

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

MARIE-JOSÉ MONDZAIN

O olhar afiado: intervenções

Tradução Simone Petry

zazie

zazie

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

MARIE-JOSÉ

Mondzain

O olhar afiado: intervenções

TRADUÇÃO

Simone Petry

zazie

Sumário

O corte
7

1. A zona das imagens
49

2. O medo das imagens
89

3. O grito da borboleta
140

4. Apetite de ver, apetite de viver
152

5. O dever da imagem
184

O corte¹

DAREI INÍCIO a este momento de reflexão no festival Arles in Black² apresentando uma pequena sequência do filme *Sicilia!* (1999), de Jean-Marie

¹ “Le Tranchant”, texto originalmente apresentado na abertura do seminário La Photographie à Rebours: Les Paradoxes des Pratiques d’Aujourd’hui [A Fotografia às Avessas: Os Paradoxos das Práticas Atuais], 10 jun. 2013, no Festival Rencontre de la Photographie d’Arles, realizado anualmente desde 1970.

² Tema do festival de 2013; faz referência ao período glorioso das fotografias em preto e branco no século 20. Neste volume, todas as notas são da tradução, salvo indicação contrária.

Straub e Danièle Huillet, baseado no romance *Conversazione in Sicilia* [Conversa na Sicília],³ escrito pelo italiano Elio Vittorini nos anos 1930. É uma sequência de sete minutos que os próprios cineastas recortaram como uma unidade em si, sob o título *Le Rémouleur* [O amolador]. Do que ela trata? Estamos na Sicília, numa zona rural de tradições arcaicas no que se refere às relações entre mães e filhos, operários e patrões, pobres e ricos, máfia e lei, e à estranha relação entre o matriarcado e o regime patriarcal. Tudo no filme faz dele uma releitura moderna do teatro antigo. Os sete minutos são a sequência final, cujo enquadramento mostra os degraus de uma escadaria da vila siciliana onde o personagem principal, depois de ter visitado sua

³ O censurado romance *Conversazione in Sicilia*, escrito por Vittorini entre 1938 e 1939, foi editado no Brasil, com o mesmo título, pela Cosac Naify, em 2002, com tradução de Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci.

mãe, encontra um homem montado numa bicicleta de amolador. É preciso pedalar para afiar as lâminas.

Eis um trecho do diálogo:

O AMOLADOR: Diga-me forasteiro, não trouxe nada para amolar neste país? Não tem uma espada para amolar? Não tem um canhão⁴ para amolar?

O HOMEM: Há pouca coisa para amolar neste país?

O AMOLADOR: Nada de muito digno. Quase nada que valha a pena. Quase nada que dê prazer.

O HOMEM: Você deve amolar facas. Deve amolar tesouras.

⁴ O termo faz referência ao antigo canhão de mão, uma arma de pederneira composta de sílex que, quando atritada por um fuzil (peça de metal), produz faísca e faz a arma funcionar (um modo de “amolar” o cano da arma). O mesmo efeito é criado na roda de afiar para amolar os instrumentos de corte.

O AMOLADOR: Facas? Tesouras? Você ainda acredita que existam facas e tesouras para amolar neste mundo?

O HOMEM: Eu achava que sim. Não existem mais facas nem tesouras neste país?

O AMOLADOR: Nem neste país nem em outros. Ando por várias regiões, são quinze ou vinte mil as almas para as quais amolo, no entanto, nunca vejo facas nem tesouras.

O HOMEM: Mas o que lhe dão para amolar, se você nunca vê facas nem tesouras?

O AMOLADOR: É o que sempre pergunto: o que me dão para amolar? Não me dão uma espada? Não me dão um canhão? Encaro eles, olho no olho, e vejo que aquilo que me dão nem mesmo pode se chamar de prego. Dá prazer amolar uma verdadeira lâmina. Você pode lançá-la, e ela é um dardo, você pode empunhá-la, então ela é uma adaga. Ah! se todos ainda tivessem uma verdadeira navalha!

O HOMEM: Por quê? Você acredita que alguma coisa poderia acontecer?

O AMOLADOR: Às vezes parece que bastaria que todos tivessem dentes e unhas para amolar, eu os amolaria como dentes de víbora, como garras de leopardo.

O diálogo segue abordando a questão do trabalho, do salário e da justiça e termina assim:

O AMOLADOR: Ah! Se houvesse facas e tesouras, buris, chuços e arcabuzes; morteiros, foices e martelos, canhões, canhões e dinamites.

O amolador encena diante de nós o estado embotado do mundo, de um povo que deixou de afiar o corte⁵ de sua lâmina, que não re-

⁵ *Tranchant*: substantivo que faz referência ao lado afiado de um objeto de corte, a parte mais fina de um objeto qualquer, ao que está/é cortante, ao gume e também ao cortado, rompido, separado, cindido; em sentido figurado pode se referir à perspicácia de algo, sua agudeza, sua nitidez, ou ao argumento que responde a duas questões diversas (que tem dois gumes). Neste ensaio, a autora lança mão do termo de

conhece a potência jubilosa e aguda da luta e dos combates. O mundo parece ter perdido a animalidade selvagem de suas defesas, sua coragem guerreira. O povo não tem mais desejo de morder ou cortar. Para que serve o fuzil de afiar se não há mais fuzis para disparar? Não há mais trabalho para os amoladores que, em vão, esperam que lhes tragam lâminas e serras para amolar. Por isso, de minha parte, pergunto: ainda há trabalho para os criadores de imagens e para os filósofos? As imagens nos oferecem o corte e os filósofos continuam afiando a lâmina de nosso olhar?

Para que o olhar torne-se agudo, e o pensamento, afiado, talvez seja necessário, mais do que nunca, preservar o ofício de amolador. O interlocutor do amolador é um siciliano

modo a aproveitar essa extensão semântica; aqui ele será, sempre que possível, traduzido por “corte”, mas também recorreremos a sinônimos para melhor adequação ao contexto linguístico do texto em português.

que finge retornar da América, quando na verdade chega do norte da Itália, “emigrado” da Itália rica. Ele entrega seu canivete para ser afiado pelo amolador. Em seguida, o diálogo se afasta da queixa formal e passa para outro registro: o da discussão sobre trabalho, justiça e dinheiro. E uma vez que me pediram para estar aqui como oradora principal – no *Rencontres de la Photographie d’Arles* (2013), festival dedicado sobretudo à fotografia em preto e branco –, gostaria de avisar que pretendo simplesmente me colocar no lugar do amolador em um mundo embotado, a não ser que, como desconfio, eu esteja aqui para pedir aos fotógrafos, e aos artistas de um modo geral, que ajudem a filosofia a recuperar seu corte. O exercício do preto e branco parece convocar a acuidade de uma problemática aguda relacionada ao apelo do amolador. A questão do corte parece decisiva sempre que nos colocam em contato com as imagens e nos pe-

dem para falar sobre elas. O que dá contornos [*tranchant*] ao que nos é dado a ver? Alguma coisa deve ser dividida, afiada, deve recuperar o fio de sua lâmina e acompanhar os combates que, hoje, realmente precisamos travar? Antes de mais nada, a filosofia não deveria, como faz há mais de dois milênios, dedicar-se apenas à tarefa de afiar o pensamento e ativar o corte de nosso olhar sobre o mundo? Como cineastas, Straub-Huillet não deixaram de questionar esse corte e utilizá-lo em suas práticas de imagem e texto. Como afiar mostrando? Como produzir o corte quando se mostra, quando se dá a ver? Portanto, diante da fotografia, diante das imagens e no próprio exercício disso que está se tornando a filosofia, gostaria de compartilhar com vocês a preocupação que o que temos chamado de “filosofia” provoca atualmente, e que nada mais é do que um exercício embotado, uma atividade frouxa e poligráfica, privada de qualquer corte. E

isso em todos os domínios em que, dizem, os filósofos são requisitados, especialmente no domínio das imagens e de sua relação com a vitalidade da atividade política.

O que dizer da relação entre a filosofia e as imagens? No começo foi péssima. A filosofia atravessou vários séculos colocando o pensamento racional a serviço de uma Verdade que, acreditava-se, exigia a condenação do mundo sensível e, *a fortiori*, das imagens. O pensamento filosófico estabeleceu para si um campo privilegiado e solene, conferindo plena soberania à potência da palavra, da gramática, do raciocínio e, por fim, de toda dialética. Durante séculos as imagens artísticas, as técnicas e as tarefas imagéticas foram desqualificadas por razões teológicas e metafísicas que repercutiam sobre a condição social daqueles que produziam imagens. A condenação da idolatria pelos monoteísmos desempenhou sua função nessa desqualificação, ao

criar a divindade única que ordena a abolição das imagens e condena o seu culto. O platonismo também teve seu papel nessa rejeição e no desenvolvimento de uma doutrina que suspeitava que as imagens apenas disseminavam simulacros, ilusões e erros. A exigência de verdade, seja sob o signo da revelação ou da ontologia, conseguiu reprimir durante séculos o que emana da verdade das imagens, sob pretexto de que não havia imagem da verdade. Sem aprofundar esse longo caminho da filosofia, que gradualmente remonta à consideração da experiência sensível e das imagens, precisamos sempre recordar – por mais que desagrade aos pensadores pós-hegelianos da modernidade – que o pensamento cristão foi o primeiro e o único a considerar um mono-teísmo de imagens e a inventar o léxico, agora banal, da encarnação. A encarnação é a fábula constitutiva que convoca o reconhecimento de que a aparição da imagem da divindade

não só não é simulacro ou engano como, ao contrário, é uma manifestação corporal e sensível da própria verdade na pessoa do Cristo. A doutrina paulina funda um novo regime de pensamento do visível e das imagens: a aparição da imagem do Pai sela um novo contrato. A partir disso, não são mais os sentidos e as imagens que nos enganam, mas o valor de verdade das imagens depende da natureza do olhar que lançamos sobre elas. Em outras palavras, o que está em jogo em uma revolução da imagem é uma revolução do olhar. Não se deve mais olhar a imagem com olhos de idolatria, o ídolo é sempre o objeto do desejo idólatra.

A inversão dos termos desloca o próprio questionamento relativo à verdade das imagens e à credibilidade do visível. A questão da verdade deve ser colocada em termos de relação. No visível, a verdade de uma relação emana da construção do olhar que transfere o

regime dos simulacros, enganos, alucinações, fantasmas e armadilhas de visão para o lado daquele que olha e seu desejo de ver e não ver, de acreditar e não acreditar. É o espectador que, diante daquilo que vê, se constrói ou não em sua palavra. Assim, não se rompe com a potência da palavra, mas a imagem é construída como exigência, uma exigência do olhar do corpo sensível do sujeito falante para quem o visível é direcionado. Este foi o primeiro momento de minha reflexão, desde a conservação do corte por todo tipo de amoladores até este momento em que o corte é direcionado para a natureza daquilo que pode ou deve se tornar mais aguçado.

Outrora, havia cisão quando o filósofo afirmava ser preciso escolher entre o sensível e o inteligível. Cindir era, então, abandonar o sensível e o visível para glorificar e requalificar tudo aquilo que é invisível, eterno, mundo das ideias, mundo das verdades. Era preciso dar as

costas ao sensível. Conhecemos a cenografia da alegoria da caverna: é preciso dar as costas às sombras para ver a verdade. Nesse dispositivo, uma vez dividida a dicotomia, basta afiar o método que conduz do falso ao verdadeiro. Descobrir que, em matéria de imagem, nada mais se apresenta sob o signo da dicotomia e da disjunção binária. É no cerne do próprio sensível, para o qual não precisamos mais dar as costas, que precisamos produzir o gume de outra exigência completamente diversa. É no coração das trevas, da incerteza, em meio a aparições e desaparecimentos que precisamos aprender a ver, a julgar e a construir laços entre os corpos que partilham um mundo.

