliste*. Paris: Editions La Découverte

Stengers, Isabelle (2008). *Experimenting with Refrains: Subjectivity and the Challenge of Escaping Modern Dualism*. In: *Subjectivity*, Volume 22, Issue 1, p. 38–59;

Stengers, Isabelle (2009/2015). *No Tempo das Catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify;

Stengers, Isabelle (2007/2018). *A Proposição Cosmopolítica*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil*, n. 69, p. 442-464;

Stengers, Isabelle (2012/2017). *Reativar o animismo*. In: *Caderno de Leituras* n. 62. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>. Belo Horizonte: Editora Chão da Feira;

Tietboehl, Léo; Cavalheiro, Rafael; Kveller, Daniel (2018). *Quem Tem Medo de Crianças Queer? Alguns apontamentos às normatividades em psicanálise*. In: *Revista Periódicus*, v. 1, n. 9;

Tsing, Anna; Swanson, Heather; Gan, Elaine; Nils Bubandt (2017). *Arts of Living in a Damaged Planet: Ghosts of the Anthropocene*. London: University of Minnesota Press;

Veyne, Paul (1976/1998). *Como Se Escreve a História e Foucault Revoluciona a História*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília;

Warburg, Aby (1893/2015). *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sando Botticelli*. In: *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras;

Warburg, Aby (1927/2013). *Recordações de uma viagem à terra dos pueblos*. In: Michaud, Allain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto;

Warburg, Aby (1924-29). *Atlas Mnemosyne*. Obra atualmente em The Warburg Institute, Londres.