Antes de existir a fotografia propriamente dita – *photo-graphé* é, em grego, escrita de luz –, os gregos pensaram em termos de *skia graphé*, escrita de sombra. O que há para decifrar deve ser decifrado à noite. Decifraremos sempre à noite. Logo, o que nos cabe – nós que vivemos

sob a luz do sol e graças a ela – é construir esta noite do olhar na qual a imagem produzirá sua luz, na qual conseguirá fazer surgir sua luz singular, sua luz de imagem, ela que não precisa do sol para aparecer. Se há sol não há mais imagem. A escrita de sombra, *skia graphé*, está presente em todas as técnicas da fotografia, do desenho, das salas de cinema, mas a ideia existe desde que se inaugurou o pensamento das imagens: de Plínio até hoje, nunca prescindimos da noite para ver, não recolhemos a luz, nós a criamos. Tudo o que vem ao mundo é segregado nas trevas: seja com mitos, fábulas ou imagens matriciais e gestacionais, todas as metáforas são operacionais quando se trata de narrar a fecundidade da sombra inseparável da energia do desejo. Vocês conhecem as fábulas, as ficções que apontam o “lugar” onde nascem as imagens e onde se infiltra a verdade do desejo, que sonha infinitamente em ser a Verdade soberana e sem sombra.

Como ficou a filosofia diante dessa história singular? O filósofo de repente se viu em uma relação de encantamento redentor, que não fazia mais dele o adversário do fazedor de imagens e dos artistas de modo geral; pelo contrário, agora ele era o companheiro de viagem de uma aventura criativa. O prazer de ver – de mostrar – nutriu o pensamento, e a arte foi a palavra pela qual os prazeres de sentir e de pensar assumiram, nas sociedades ocidentais, títulos de nobreza e souberam compor o terreno do reconhecimento social.

No mundo ocidental cristão, o dispositivo filosófico que acolhia, após a encarnação e graças a ela, todas as imagens estabeleceu-se na narrativa da história do Cristo, que foi nomeado à imagem do pai no mundo visível onde encarnou. Sabe-se que essa narrativa é o relato de uma paixão, uma morte e uma ressurreição, que nada mais são senão aquele da imagem. Se ele ressuscita, é simplesmente

porque uma imagem não morre. O homem é mortal, mas a imagem não. Há nessa paixão da imagem algo que concerne ao próprio passional do pensamento, ou seja, algo que fez da imagem, que tinha sido a grande inimiga do pensamento especulativo, o lugar de encontro do pensamento com todos os gestos vivos que convocam o invisível, gestos de amor e de morte, gestos luminosos e noturnos.

Se a Igreja desejava que a imagem triunfasse sobre as reservas e as suspeitas da filosofia, era porque, como instituição que reconhecia o poder de ressurreição das imagens, fundamentava nele a própria energia de renovação, de legitimação eternamente renovada. O poder visível está efetivamente caduco, e agora repousa sobre a invisibilidade de um poder inabalável e sobre sua manifestação, no visível, por meio do poder temporal. Isso significa que a descoberta essencial foi e continua a ser a do reconhecimento da crença como fun-

damento absoluto do poder político e do laço social. A imagem é espaço energético que a crença impõe a si mesma sob o signo da fé, da confiança ou da credulidade. Ver é acreditar, saber é acreditar na verdade daquilo em que acreditamos ou do que somos levados a acreditar. A imagem é o espaço operacional de todos os registros da crença. O poder cristão da imagem se apoia sobre o princípio que poderia ser enunciado da seguinte maneira: devemos acreditar naquilo que vemos, pois o Messias esteve entre nós pedindo para acreditarmos naquilo que vemos. Ele disse que deveríamos continuar acreditando quando não mais o víssemos, e que ele retornaria em uma forma que cabe a nós trazer à tona, de modo a reanimar infinitamente, ao longo dos séculos, o poder de crença que pertence à imagem, e, portanto, de agora em diante, a toda imagem.

A soberania da crença com base no poder das imagens não desencorajou tão rapidamen-

te as suspeitas da filosofia. Os filósofos tentaram resistir às tentações do visível em nome da fidelidade à metafísica e a todo regime de verdade. Depois, surgiram novas alianças entre o sensível, o visível e o registro especulativo da razão. A partir do Renascimento, a arte das imagens e as artes de um modo geral se livram da tutela eclesiástica e se reaproximam dos filósofos e dos cientistas. A atividade criativa foi cada vez mais concebida sob o signo da liberdade e da emancipação. Podemos considerar o desenvolvimento da sociedade industrial e do capitalismo, e, por conseguinte, o florescimento da burguesia, como uma virada decisiva, uma ruptura radical entre os gestos de criação e os gestos de produção. Foi nessa condição – que teve início no século 19 e se cristalizou no século 20 – que a questão da imagem se modificou radicalmente para ocupar o centro nevrálgico em que se opõem o comércio do visível e os gestos criativos. Os

dispositivos dominantes pretendem confiscar as operações e os efeitos das produções imagéticas em benefício próprio, ao mesmo tempo que a fotografia e o cinema acompanham a reviravolta das práticas artísticas para livrá-las de toda pressão mercantil. Assim é que se renovam as formas que, com a fotografia e o cinema, transformam as modalidades expressivas nas artes plásticas, na música e na dança. Os filósofos acompanharam essas mutações desde o início até o momento em que a ruptura entre o capitalismo e a cultura provocou um conflito sem tréguas, ou melhor, até o momento em que o mundo das artes e da cultura foi dividido em dois regimes incompatíveis, o regime do mercado globalizado contra o regime da emancipação e da partilha social. Foi aí que a filosofia conheceu seu embotamento progressivo, aquilo que chamo de perda do gume, que de forma alguma anuncia o encolhimento dos filósofos. Muito pelo con-

trário, eles são requisitados e muito encorajados a participar intensamente e sem reservas de toda reflexão sobre arte e sobre imagens. Não há filósofo que não tenha escrito e publicado sobre a questão das imagens. E os historiadores da arte se autoproclamam “filósofos” para garantir seu lugar no campo da produção chamada “cultural”.

Há uma espécie de casamento, de amarração inseparável entre o mundo da palavra e edificação do pensamento e o mundo dos artistas, que sempre recorrem à palavra filosófica para dar sustentação e credibilidade a suas práticas. A vantagem que se tira dessa situação intermediária da filosofia é que ela é obrigada a se associar às lutas dos criadores para resistir aos ataques devastadores dos dispositivos de poder contra o mundo da criação.

Mas, para participar de uma luta, para lutar no mesmo combate, armas são necessárias, e elas precisam estar afiadas. Ora, o amolador

de Straub-Huillet nos disse que nada mais lhe dão para amolar. Digo que o corte é que já não existe mais, incluindo o corte que deve separar aquele que fala daquele que mostra. É necessário se certificar de que algo do olhar seja aguçado de modo que a imagem pareça intrigante para o filósofo, e que o filósofo permaneça intrigante para os artistas. Ou seja, temos de aceitar que existe uma violência do heterogêneo se quisermos que surjam faíscas, que algo es quente e que alguma coisa realmente aconteça na hipótese de algum atrito entre arte e filosofia. Vejam o que acontece no girar da roda do amolador... Surgem faíscas. Para afiar é preciso aquecer, é preciso fazer arder. Essa perda do corte que torna a filosofia amorfa e mesmo esponjosa, pela qual ela é inteiramente responsável, pode ser observada nas atrelagens cúmplices ou clientelistas do artista e do filósofo. Cada artista pode ter o seu filósofo predileto e, inversamente, cada

filósofo escolhe seu próprio séquito de criadores. Assim, no contexto deste festival da fotografia, organizado sob o signo do preto e branco, tomo essa referência binária da primeira tradição fotográfica como exemplo para a questão do corte. Abordarei dois pontos: o preto e branco e a digitalização.

Quando ouço dizer que vamos voltar ao preto e branco, que será um retorno, imediatamente surge a questão: pode haver um retorno ao preto e branco como se retornássemos à época em que ainda não havia escolha? Naquele tempo era preciso recorrer à pintura para obter a cor da qual estávamos privados. Quando hoje se opta pelo preto e branco, o fazemos renunciando voluntariamente à cor. Renunciar à cor não pode ser um retorno às práticas que antes não estavam no campo da renúncia, mas sim da restrição. Trata-se, hoje em dia, de um gesto de encolhimento, de contenção, de suspensão de um poder que gera

uma situação completamente nova. O importante é inventar privando-se de um recurso disponível. Além disso, em uma sociedade em que o fluxo das imagens e a superabundância do visível são concomitantes à possibilidade de todos disporem dos meios de produzir imagens, todas as mãos, sem distinção, tornaram-se fotógrafas e cineastas à sua maneira.

A possibilidade generalizada de fazer imagens levou mesmo a se acreditar numa democratização dos poderes imagéticos e, portanto, do acesso de todos à cultura visual. A fórmula do “para todos” não assegura em nada o direito de falar em democratização, ou então, podemos considerar, como Alain Badiou, a democracia como o nome obscuro de nossa sociedade neoliberal. A partilha igualitária do possível exige outras condições além daquelas da mundialização do comércio e das técnicas. A arte das imagens deve ser animada por uma energia igualitária basea-

da no reconhecimento em todos, sem reservas, de uma igual capacidade de pensar e de julgar. Optar por um exercício de contenção e encolhimento diante da plethora massificada do possível parece justamente desconfigurar a questão da democracia. Se um gesto artístico é direcionado indistintamente a todo sujeito como espectador dotado de pensamento e de julgamento, então, o que os novos fotógrafos adeptos do preto e branco fazem é suscitar a agudeza [*le tranchant*] do olhar e, desse modo, interpelar a filosofia para lembrá-la da exigência de um pensamento aguçado [*tranchant*] diante do que nos é dado a ver. O que sai das mãos do fotógrafo se dirige a todos aqueles que pensam, que falam e que esperam alguma coisa das imagens, uma ruptura [*un tranchant*], um momento de emancipação, um momento de liberdade, um momento de júbilo, ao mesmo tempo íntimo e partilhado. Então, eu poderia dizer o seguinte: não é a fotografia que, assim,

envia à filosofia uma espécie de grito de alerta, de apelo silencioso para retomar a escrita de sombra, indício e forma de um instrumento de corte [*un tranchant*]? Como se essa fotografia exigisse finalmente que o filósofo pare de ser o cúmplice feliz de tudo o que acontece, de tudo o que nos é dado a ver, encontrando justificativas para tudo? O exercício do encolhimento pede para ser partilhado.

Teríamos de nos perguntar, então, se o registro da fotografia, que renuncia ao poder e denuncia o domínio de certo saber e poder técnico, não estaria dizendo ao filósofo e, portanto, a todos os espectadores, que já é hora de afiar seu pensamento e o corte de sua lâmina no contato com o novo cenário visual. Isso não seria o chamado para um (re)enselvajamento⁶ do

⁶ No original, *ré-ensauvagement*, do inglês *rewilding*: em sentido estrito, retornar ao estado selvagem ou natural. O termo tem sido utilizado no campo da biologia da conservação e nas pesquisas atuais sobre ecologia e etnoecologia.

olhar? Há, de fato, na renúncia ao poder, o que chamo de (re)enselvajamento, o restabelecimento de uma zona de indeterminação de tudo o que é possível para as imagens, a redistribuição de lugares e os desvios entre o que é percebido e o que é dado a ver. A prática do desvio, que é jogo de sombras, suscita o que Deleuze chama desterritorialização, ao defender que a fotogra-

Em português, a palavra também vem sendo traduzida por “renaturalizar”, “resselvagizar”, “resselvajamento”, “refaunação”. Os portugueses utilizam “renaturalizar”. Entretanto, a maioria dos textos em português ainda usa o termo em inglês. Por outro lado, a palavra francesa *ensauvagement* tem sido empregada de maneira controversa no campo das ciências sociais e políticas, lançando-se mão de sua polissemia. Na década de 1950, Aimé Césaire utiliza o termo para criticar o colonialismo e seus atos colonizatórios e o insere no imaginário colonial. Recentemente, ele tem sido reapropriado pela extrema direita francesa para fazer referência à chamada “delinquência” das minorias. No Brasil o termo é traduzido, nesse contexto, por “enselvajamento”; desse modo, optamos por manter a forma com o prefixo destacado, como fez a autora, para marcar seu posicionamento crítico.

fia não nos dá a ver espaços convencionalmente percebidos, mas zonas desterritorializadas onde tudo é possível. Construir uma zona em que o olhar deve encontrar um lugar de hospitalidade para o pensamento, e não mais um lugar de descanso para a visão. Em outras palavras, a filosofia é parceira da fotografia, que se dirige a ela para que deixe de acompanhar o canto das sereias do mimetismo e do poder instituído. Restabelecer um desvio, uma dessemelhança, uma heterogeneidade, uma indeterminação, um (re)enselvajamento do olhar, um modo de perdê-lo, enganá-lo, de não atribuir identidade, residência, de não atribuir estabilidade.

Jean-Luc Godard dizia que, “para ver, não se deve ter medo de perder seu lugar”. A questão do lugar é justamente o que está em questão: a imagem indica ao filósofo o lugar de atribuição de seu corte, lá onde seu olhar será afiado. Como eu disse, quando se tem o poder de colorir, optar pelo preto e branco é um gesto

de renúncia, uma espécie de voto de pobreza. Haveria um tipo de franciscanismo, uma nova economia proposta por uma fotografia na qual a cor está associada tanto ao luxo e ao consumo quanto a uma subserviência à realidade perceptiva que bloqueia o caminho das energias ficcionais. Através do gesto de renúncia ao poder de mostrar a riqueza, a profusão luminosa e cromática do mundo, o voto de pobreza passa pela experiência da nudez. Mostrar os corpos nus sem apelar para os efeitos da cor. Eliminamos os efeitos para criar maior ou menor impacto: seremos mais incisivos [*tranchant*] sem o efeito. Existem jogos verbais que suportam jogos de nudez, que podem ser bem-sucedidos, embora nem sempre, obviamente porque está claro que as tentações do narcisismo não são de todo evitadas, mesmo pelos franciscanos e pelos Padres do Deserto, cada qual em seu tempo.

Outro desafio importante na relação do preto e branco com a cor é o abandono de

um registro metafórico que ocupou de modo abrangente as análises das imagens, em particular nas obras filosóficas: quero me referir às metáforas da tecelagem, da continuidade e do fio, em que, conscientemente ou não, o que era textura, estrutura, tecido social, elo tornou-se trama e urdidura no cerne das próprias imagens. Essas metáforas estão se desgastando, principalmente porque produzem e glorificam a continuidade, e submetem o visível a um regime de lisibilidade e de submissão à narrativa cronológica. Uma nova economia convoca o corte que o preto e branco sugere ao respeitar os desvios e ao acolher a descon continuidade. Uma nova forma de se pensar o visível parece exigir o abandono das riquezas profusas e dos encantos matizados do mundo perceptível para suscitar uma prática da suspensão, da síncope e do anacronismo. Suspensão, descontinuidade, encolhimento. Os exercícios de suspensão são postos em prática

com mais facilidade pelo cinema do que pela fotografia, porque o próprio cinema foi, em seus processos, habitado pela descontinuidade dos planos, das 24 imagens por segundo, mas também pela ruptura da montagem, pela multiplicidade das temporalidades e dos espaços. A prática do preto e branco, na fotografia, ativa a energia das rupturas e sugere um corte para o espectador, filósofo ou não, que é compelido a abordar o espetáculo de um mundo heterogêneo, não saturado de informações, que joga com as nuances da sombra até o limiar da indecisão. Acredito que uma das operações implementadas pelo uso do preto e branco consiste em se desfazer da crença na continuidade compacta do visível, em pôr fim a uma concepção das imagens para as quais se exigiria mostrar tudo sem deixar vestígios. O luto do Todo é uma renúncia a todo gesto totalizante e, por isso, totalitário. O preto e branco ativa as operações

do extracampo.⁷ A que se renunciou ao se renunciar à cor? Por causa disso, não é provável que um dia vejamos o noticiário televisionado em preto e branco. A televisão que pretende informar quer nos convencer de que ela nos mostra tudo o que há para ver e tudo o que há para pensar.

* * *

⁷ No original, *hors-champ*: referência, aqui, à noção cinematográfica que designa o que está fora do enquadramento da câmera. O termo costuma ser traduzido em português por *fora de campo*, *espaço fora de campo*, *espaço em off* e *extracampo*, embora esta última opção seja menos corrente, como afirma a especialista em arte cinematográfica Stella Senra. Em sua tradução de *Cinema 1: Imagem-movimento*, de Gilles Deleuze (São Paulo: Editora 34, 2018), Senra opta por *extracampo*, visando um termo, segundo ela, que não se limite à referência espacial e abarque a questão temporal presente na nova dimensão que a expressão adquire na filosofia deleuziana do cinema. Acompanharemos aqui essa opção, entendendo que a dimensão expandida também se apresenta, a seu modo, na reflexão de Mondzain.

Agora gostaria de falar do numérico digital. Vou colocá-lo sob o signo da magnífica expressão de René Char, “*Nombre, l’ombre niée*” [Número, a sombra negada]. A rigor eu poderia parar aqui, porque quando René Char fala, ele é incisivo [*tranchant*]. Eis o corte do pensamento. Char foi um grande afiador. A lâmina foi passada entre o “n” de *nombre* e a palavra *ombre*, e depois, de repente, o “n” reaparece na negação *ombre niée*, em que se resgata um *nombre*. Foi sob este signo que tentei evocar a relação que mantemos com a digitalização, com o numérico digital, e com a extraordinária competência dos softwares e dos processos numéricos para digitalizar imagens. Trata-se de um poder enorme e que não se apoia mais sobre as metáforas da tecelagem, mas sobre a potência das inteligências, sobre o saber dos especialistas, sobre o saber técnico, sobre a excelência e a rapidez, a eficácia e a competência, e, finalmente, sobre a produtividade.

Por isso, o número e o uso do número produziram essa tentação que não é mais aquela do narcisismo e da megalomania do “ver tudo e mostrar tudo”, mas aquela do poder tudo e do fazer acreditar em tudo. O que se mostra pode não ter mais nada em comum com qualquer realidade. Falamos de saber e de poder de manipulação. Falaríamos de manipulação se isso não implicasse o uso das mãos? São as mãos que manipulam. Então, o problema da manipulação é de fato confiar às mãos um poder exorbitante. O trocadilho poético de René Char sugere esse excesso de luz que envolve como um halo o mundo dos números, um brilho pitagórico que faz da ciência dos números um saber do Todo, ao qual falta, agora, a sabedoria da sombra. A onipotência do número no brilho da luz eclipsa, estritamente falando, a energia noturna de toda escrita, seja a escrita em branco sobre o preto, seja em preto sobre o branco. A fotografia, etimologi-

camente, “escrita de luz”, só pode nascer do trabalho da sombra, na gestação sombria que faz surgir uma luz que não deve mais nada ao sol. É o lugar de nascimento da própria escrita, em que a fotografia desvela o enigma da lisibilidade da imagem.

Como esse poder da sombra pode e deve se manter no cerne dos domínios mais virtuosos fundados no triunfo solar da técnica? Ouvimos dizer, com frequência, que os progressos tecnológicos, em matéria de imagem técnica, são do tipo que não deixam imagem alguma se perder. Não seria melhor questionar a virtuosidade, a perfeição e o êxito no domínio da criação? Agora muitos artistas cultivam a incerteza do efeito *flo*, o fracasso da *photo trouvée*, imagem descartada e recuperada na rua, ou mesmo no lixo. O problema não está verdadeiramente nisso. O que fracassou? Eu diria que existe apenas uma forma de fracassar, que é fracassar com corte,

e que esse corte não tem nada a ver com o êxito ou com a mera beleza da imagem. O corte, ao contrário, tem a ver com o fracasso, com a arte de errar o alvo, de deixar surgir o evento, de acolher o imprevisível. A acuidade aguçada de um olhar não tem nada a ver com a intenção de fazer ver e mostrar tudo, nada a ver com a feliz adequação de um sentido apreendido a um sentido desejado. O corte tem de deixar que o excesso do real transparea no perceptível, e faz isso desviando o olhar, distanciando-se do centro e conduzindo o espectador para além do visível. O preto e branco, tratado analógica ou digitalmente, ilumina uma realidade apreendida até os ossos e oferece ao espectador a sombra segregada no extracampo da imagem. Operações imagéticas são gestos. Gestos que são dirigidos a qualquer outro.

É nessa posição que atuam o corte e a exigência do olhar. E é através do olhar do outro

que podemos reconhecer a energia que afia o olhar de todo espectador. O êxito nunca é da imagem, mas da relação entre dois olhares que se cruzaram através da imagem. O que importa, talvez, num mundo que se situa entre o luxo e o lixo é retornar incessantemente à questão do lugar dado a todo outro quando temos como ofício dar a ver, dar a acreditar e, portanto, dar esperança. O fotógrafo pode se perguntar, com legitimidade, qual é a natureza daquilo que acontece ao corpo pensante e emocional de todo outro quando ele lhe dá uma imagem para ver. O que acontece com aquela ou aquele para quem me dirijo? Acontece alguma coisa? Robert Kramer dizia: “O filme é o que acontece com o espectador”. Fazer ver aquilo que encontrei, fazer ver aquilo que fabriquei. Fazer ver para romper com as evidências e, assim, aprender a ver de outro modo, a fim de tornar sensível e manifesto aquilo que nunca seria visto sem esse ou aquele

gesto imagético. Onde a imagem me coloca? Que lugar ela me dá? Que lugar ela me concede? Qual deslocamento ela me permite no interior daquilo que estou acostumado a ver? Esse deslocamento é o indício do corte. É a criação do desvio no qual a exigência do olhar é afiada. Não se trata da cumplicidade com o visível nem da realidade compactada. Trata-se de saber como se constrói, na comunidade, a recepção de gestos que nos são dirigidos.

Para concluir, retomo os motivos que me trouxeram aqui, ou seja, o questionamento sobre o modo de transmissão de geração a geração, de espectador a espectador, entre nós, entre nós e nossas crianças, aquelas e aqueles que nos são confiados ou que trazemos ao mundo, aqueles que nos adotaram ou aqueles que estamos prontos a acolher. No domínio da imagem, ninguém está à frente de ninguém. Nas imagens não existe um saber de “gente grande” ausente nas crianças. Há um estado

de infância de qualquer adulto que, diante das imagens e munido de palavra e de experiência que têm seu peso e sua história, conecta registros de encontros. Se vocês deixarem de ser crianças diante das imagens, vocês não verão mais nada daquilo que lhes é mostrado. As imagens não exigem uma grande maturidade, com “M” maiúsculo, de quem se vangloria de saber mais sobre aquilo que, justamente, nada dá a saber se não se acredita nele antes e acima de qualquer coisa.

A escrita de sombra, se alguma vez a conhecemos, é a infância. Temos medo do escuro, amamos o escuro, viemos do escuro e esperamos, na expectativa da luz. Conhecemos a angústia e não nos opomos absolutamente ao medo. Temos medo do perigo e, ao mesmo tempo, o afrontamos. Há nos jovens uma energia corajosa diante daquilo que é mostrado, um desejo de saber e uma acolhida a tudo o que vem. As imagens são dirigidas aos

“infans”, são mudas, mesmo que os filósofos e quaisquer outros especialistas escrevam muitas coisas sobre elas. Fernand Deligny dizia: “As imagens são autistas. Elas não falam. É por isso que fazemos com que digam qualquer coisa!”. Elas estão ali, com uma potência emocional que lhes é própria, e precisamos ir até elas com o máximo de ingenuidade e de hospitalidade, do mesmo modo que deveríamos ir ao encontro de qualquer outro, ou seja, do primeiro que chegar. A prática do preto e branco se torna, então, um verdadeiro exercício de hospitalidade, que espera de todos os sujeitos o variegado, a infinitude cromática que cada olhar segrega. Ver não é óbvio, e não basta usar os olhos. Essa formulação soa como uma contraevidência. É que filosofar é precisamente praticar a contraevidência. Ora, criar imagens é, também, lutar contra as evidências, é também, e por isso mesmo, uma prática da contraevidência. Renunciar à cor é

recusar uma evidência, e é por isso que, para mim, ela soa como uma interpelação da filosofia por parte dos fotógrafos, que devem nos lembrar o tempo todo que precisam estar acompanhados dos espectadores na recusa às evidências aceitas, aos códigos e às ordens hegemônicas. Portanto, cabe ao filósofo ocupar seu lugar nessa comitiva. É um lugar político, pois ele está encarregado do laço que gera a comunidade dos olhares, das sensibilidades e, portanto, a comunidade dos desejos. A coisa mais difícil é construir essa partilha no centro do desejo de ver e do desejo de mostrar, pois a energia desejante sente a existência e a presença de todo outro como um obstáculo a sua pura satisfação. Então, são os gestos artísticos que realizarão um lugar de partilha no campo do próprio desejo, uma zona em que a heterogeneidade e a alteridade não serão mais obstáculos. O gesto artístico compõe as formas da alegria em uma zona compartilhada.

Quero finalizar homenageando, em admiração e reconhecimento, Alfredo Jaar, um dos artistas desses festivais que opera de maneira mais incisiva. Ele divide, recorta, monta, enquanto afia todas as lâminas, enquanto afila unhas e dentes, animando a energia das resistências e das lutas. Operador do laço no coração da síncope. Graças a ele o espectador sente aumentar suas exigências e sua combatividade. Alfredo Jaar trata do intratável, dos massacres, de um poder inóspito, ou seja, da inóspita violência daqueles que têm o poder das imagens e que, ao maltratar os homens por todo o planeta, maltratam todos os olhares, ou seja, a multitude dos povos ao mesmo tempo vítimas e espectadores. Ele organiza uma zona de trevas, zona na qual o preto e o branco se invertem, como uma escrita branca na noite dos massacres e dos abusos de poder. No local onde suas obras são expostas, o espectador experimenta a

preocupação e a alegria de um recolhimento compartilhado com os outros espectadores. E tudo isso uma criança pode sentir, ver e até mesmo precisa ouvir para estar pronta para agir e acreditar com liberdade. Está aí a verdadeira lição do amolador. Essa lição é um grito que ressoa ao mesmo tempo como canto de luto e hino ao despertar.

1. A zona das imagens

O CARNAVAL ME DEU a oportunidade de identificar e celebrar uma experiência temporal de reversão de todas as ordens. Em análises anteriores, fiz menção aos regimes blasfemos das palavras e das imagens. Agora, gostaria de voltar à especificidade do que chamo operações imagéticas para interrogar sua ligação fraterna com a experiência carnavalesca da desordem e da liberdade. O Carnaval é um espetáculo, e por isso é importante tentar compreender como as imagens interferem nele em matéria de cena

sociopolítica. Proponho o seguinte: vamos tentar compreender em qual espaço, ou melhor, qual a natureza do espaço no qual somos espectadores de suas imagens. Vimos de passagem o modo como o poder neutraliza e aniquila a energia do mundo pelo avesso, fabricando um conjunto moralizante e didático de imagens. Minha hipótese é que devemos chamar de arte, ou obra de arte, qualquer operação imagética que se desdobre no espaço ficcional das energias carnavalescas, quero dizer, das energias de embaralhamento de todos os reinos e gêneros.

Em um mundo no qual os atentados mais violentos contra a liberdade passam pelas indústrias da informação e da comunicação, que usam e abusam das imagens, – ou do que assim chamamos por comodidade, mas não sem gerar alguma confusão – pessoalmente, reservo o nome de imagens às produções sensíveis que, contra tudo e todos, dirigindo-se

ou não ao nosso olhar, constituem os fundamentos de toda subjetivação e do compartilhamento de toda liberdade. Quando o que nos é dado a ver deixa de nos constituir como sujeitos livres que compartilham o tempo e espaço de uma comunidade, volto a questionar a própria noção de imagem tal como se apresenta no campo das indústrias audiovisuais que aspiram a responder por toda informação, comunicação ou o por todo entretenimento. De fato, a questão que proponho é reconhecer, em cada um de nós, a capacidade de produzir não apenas formas de realidade e figuras de memória compartilhadas, mas também elementos ficcionais que invocam, ao mesmo tempo, o impensado e o impensável na recusa do impossível.

Se as imagens são reconhecidas em sua função constitutiva, é inevitável que o poder e a ordem dominantes tentem assegurar-se do controle sobre elas, tanto no nível da pro-

dução quanto no da difusão. A formação do olhar e a informação são, assim, partes relevantes de uma economia política no campo da produção e da criação. Toda instância de dominação almeja controlar a criação, limitar ou mesmo aniquilar o exercício de nossa liberdade. A arma do poder contra esse livre exercício da liberdade é se tornar senhor das condições da criação, senhor das instâncias de difusão, um especialista em matéria do saber e do usufruto. É por isso que proponho uma breve reflexão sobre o lugar onde as imagens se revelam, na esperança de melhor captar o que faz de todo gesto imagético, em seu regime constitutivo, a sede de todas as possibilidades, o lugar da resistência a toda dominação e a zona dos autênticos prazeres.

Criar imagens é abrir uma zona de indeterminação que confere a todos, sem distinção, a força de transformar o mundo. A partir dessa hipótese, em vez de imagem, prefiro falar em

operações imagéticas e gestos imagéticos para designar as fontes de energia que dão forma e lugar a uma indeterminação radical. Falei da criação das formas sensíveis, e a questão, portanto, é a da inscrição dessas formas no espaço dos corpos e no tempo da História. A partir daí, qual a natureza do lugar e da temporalidade dessas operações imagéticas? Quando pergunto: “Onde estão as imagens?”, quero que me ouçam dizendo exatamente o que Pasolini faz ouvir em um curta-metragem, *Che cosa sono le nuvole?* [*O que são as nuvens?*], obra-prima dedicada, a partir do real, ao poder absoluto das operações poéticas. O que eu escuto por trás do título francês do filme *Que sont les nuages?* é: “Onde estão as imagens?”. As imagens são nuvens, visíveis de um lugar onde os corpos se apagam e se desemparam quando olham para o éter. Totó e Ninetto, caminhando em meio ao lixo, saúdam o incommensurável extracampo, a zona cintilante que

é esse horizonte por onde passam formas indeterminadas, impalpáveis e fugazes, concedendo o dom jubiloso de uma liberdade sem limite. Proponho chamar de “Zona” esse espaço singular da imagem no cerne do visível, uma zona onde a temporalidade não se submete mais à ordem irreversível do quadro sócio-histórico, uma zona que evita qualquer ponto localizável e fixo e qualquer princípio da não contradição. A zona imaginal é o extracampo do visível imanente ao próprio visível. A imagem habita assim, de certa forma, uma zona periférica.⁸ A zona na obra de Pasolini é, nesse

⁸ A autora chama a imagem de *zonarde*, termo que faz referência aos jovens que moram na zona desfavorecida de uma cidade, na margem da sociedade. Também utilizado pejorativamente para se referir a alguém como marginal. Aqui a palavra foi traduzida como “a que habita a Zona”, “a que vive na Zona”, “a que faz parte da Zona” ou “a que se instala na Zona”, ocasionalmente acrescida do adjetivo “periférica”, em especial quando não grafada com a primeira letra em maiúscula.

sentido, a imagem projetada na tela que vem amarrar, temporariamente, o espaço do dejetado ao espaço da promessa, o espaço do deserto ao da emancipação. A imagem cinematográfica se encarrega, então, de provocar o surgimento e as ações dessa zona como um horizonte subversivo, uma promessa revolucionária. Todo *mis-en-scène* provoca a eclosão de uma zona.

O império da ficção capitalista impõe à nossa crença todas as figuras espetaculares da felicidade e do terror massificados, imagens formatadas e produzidas em série como produtos prontos para o consumo e a reciclagem. Quem é excluído desse mercado do gozo e do medo só pode recorrer à psicose ou ao crime. Os consumidores, por sua vez, são consumidos pela indústria espetacular da comunicação planetária. Nunca é demais dizer que o mercado das imagens consumíveis não constrói o olhar a partir da visão, ele investe, no fim das contas, na oralidade. Devoramos, di-

gerimos, excretamos e reciclamos. A obesidade e a anorexia são as duas maiores patologias do império iconocrático.

Dou o nome de “iconocracia” a essa ditadura visual, assentada no modelo oral da voracidade, que nos priva da livre indeterminação na qual podem constituir-se as figuras do nosso desejo e a liberdade das nossas ficções. As operações imagéticas só são operacionais a partir desse espaço de indeterminação invisível onde são forjadas as ficções constitutivas. Entendo por “ficção constitutiva” – em oposição às ficções de uma dominação destitutiva ou destruidora – o lugar a partir do qual os gestos imagéticos dão forma e contornos a nossa capacidade de agir e mudar o mundo. As operações imagéticas são gestos energéticos capazes de se apoderar de todos os materiais e de todos os signos para nos dar a palavra e nos tornar forjadores insaciáveis do possível, triunfando sobre o impossível.

Pintar, cantar, filmar, dançar, cozinhar: todas essas ações são possíveis na Zona, o que significa, hoje, sob o império de catástrofes que julgamos inevitáveis por serem estruturais, que um outro mundo é concebível. As operações imagéticas são as únicas que podem nos permitir pôr fim ao fatalismo das estruturas, contanto que nos libertemos à força do universo da necessidade. Para isso, é preciso destronar os forjadores do impossível.

Quero lembrar que o primeiro a compreender isso foi são Paulo, que declara na Epístola aos Coríntios que, dali em diante, uma vez que se vivia sob o signo da imagem, a letra e a lei estavam abolidas. E escreve: “A partir de agora tudo é permitido” (*panta exes-ti*), mas, acrescenta, “nem tudo me constrói” (*alla mè panta me oikodomei*). A tese é assim exposta com violência e clareza, desde o momento em que a encarnação cristã fez da imagem a base da crença na humanidade. Mas

que construção é essa? Paulo quer construir a liberdade de um mundo onde tudo é possível ou edificar uma Igreja em que a imagem tomará o poder e ditará as leis? O dilema o leva a uma crise convulsiva, e sua palavra oscila entre o grito do transe livre próprio do lugar icônico e a retórica do poder instituído. Paulo acreditava que o fim dos tempos estava próximo, e não vislumbrava outro reino além do triunfo iminente da imagem salvadora e ressuscitada. Mas os Padres da Igreja, vendo o tempo passar, tomaram as rédeas da história política e do poder temporal da instituição. Desde então, o transe foi esquecido, precisa ser esquecido, e as imagens serão uma questão de governo para um império que institui uma polícia do olhar e um regime emocional da informação planetária e unívoca. A máxima, então, é a seguinte: fazer ver é fazer acreditar; fazer acreditar é fazer obedecer. A fórmula é implacável e não caducou. A partir disso,

como dar vida à energia crítica do possível, própria às nossas operações imagéticas? Como resistir à propriedade monopolística do visível? O idioma da possessão tem de fato essa ambivalência, já que o termo designa tanto o poder do proprietário quanto o estado de expropriação xamânica. Temos mesmo que escolher entre o estado de possuidor e o de possuído? Mas será que o possuído escapa em algum momento à dominação do possuidor?

Antes de responder se sabemos, e como, construir uma resposta resistente e ativa à dominação iconocrática, quero evocar dois registros atuais da crítica ao sistema neoliberal que denunciam a exploração específica das operações imagéticas e a manipulação tecnológica da crença. Quero falar das alusões recentes à feitiçaria e ao xamanismo, cujos transes se transformam em *pharmakon*, ou seja, veneno, mas também remédio, nesses tempos de crise. Hoje, dois movimentos

críticos distintos e complementares apelam para a antropologia a fim de apontar vias possíveis para uma resistência à ditadura do impossível. A crítica da razão capitalista precisa passar por uma crítica da própria razão, vista como racionalidade ocidental denunciada como uma ditadura etnocêntrica com pretensões à universalidade. O primado da razão conta com o apoio das forças bimilenares da instituição eclesiástica. A construção crítica, que pretende nos ajudar a pôr um ponto final nessa ideologia, quer operar o que os novos pensadores chamam de uma autêntica decolonização do pensamento. Esse movimento, nascido da crítica antropológica ao estruturalismo, quer nos fazer ouvir uma outra voz e abrir um caminho revolucionário.

A proposta é reconhecer a potência das operações imagéticas nas culturas não cristãs que o Ocidente aniquilou e explorou. Penso, por exemplo, na contribuição decisi-

va de Eduardo Viveiros de Castro, que renovou de ponta a ponta o olhar lançado sobre os indígenas da Amazônia. Mas vou falar dos pensadores ocidentais que justamente lançaram um olhar antropológico decolonizador sobre o neoliberalismo. A crítica que fazem denuncia a feitiçaria neoliberal como forma de desfazer o encanto dos sortilégios do gozo capitalista, que dissimula a miséria e a injustiça que lhe dão sustentação. Crença contra crença, então, a questão seria a seguinte: podemos trocar de ficção? As duas vias compartilham um denominador comum: o desejo de escapar à suspeita de regressão naturalista e arcaizante e não recair no consumo neoespiritualista dos campangas do capital. Em suma, a ideia é acionar as forças da desordem, arrancá-las do silêncio, reconhecer a potência dos vulneráveis. É preciso citar aqui a obra de Isabelle Stengers e Philippe Pignarre, *La Sorcellerie*

capitaliste (A feitiçaria capitalista),⁹ em que os autores revelam, na base do sistema, um dispositivo simbólico e material de crenças e credulidades, de manipulação do crédito, que nos enfeitiça, privando-nos de toda energia ficcional. Quem possui alguma coisa é um feiticeiro. Segundo alguns, seria necessário conjurar a magia negra da razão tecnológica e financeira por meio da energia de uma magia branca que nos liberaria de tanta credulidade. Um exorcismo, por assim dizer. A realidade, o próprio real, é aquilo em que nos pedem que acreditemos graças a um tipo de feitiçaria que faz de nós, agentes do poder, os feiticeiros. Hoje, a crise do desencanto se sustenta, ideologicamente, na retórica da fatalidade alimentada por magos que nos enfeitiçam. Prisioneiros dos sortilé-

⁹ Isabelle Stenger e Philippe Pignarre. *La Sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte, 2007. (Nota da autora.)

gios, somos sequestrados pela feitiçaria do poder econômico e financeiro que postula o espaço de um destino inelutável, de uma ordem sobre a qual não temos poder algum. Uma espécie de feitiço nos condena e nos aliena em favor de um proveito maior para aqueles que, crentes ou não, estabeleceram sobretudo um maquinário de persuasão, um imaginário idólatra que nos retira qualquer esperança de transformação.

Isabelle Stengers e Philippe Pignarre, inspirando-se justamente nos dispositivos de feitiçaria cuja operação detectam nos dispositivos de crença do neoliberalismo, propõem procedimentos microssísmicos para quebrar a bruxaria política. Inspirados em seu conhecimento de etnopsiquiatria, descrevem o capitalismo como um “sistema de feitiços sem feiticeiros”: um sistema que nos provoca paralisia e impotência por nos colocar o tempo todo em confronto com o que chamam de “al-

ternativas infernais”. “Um dispositivo ativado por suas próprias vítimas, contra sua vontade: esta é a definição de um sistema feiticeiro!”. O discurso dos políticos, há pelo menos duas décadas, poderia ser resumido, segundo os autores, na seguinte frase: “Vou explicar para vocês as restrições inexoráveis que subjagam a nossa ação”. Stengers e Pignarre gostariam de ver os corpos surgirem e agirem no papel de agentes de rebelião, serem a voz que contesta, que recorre às energias subterrâneas para organizar uma profilaxia de quebra do feitiço.

Se o discurso dos senhores é um encantamento que alimenta o transe capitalista, temos então de fazer surgir o regime de consciência necessário para a construção de um mundo outro. Recuperar a liberdade transgênero das energias revolucionárias não deve de maneira nenhuma ceder a vez às sereias carismáticas que o neoliberalismo aciona a título de poética da consolação. O necessário é reconhe-

cer, no próprio seio do Ocidente racionalista e dominador, a existência subterrânea, tenaz e rebelde de uma outra história que nunca parou de manifestar sua energia sísmica: a das populações colonizadas e subjugadas, mas também a das mulheres e das feiticeiras, dos loucos e dos réprobos, dos que Pasolini chamava de subproletários, enfim, de todos os gestos criadores em qualquer registro. Em suma, a imensa zona cultural e cultural em que operavam, e ainda operam, energias indefiníveis, desordens fecundas, caos inventivos, embaralhamentos criativos e, portanto, finalmente, uma história dos contrapoderes que nunca deixaram de existir ainda que à custa das mais ferozes perseguições, escravizações e exclusões. Assim desencadeou-se um movimento voltado para a descolonização do pensamento, a feminização da potência e, na crise, para deixarmos de ser possuídos pelos possuidores ou para redescobrirmos o transe. Então, qual a natureza do poder dos que lutam

contra a feitiçaria dos senhores? Uma emancipação pura em direção ao indeterminado ou a composição de uma contrafeitiçaria? Foi assim que nasceu nos Estados Unidos outro movimento: uma contrafeitiçaria feminina, mesmo assim feiticeira, decidida a armar o povo de mulheres cuja potência revolucionária provocaria o advento da humanidade na imagem de um povo livre. Esse movimento, criado e conduzido pela escritora e militante política Starhawk, inspira-se na feitiçaria e na magia primitiva das mulheres fecundas e furiosas. Essas mulheres pretendem, ou parecem querer, restabelecer uma ligação, tanto natural quanto política, com as energias obscuras da terra, da noite, com as forças elementares que produzem a conexão, o amor, a solidariedade... Em resumo, essas novas bruxas pretendem instaurar uma espécie de sabá (*sabbat*) político para libertar toda a sociedade, cujo fermento seriam as mulheres há muito oprimidas e, a partir de ago-

ra, emancipadas e emancipadoras: “Estamos”, diz Starhawk, “num terreno que ainda não foi mapeado, criamos uma política que ainda não foi definida”. As feiticeiras altermundialistas defendem o obscuro, referindo-se tanto aos cultos lunares quanto ao subsolo tenebroso do underground. Que seja. Mas será mesmo necessário alimentar a força de um movimento crítico como este com um idioma arcaizante, neo-humanista? O livro *Parcours d’une altermondialiste* [Percorso de uma altermundialista],¹⁰ de Starhawk, com tradução para o francês e prefácio de Isabelle Stengers, parece consciente dessas armadilhas e faz o possível para evitá-las. Mas existe de fato um risco de moralizar o mundo, em vez de politizá-lo, de (re)encantá-lo com fantasmagorias, em vez

¹⁰ Starhawk. *Webs of Power: Notes from the Global Uprising*. Gabriola Island: New Catalyst, 2003. [Ed. franc.: *Parcours d’une altermondialiste*. Paris: Les Empechêurs de Penser en Ronde, 2004.]

de se engajar em gestos transformadores, ou seja, criadores. A filantropia moralizadora e a energia erótica tomam o lugar do contrato político e do acolhimento incondicional que devemos a todo outro, seja ele quem for. A questão permanece em aberto: como tornar operacional, no real, a energia revolucionária das imagens? O transe não é nem magia folclórica nem arcaísmo animista. É uma energia política, pois trata radicalmente dos poderes e do poder. Para tanto, é preciso considerar as operações imagéticas como as únicas que produzem esse imaginário político a que se dá o nome de igualdade, e isso numa zona de indeterminação em que nada mais é fatal ou inevitável, um não lugar, um *no-where* onde são inventadas as formas do possível.

Proponho então uma outra via, com base em outro léxico, retomando o termo “zona” para realizar operações imagéticas, uma energia revolucionária presente em todos os sujei-

tos, incondicionalmente. Minha hipótese é a seguinte: as operações imagéticas são as únicas a ocupar esse lugar do possível e distribuem a todas e a todos, sem distinção, o poder de criar outros mundos, mundos vindouros, mundos possíveis. Assim, para me fazer compreender, vou abordar dois pontos: a *khora* platônica e o *Inframince* de Marcel Duchamp. Fora de qualquer círculo de feitiçaria, a ideia é pensar o lugar ilocalizável da imagem, que escapa à dominação econômica e policial, tanto do espaço quanto do tempo: é o que chamo de “Zona” das operações clandestinas.

Platão, no *Timeu*, chama de *khora* isso que traduzi por “zona”. Elabora a hipótese constitutiva de um gênero de ser que, diz ele, não é produzido nem pelo brilho solar do puramente inteligível (*eidos*) nem pela escuridão cavernosa da experiência sensível. Esse gênero, escreve, é difícil de pensar (*khalepon noein*), obscuro (*amydron*) e aporético, mas talvez

possa ser apreendido em sonho (*oneiropoloumen*). Esse gênero é um lugar a que ele dá o nome de *khora*, e que qualifica como receptáculo (*hupodokhè*), matriz (*métra*) ou ama de leite (*tithènèn oratou*).¹¹ Em outras palavras, a *khora* não é um espaço, nem um lugar, nem um território, mas uma zona, o extracampo de qualquer lugar natural, físico ou legítimo ocupado por corpos e coisas. O invisível é a zona que dá origem ao visível e é o lugar do *eikón*, ou seja, do que é aparente, no ritmo de suas aparições e desaparecimentos. A zona não pertence ao ser nem ao não ser, como diz o Estrangeiro no *Sofista*. A imagem *eikón*, o que é aparente em toda operação imagética, é definida mais precisamente como um particípio presente, deixando-se ver em uma zona de indeterminação absoluta, impensável. A imagem não é representação, ela é a condição de representar

¹¹ Platão. *Timeu-Crítias*. São Paulo: Annablume, 2012, 49 ab.

a partir do lugar de um impensado, radicalmente indeterminado, insubmisso a qualquer operação identificadora, a qualquer fixidez dos lugares e das ordens. Indiferente – como dirá Freud do inconsciente – ao princípio da não contradição, a qualquer continuidade cronológica, a qualquer diferenciação, seja ela nominal, sexual, gramatical, espacial ou temporal. A imagem que habita essa zona se situa num espaço pelicular e membranoso em que não há relação sexual nem mistura no cerne da união.

Dizer que uma imagem habita a zona periférica pode surpreender: em francês, a palavra *zonarde* é uma espécie de neologismo para designar, nestes tempos de crise social e econômica, o modo de um sujeito nômade, clandestino, inlocalizável, cuja identidade é o mais das vezes miserável, habitante de um mundo que escapa a todo controle, a toda prisão domiciliar e a toda identificação. A zona é um lu-

gar de exclusão e de ameaça. A zona, em nossas cidades, muitas vezes é a periferia, uma terra de ninguém ou um terreno baldio. É também o pousio, ou seja, a terra não cultivada que repousa à espera do cultivo. Quem vive na zona periférica, o *zonard*, é um habitante furtivo do inabitável, é um conhecido vizinho do crime e amigo da desordem. No entanto, ao escolher essa palavra para falar da imagem, dei um passo à frente, ou, melhor dizendo, um passo para o lado, pois o que almejo é interrogar as imagens, não para transformá-las num mundo à parte, um lugar sem espaço para ninguém ou um espaço que não dá lugar a nada, e sim para descobrir, em nossas operações imagéticas, operações intersticiais e clandestinas no próprio cerne da nossa intimidade e no subsolo ativo dos dispositivos sociopolíticos do poder. A imagem é errante e subterrânea em um mundo cujos sonhos e pesadelos ela alimenta. O espaço de nossos gestos imagéticos é um

lugar ficcional onde nos deslocamos em temporalidades reversíveis, em meio a identidades híbridas e constantemente embaralhadas. A partir disso, precisamos zonear tudo num terreno baldio, invisível e ativo no seio do próprio visível. Uma operação clandestina que dificulta o rastreamento dos caçadores, para jamais cair nas garras da ordem dominante. Imagem fraca e frágil que pode disseminar, ao mesmo tempo, a alegria e o terror. No entanto, como me repetirão incansavelmente, para o senso comum, as imagens têm, em toda parte, uma presença evidente e superabundante, e inseparável dos regimes da comunicação, ou seja, da dominação e do consumo neoliberal de mercadorias. De fato, a imagem é também um mercado, é ela quem define o contexto do mercado do qual ela é o agente mais eficaz e produtor de lucro. Atualmente só vendemos imagens, e as imagens, por sua vez, são vendedoras. É nos fazendo consumir imagens que

somos levados a consumir as coisas. Guy Debord pressentia perfeitamente esse confisco da zona pelos agrimensores do grande Capital e pelos colonizadores de territórios. Esse confisco ocorre sob o signo do que Debord denunciava com o nome de “Sociedade do Espetáculo”. E é por isso que a perversidade política de uma homonímia entre o verdadeiro poder da imagem e as imagens do poder precisa ser rejeitada. Nesse sentido, faço uma distinção entre as operações imagéticas e as discursivas e cognitivas, pois, sendo de natureza ficcional, elas estão necessariamente articuladas às operações de crença que fundamentam nossa relação com o sensível.

A distância essencial entre a arte e o registro cognitivo, no entanto, não significa que o que ela nos dá a ver não tenha nada a nos dizer. Significa, sim, que no cerne dos próprios efeitos cognitivos as imagens só demandam a crença e obtêm uma adesão imediata à sua pre-

sença falsamente irrefutável. Cremos no que vemos e sabemos o que cremos. Lembro a terrível confissão de Raymond Aron, a quem revelaram, em plena guerra, a existência dos campos de extermínio que ele não tinha visto e cuja invisibilidade havia sido justamente criada pelos nazistas para que o fato fosse inacreditável para todos: “Quando me contaram, eu tomei conhecimento mas não acreditei, e, como não acreditei, não tomei conhecimento”. As estratégias perversas da incredulidade fazem a alegria dos negacionistas. Eles negam a existência dos campos vistos apenas em imagens que alegam terem sido manipuladas. Assim, se só tomamos conhecimento do que vemos na medida em que acreditamos no que é visto, ou seja, se é preciso acreditar no que vemos para tomarmos conhecimento do que vemos, a questão não se deve à falsidade das imagens, mas ao abuso de confiança e à impostura daqueles que as propõem e manipulam.

O verbo “crer”, em sua polissemia, está

na base de todos os registros, tão diversos quanto contraditórios, de nossa relação com a verdade. Todavia, a questão nunca é acreditar ou pôr em dúvida a realidade do que vemos, mas entrar em uma relação de consistência e de confiabilidade com aquelas e aqueles com quem compartilhamos um mundo e com quem podemos falar sobre ele. Dar crédito ao visível, ou duvidar dele, é tomar a palavra para dar nome ao que é visto, analisar os contextos e as condições de produção daquilo que nos é mostrado. Essa posição fundadora da crença está na raiz de todos os créditos, contratos, credenciais e promessas, mas também no abuso de confiança de que qualquer poder de informar é capaz de usar e abusar. Dizer que alguém é uma pessoa “de palavra” designa alguém que merece confiança e não compromete em nada a verdade do que é compartilhado. As imagens não mentem, mas é possível fazê-las mentir e, com isso, manipu-

lar a bel-prazer a evidência e a incredulidade. Os escroques e os mentirosos são justamente pessoas que usam e abusam do poder que assumem sobre a crença das mulheres e homens a quem se dirigem.

O cristianismo se assenta sobre esse axioma, a saber: de que a imagem é o espaço insigne de toda crença. Ele soube estabelecer seu poder ao associar, na mesma energia da crença, a fé e a economia, a credulidade e o crédito bancário, a promessa e o contrato, a fé, a fidelidade e a traição. Pensar a operação imagética em termos de crença é reconhecer que nossa relação com as imagens não emana de uma faculdade psíquica específica que seria distinta, por exemplo, daquelas da memória, do juízo ou da razão, como se julgou possível pensá-la e ensiná-la em diversas teorias psicologizantes, ou numa divisão hierárquica das operações da alma. Por muito tempo, essas teorias supunham que éramos dotados, em graus diversos,

de uma faculdade chamada de “imaginação”, que se abria tanto à arte e à poesia quanto às fantasias e à mentira.

Para uma certa concepção das faculdades da psique, a imaginação foi por muito tempo suspeita e, com frequência, condenada por traição da verdade ou da realidade. A exigência de consistência ontológica do verdadeiro levou filósofos e cientistas a acreditarem que escapavam, ou teriam o dever de escapar, ao registro ficcional e aos malefícios da imaginação. A ficção, ou seja, as operações da *Phantasia* dos gregos, designava, na verdade, coisa muito diferente: referia-se a todos os atos, tanto noéticos quanto poéticos, capazes de forjar uma realidade, fosse ela digna de crença ou alvo de suspeitas. É que a humanidade – queiramos ou não – é matéria de forjadores cujos gestos trazem à luz as figuras da nossa realidade, as da ordem dominante, do mesmo modo como as que contestam a legitimidade

e a universalidade dessa mesma ordem. Freud, ao dar as costas à psicologia, abandonou o vocabulário da assim chamada imaginação. Reconheceu nas operações imagéticas o campo energético da economia do desejo inconsciente, e isso no entrelaçamento da subjetividade com a coletividade.

Essa imagem que emana da Zona tem sua fonte de energia na *khora*, no espaço transgênero do inconsciente. É a ela que são fiéis todos os gestos criativos. É ela a sede de todos os possíveis e de todas as energias transformadoras. É ela a sede rebelde e indeterminável que faz de toda operação ficcional uma promessa revolucionária. A meu ver, o reconhecimento das operações imagéticas como ficções constitutivas é a fonte de uma energia inesgotável que faz de todo artista digno desse nome um revolucionário advindo da Zona. As operações imagéticas assim definidas dizem respeito, então, a todos os gestos expressivos sem

exceção, visuais, sonoros, poéticos, teatrais, coreográficos, culinários, e isso usando todos os materiais, sejam eles tradicionais ou não.

A título de conclusão, queria dar espaço ao que, no século 20, veio propor o desafio figurativo das práticas icônicas num clima de resistência, e mesmo de revolta, contra a dominação dos impérios visuais que tentam pôr em prática o que chamei de dominação iconocrática do capitalismo. Essa sociedade neoliberal usa e abusa do que chama de indústrias audiovisuais e tecnologia da comunicação. Acredito, no entanto, que reconheço a crise em que entrou o espaço das imagens no mundo contemporâneo desde o primeiro quarto do século 20, quando eclodiram, ao mesmo tempo, a pior das guerras e as mais decepcionantes revoluções. No contexto soviético, a obra e a reflexão de Kazimir Malevich, que se filiam à tradição icônica da ortodoxia bizantina, dedicaram-se com firmeza a

abandonar radicalmente qualquer figura e a reduzir a produção plástica à união, sem confusão na luz das figuras, em matéria de desvio e semelhança. O *Quadrado branco sobre fundo branco* é a fórmula plástica radical do suprematismo, afirmação da união sem confusão entre forma e cor, ambas reduzidas: de um lado, ao enquadramento e ao quadrado, de outro, à brancura, à candura de um desvio que já podemos qualificar de *inframince*¹² tomando emprestado de Marcel Duchamp esse neologismo pródigo que cristaliza numa palavra a topologia transgênero de qualquer imagem. Para Malevich, era óbvio que uma revolução política e social fundadora de uma igualdade genuína exigia uma revolução icônica que faria valer como axioma a ficção constitutiva da própria igualdade. O quadrado branco é exatamente o que Plotino chamava de “for-

¹² *Inframince*: literalmente, “infracino”, ou “infradelgado”.

ma”, *eidōs*, quando afirmou que a forma é o vestígio do que não tem forma: *eidōs ikhnōs tou amorphou*. Assim é a Zona, o lugar onde se dá o advento da forma a partir da matriz de uma fonte que não tem forma. Dar as costas aos ícones eclesiásticos para promover uma iconicidade moderna própria, que defenda a emancipação do olhar ao mesmo tempo que a emancipação do proletariado.

No entanto, não é o caso de Malevich que eu usaria para concluir minha reflexão, mas o de um artista bem mais radical que, no mesmo período, preferiu abolir a plasticidade visual de uma arte escravizada pela terebintina, como dizia. Quero fazer um paralelo, para mim evidente, com Marcel Duchamp, que é, provavelmente, o teórico mais rigoroso, tanto irônico quanto implacável, de uma iconicidade revolucionária. Duchamp, já grande artista plástico, adota muito cedo uma grande reserva, uma abstinência icônica

da Zona. Ele para de pintar. Aborda o mundo industrial da mercadoria para fazê-lo regurgitar sua cumplicidade estrábica com o instituído e a instituição. Cria uma zona imaginal e sonhada onde um material onírico e impalpável – metaforizado pelo gás, pela fumaça, pelo odor, pelos fluxos, pela poeira e pelas evaporações – determina o campo impensado do *inframance*, ou seja, da zona em que a aparência surge e desaparece. O espaço visível será apenas uma membrana, quer dizer, uma película, o filme sobre o qual o visível deixará seus rastros ilocalizáveis e furtivos.

Em *O grande vidro*, a “noiva” e os “homens solteiros” são órgãos de um maquinário do desejo, erótico e virginal, dando origem à transparência sísmica e zebrada da obra. A Zona é uma prática de desvio encarnado nos paradoxos do imaterial e da topologia. O ready-made e as turbulências linguísticas dos trocadilhos e jogos de palavras são o mesmo

carnaval dos gestos que destronam qualquer dominação convencionada do sentido e da ordem cultural burguesa. Não conseguiríamos produzir uma proposta mais fraturante da ordem estabelecida no campo da plasticidade. A imagem é plástica na medida em que todo gesto artístico faz surgir a plasticidade do pensamento. Por isso, a transformação do mundo só pode ser uma transformação do olhar sobre o mundo, um transe insolente dos gestos produtivos, uma transfiguração elétrica e gasosa de toda consistência própria à mercadoria. O transe icônico é transgênero, e é a esse custo que ele é emancipador.

Se os textos e as obras de Duchamp parecem tão enigmáticos quanto esotéricos, nem por isso eles deixam de ser a tradução mais fiel do que a patrística pretendia enunciar a respeito da encarnação. Se abstrairmos o destino institucional que a Igreja deu à potência original dessas elucubrações, torna-se evidente

que a proto-história do cristianismo nos proporciona uma oportunidade de formular de outra maneira a energia revolucionária e transgênero da imagem. Ora, o preço a pagar por essa descoberta era decisivo: tratava-se de saber se a imagem era um reino ou se, ao contrário, era um reservatório inesgotável da rebelião contra qualquer reino e o extracampo distanciado de qualquer dominação. A instituição escolheu o que chamo de “iconocracia” e a inflação sem limite do que se dá a ver e a crer. Eu diria que as operações imagéticas acolhem todas as permutações, reversões e reversibilidades que afetem o sexo, o gênero, o espaço social e a partilha dos poderes, mas também o registro temporal. As imagens são transgênero, talvez *queer*, e sempre transgenéricas. Além do que se pretende, há lugar para todas as irrupções do que ocorre a despeito de qualquer expectativa, e para todos os jogos do desejo. Na pior das hipóteses, acredito que não seja necessário construir um aparelho

teórico de resistência, mas, ao contrário, que precisamos confiar radicalmente no caráter cotidiano dos gestos imagéticos, a tarefa micro-sísmica de dar vida às energias revolucionárias de todos os contrapoderes próprios às operações imagéticas e, portanto, próprios à criação. A meu ver, trata-se de dar vida a uma *khora* onde quer que estejamos, ou seja, criar, por toda parte onde atuamos, uma zona de acolhimento e recolhimento, de hospitalidade incondicional para qualquer outro numa igualdade ficcional e constitutiva. Precisamos nos instalar na Zona, ou seja, estar sem domicílio e sem território. Nisso, os artistas são nossos guias.

A Zona não está alhures, ela não é nem lugar de exclusão, nem um deserto privilegiado que escaparia ao espaço dos dispositivos de poder. A Zona se encontra em pleno cerne desses dispositivos. Ela é o espaço invisível da energia sísmica que redistribui as posições

o tempo todo. A violência do invisível é assustadora, mas necessária. A clandestinidade tem seus riscos. Ela é perigosa e demanda coragem. Essa potência constitutiva se exerce tanto num plano subjetivo quanto no âmbito político, ou seja, da comunidade que tende a se constituir como um povo. Esses poucos passos rápidos – rápidos demais – são, espero, indicadores de pistas e deveriam permitir-nos concluir que a imagem produz essa ficção constitutiva que chamamos de humanidade, que não é um gênero, que ignora a diferença, todas as diferenças, e se torna, a partir disso, a matriz de uma relação de igualdade que chamo de “ficção constitutiva” própria à produção de um povo. Em outras palavras, a imagem é parte da Zona, e carnavalesca onde não é. O endereçamento incondicional da criação a todo outro é a base de um endereçamento igualitário, que tem o estatuto constitutivo de um axioma e de que os gestos artísticos são os

únicos detentores. É nesse sentido, e apenas nesse sentido, que o mundo da criação é responsável, mais que qualquer outro, pela vida política, aquela que engaja a comunidade sob o signo da alegria, da partilha e da igualdade. O mundo é um maquinário lúdico cujas regras podemos mudar, não na medida da liberdade que cada um se concede, mas na medida da liberdade que se dá, que se atribui a todo outro sem lhe impor qualquer condição.

2. O medo das imagens

EU PODERIA RESUMIR minha intervenção laconicamente dizendo que, em um mundo governado pelo medo, melhor ainda, onde o medo é o próprio governo, as indústrias da imagem, que prefiro chamar de “indústrias do visível”, são as executoras e as artífices do medo. No cerne dessas indústrias, reservo o nome de imagem à forma de aparição sensível do mundo que permite a partilha e renuncia ao governo.

Descrevei dois regimes solidários, ainda que historicamente possam parecer de-

sarticulados. Dois regimes do medo, um dos quais chamarei *fobocracia*, ou seja, reinado do medo, que se alimenta das imagens e serve-se delas para implementar seu poder, e o outro, *iconofobia*, o medo de um reino da imagem, que se alimenta dos perigos a que ela nos expõe e que seria, inclusive, um redobramento potente dos perigos reais. Esse duplo regime de ameaça são, ambos, animados pelo impulso de reinar ou de fazer reinar. Seja para construir um poder reservando para si o monopólio das visibilidades e o controle das emoções, ou, ao contrário, para condenar qualquer regime de visibilidades com a intenção de impor as ditaduras invisíveis da divindade, do Livro ou da razão, o medo e a imagem são, em cada caso, solidários a uma concepção de poder apoiada sobre uma apropriação soberana do sensível. Gostaria de opor um outro regime a essas duas ditaduras do medo, quero falar sobre um pensamento da imagem que emanaria

da coragem e reconheceria sua força constitutiva na construção intersubjetiva. Não seria necessário resistir a esse duplo reino do terror e produzir signos que nos farão compartilhar a mistura instável das aparições do mundo? Em outras palavras, gostaria de definir que a imagem não é um reino. Seja fazendo as imagens reinarem, seja as destituindo, governando por intermédio da ameaça e do medo, esses regimes de poder aniquilam a potência das tramas que são tecidas no visível entre sujeitos desejan-tes, ou seja, falantes e imagéticos.

A FOBOCRACIA OU O REINO DO MEDO ATRAVÉS DAS IMAGENS

Hoje, falar sobre as imagens do ponto de vista do medo dificilmente causará surpresa, pois vivemos num mundo que se diz ao mesmo tempo infestado de imagens e dominado pelo medo.

O medo se transformou no modelo social mais disseminado. Acho inclusive que ele tende a tomar o lugar do laço social e a substituir quaisquer outras formas de debate e de ação solidária. O medo une, e as formas de poder mais efetivas se transformaram em fobocracias, caso seja lícito propor esse neologismo para denominar a propagação do medo coletivo. Sentir medo juntos nos dá a ilusão de que temos a mesma opinião. Viver juntos equivale a sentir medo juntos. O 11 de Setembro serve agora de paradigma à união de todos em um só sob o signo do terror, e, assim, é usado para legitimar qualquer violência em nome da legítima defesa. A partir disso, vivemos em uma sociedade em que as ações militares e policiais não são mais identificadas como agressões ou como respostas apenas às violências sofridas, mas como meio de produção de segurança contra qualquer ameaça.

O regime do medo justifica qualquer ação preventiva. A palavra de ordem dos fobocratas

é: “Não tenham medo!”. O medo opera em uma temporalidade paradoxal: a da antecipação da duração pela representação da crueldade, da dor e da morte por vir, e a da suspensão do tempo, a petrificação diante da ameaça que paralisa. De fato, para que a violência preventiva legitime a si mesma, não é preciso que o curso do tempo revele a inexistência do perigo. O medo necessita de representação, pois alimenta-se apenas de antecipação figurativa e suspensão, no afeto, do terror. Nisso ele se diferencia da angústia, que tropeça no desaparecimento de toda representação e no fracasso da simbolização. Mas, por outro lado, a imobilização diante do espetáculo do que causa medo bloqueia igualmente a vitalidade simbólica do sujeito falante. Assim, trata-se de ser espectador e, ao mesmo tempo, mudo. Quem quer fazer reinar o medo para reinar graças a ele protege a comunidade da angústia, mas não a acompanha nas operações de simboli-

zação, ou seja, de representação. Daí resultam infelizes contrassensos sobre os limites autorizados da representação, quando se trata dos limiares da figurabilidade no espetáculo que está sendo oferecido. Mostrar não é representar. A fobocracia não passa de uma indústria do espetáculo aterrorizante utilizada com objetivos estratégicos para legitimar as polícias e as guerras.

Uma guerra pode ser desencadeada apenas sob o pretexto do medo e da ameaça provocados por aquele que será agredido. Ataca-se para tranquilizar. Por isso, em geral, o medo está associado a figuras da violência social e da violência bélica e terrorista, e ao conjunto das medidas de segurança com as quais os regimes liberais cada vez mais se cercam. Se não há medo partilhado sem espetáculo, então a face da ameaça deve ser fabricada de modo a produzir o medo que justifique as armas. A passagem do 11 de Setembro para a

Guerra no Iraque foi exemplar nesse sentido. Uma suposta imprevisibilidade absoluta do evento traumático começa a ser construída, imprevisibilidade completamente relativa, como as investigações posteriores comprovaram. Depois, como todos os argumentos em favor de uma guerra precisam ser extraídos desse evento, representações da ameaça são produzidas pela mídia: epidemias, armas químicas, armas de destruição em massa. Na sequência, quando o dispositivo está suficientemente avançado para que o terror se torne demanda de proteção, deve-se passar para outro registro da figuração, o da guerra que faz reinar a justiça e o bem.

Assim, trataremos, aqui, do elo mantido por esse sistema – pois se refere agora a um conjunto sistematizado de medidas que gerenciam um *páthos* coletivo – com as imagens. Os medos que acabo de citar são construídos e alimentados, dia após dia, com imagens que figuram, ima-

gens que ilustram as ameaças que nos rodeiam. Em outras palavras, desconfio que o que chamo de sistema só possa se construir sistematicamente numa forma específica de se encarar o visível e, mais precisamente, numa indústria visual colocada a serviço do medo. Se for mesmo assim, não teria sido muito mais relevante falar das imagens do medo, das imagens do que produz medo, do que do medo das imagens? Por outro lado, como as imagens do medo garantem a fidelidade, a própria dependência dos espectadores? Essas imagens têm de sustentar uma economia do prazer. De fato, a vulgata predominante nos debates atuais sobre as imagens parece estar mais preocupada com o prazer que temos com a imagem da violência e com os espetáculos que nos fazem estremecer. Assim, a interrogação sobre o medo das imagens poderia visar tanto as imagens que produzem medo quanto o temor das imagens que, aterrorizantes ou não, gerariam gozo indevidamente.

De fato, diante das imagens que, intencionalmente ou não, provocam o medo, poderíamos imaginar que o medo das imagens é apenas um medo em segundo grau, ou seja, o medo de ver algumas imagens quando elas são assustadoras. É desse modo que, na maioria das vezes, o chamado mundo adulto teme, por exemplo, o espetáculo de imagens violentas que geram medo nas novas gerações. Ora, se havia ligação entre o fato de temer as imagens e seu conteúdo temível, como explicar que, ao contrário, seja o fluxo das imagens que produzem medo, sua superabundância, o que constitui o mercado mais rentável atualmente na indústria das visibilidades? Como dar conta do prazer proporcionado pelo espetáculo violento e cruel sem identificar o medo das imagens como medo do prazer que elas proporcionam? Do mesmo modo, e pelo mesmo motivo, como o poder se apoiaria nessas imagens para legitimar o uso policial e militar da violência

se elas apenas provocassem repulsa e, quando não fossem mais vistas, perdessem sua eficácia retórica por uma reação de desrealização? Assim como as ficções, elas se tornariam figuras do entretenimento.

O que está claro, portanto, é que existe uma indústria do medo, um gerenciamento político dos medos produzidos, fomentados. Lembro, agora, que a política eclesiástica foi a primeira que, escolhendo governar com as imagens, construiu politicamente suas mensagens visuais sobre o culto espetacular de um martirizado e na projeção enfática de representações do mal e do inferno. A violência e o terror foram os instrumentos privilegiados de um poder que já prometia trazer os remédios da consolação e da salvação. Criar medo a partir das imagens supõe que consideremos as criações visuais instrumentos de persuasão e de manipulação pática. Nesse sentido, as fobocracias, além de não temerem as imagens

que produzem medo, querem lhes controlar a forma e os efeitos regulando, mais ou menos com destreza, os regimes do terror e do gozo. É esse ajuste que leva toda sutileza à perversão, uma vez que se trata de estabelecer mecanismos sadomasoquistas cuja resolução não é catártica nem simbólica, mas necessariamente apela para a lei do mais forte. O triunfo sobre a barbárie é apenas a vitória de uma superpotência. Vencer o medo requer vencer o próprio mal.

As imagens que se colocaram a serviço dessa retórica devem, por isso, resolver uma tensão interna: é preciso mostrar o pior para provocar o pedido de socorro, mas também é preciso esconder o pior para que o contato com o real não provoque nenhuma mobilização crítica, nenhuma alteração de discurso, ou seja, de pensamento. Como as imagens do medo – comumente chamadas de imagens violentas – produzem um efeito de ameaça

que legitima uma demanda de proteção policial ou militar, como se inserem numa estratégia de ameaça, elas são obrigadas também a se inserirem numa estratégia de fascinação e de prazer. Elas não devem provocar repulsa nem descrença. Nem repulsa quer dizer que é preciso que essas imagens retenham o olhar e permaneçam na memória. Cumpre também que elas sejam verossímeis e que deixem o espectador bem no limiar desse estado de terror e de impotência que provoca, como na criança (a criança em cada um de nós), um comportamento de encolhimento, de pedido de abrigo e de segurança... O colo imaginário da censura, da polícia e das forças armadas funciona bem, portanto, alternadamente, como um refúgio maternal e uma potência paternal, contando com o envolvimento do Estado paternalista, mas só na condição de se endereçar a uma população de menores infantilizados que não possuem nenhum recurso crítico em relação a

seus desejos e pavores. Esses espectadores da imagem precisam estar num estado de carência subjetiva, que os mantenha conectados ou reconduza a situações arcaicas, pré-verbais. Se assim for, então a questão é saber de que modo se dá essa transformação em espaços dessubjetivados, em sujeitos enfraquecidos, inaptos para lidar com seus desejos e medos e, sobretudo, incapazes de encarar a realidade sem apelar para a força de um outro onipotente. Chamo “sujeitos dessubjetivados” o sujeito sem fala, mais do que um sujeito *infans*, pois o que está em jogo é projetar o olhar no registro do grito, é alcançar suas funções respiratórias e dissociá-las do sopro que anima a voz, essa suspensão interminável que produz a imagem como um mundo sem ar e sem distância.

O medo público se consola, então, no simulacro de uma vida privada que é uma ficção de estúdio, onde os atores exibem publicamente seus tormentos, desejos e impotências para

participar da fabricação industrial da resolução coletiva de seus medos. No fundo, o objetivo das fobocracias é colaborar para o aniquilamento de qualquer possibilidade de distância, de desdobramento das distâncias não apenas entre sujeitos, mas no cerne do próprio sujeito que é tratado massivamente como uma substância compacta. Por causa disso, é necessário alcançar a estrutura temporal do espectador, é preciso comprometer aquilo que inscreve todo sujeito na história e, conseqüentemente, no discurso, produzindo um mundo sem clivagem e sem divisão, em suma, um mundo sem alteridade. Isso resulta num duplo regime cotidiano de visibilidades por fluxo: mostrar a guerra, o estupro, a tortura, a destituição de toda dignidade humana com uma complacência comocional em ritmos curtos e sincopados; utilizar o máximo possível as passagens em loop que simulam uma espécie de homeostasia do tempo, uma pausa no esquema que

aniquila o evento. No mesmo movimento, cultivar todos os tipos de indústria de entretenimento em ritmos repetitivos, padrões cômicos comprovados, atuando nas temporalidades do familiar e da intimidade com paródias da desaceleração e da escuta. O problema é dar a ver sem representar, portanto, é figurar, encenar sem abrir o campo da representação de modo a alcançar, não os limiares de tolerância visual, como poderíamos pensar, mas limiares de desdobramento temporal.

Como já anunciei, a temporalidade do medo é a da aceleração antecipadora e da síncope paralisante. Nada mais destruidor do tempo e da duração social¹³ do que as indústrias dos fluxos. As informações visuais surgem como objetos de realidade contraída de fora a fora, significante e totalizante. A contração temporal elimina qualquer possibilidade

¹³ Conceito histórico criado pelo francês Fernand Braudel.

de representação, de um extracampo, a começar por aquele que é próprio ao espectador. O espectador está dentro do campo de visão, está imerso, está *embedded*, como se dizia sobre o olhar das mídias durante a cobertura da Guerra do Iraque. Ele mesmo está preso e incluído no campo do visível conforme o ritmo das aparições e das desapareções. Desse modo, a memória das imagens só manifestará a vida das imagens numa sobrevivência – *nachleben* – psíquica que Aby Warburg definia como visibilidades da arte na memória, mas de pura comoção sem articulação significativa e sem amarração temporal.

Isso quer dizer que a gestão industrial do medo está diretamente atrelada à gestão industrial da morte. O século 20 é justamente aquele que enfrentou as formas políticas mais extremas da ameaça e da barbárie. O nazismo foi uma terrível fobocracia e deu provas do poder absoluto que desejava gozar na produção

daquilo que se mostra e daquilo que se oculta. Antes de tudo, qualquer imagem coloca a questão da separação e da morte e intima os sujeitos a fazerem o que Freud chamou de “trabalho de luto”. Ele então se questionava sobre o problema clínico do tratamento da melancolia. Era 1915, o limiar dos maiores lutos europeus. Quero apenas ressaltar aqui que nada está mais próximo da estrutura melancólica que o dispositivo audiovisual que pausa o tempo e transforma todo dinamismo da ficção em imobilidade da “fixação” – tomo emprestada esta ortografia de Lacan. No mercado do medo e da segurança reencontrada, há uma verdadeira gestão pulsátil dos regimes depressivos e das sequências euforizantes. Há melancolia e refúgios alucinatorios no tecido social contemporâneo e numa incapacidade coletiva para todas as operações de separação cuja morte é a prova inicial e final. A demanda por imagens e o consumo dos fluxos são, a seu modo, uma resposta à depres-

são, e os espectadores, reduzidos a esse estado de consumo, não suportam mais interromper o efeito de dependência euforizante desses fluxos por medo de ter o sentimento de não mais existir quando não estão dentro do campo de visão. A aceleração e a ausência de qualquer pausa produzem um esmagamento temporal que subtrai os sujeitos no tempo do pensamento, da palavra e da história. O desejo se tornou objeto de um mercado ininterrupto cuja suspensão levaria à desordem subjetiva sem que todos tivessem os meios de medir seu colapso. Daí o seguinte paradoxo: as imagens do que nos ameaça podem agir como antidepressivos cujo consumo só cresce, cujo desmame é angustiante e cuja suspensão é propícia às passagens ao ato. Portanto, o mercado das imagens do medo segue as regras do mercado da droga, mas, aqui, os dealers estão legitimados e até contribuem impunemente para a circulação de fluxos financeiros e para os lucros incalculáveis

que almejam. As indústrias de programas são os novos dealers da dependência visual.

Então o problema se inverte, pois o que pode produzir medo não são as ameaças reais evocadas pelas imagens em forma de informação ou ficção, mas sim os dispositivos que comprometem a construção e a consistência subjetivas. As imagens podem nos enlouquecer sob certas condições de sua difusão e recepção, porque afetam a constituição temporal dos sujeitos e o respeito às distâncias que os separam da própria imagem no movimento em que a imagem do outro é construída.

A ICONOFOBIA OU O REINO DE DEUS E DA RAZÃO NO MEDO DOS ÍDOLOS E DOS SIMULACROS

A constatação dos colapsos simbólicos dos sujeitos foi, provavelmente, a fonte de inspiração

para as grandes doutrinas que quiseram destruir o reinado da imagem. Na história das visibilidades, tive a chance de estudar as circunstâncias em que as produções visíveis foram tratadas como ameaças. Dois casos são exemplares e merecem ser lembrados porque, estruturalmente, ainda não perderam nada de sua força: de um lado, aquele em que as produções visíveis são consideradas ameaças diretas sobre o sujeito falante e simbolizante na sua relação com a transcendência da lei e com a constituição da alteridade; de outro lado, aquele em que as mesmas produções são desqualificadas pelo perigo a que expõem a concepção metafísica do ser, ou seja, a verdade e a consistência ontológica do mundo. No primeiro caso, encontramos o medo e a condenação dos ídolos, no segundo, a desqualificação das aparências – *eidola*, *phantasmata* – e de todos os rebentos da imaginação e do provável.

Duas iconofobias, portanto, nas quais o medo das imagens é indissociável de uma

política de segurança, de uma polícia dos corpos e dos desejos, no sentido em que o pensamento hebraico quer proteger o sujeito das ameaças da idolatria e que o pensamento filosófico quer colocar os sujeitos ao abrigo do erro. Não pretendo aqui me dedicar a uma análise aprofundada dessas duas posturas, mas apenas identificar, graças a elas, a natureza da ameaça que a imagem impõe obstruindo o reino de Deus ou o reino da verdade e da razão. É evidente que, enquanto não apreendermos o desafio da imagem na construção subjetiva, ela será usada como instrumento de poder e como ameaça para a comunidade, se for deixada fora de controle. Teremos, então, medo das imagens do mesmo modo como tememos um reino incontrolável e a disseminação fatal do devir temporal. Antes, o medo provocava, alternadamente, a aceleração e a síncope. Agora, o desafio está menos aberto à história, uma

vez que a soberania dos princípios promete a eternidade. Ter medo da imagem – era assim que os aniconismos incitavam a iconofobia. Ora, é da disjunção entre imagem e visibilidade que se alimentam todas as iconofobias religiosas e filosóficas.

Parece que os grandes movimentos do pensamento anti-idólatra, de cunho teológico, e as grandes construções iconofóbicas, de cunho noético, têm definido o quadro de sua potência nos territórios de um combate travado contra a imagem e, muitas vezes, animado pelo medo das imagens, tomadas como ameaça à humanidade em sua própria definição. Esse medo geralmente se fundamenta sobre as ameaças de sedução e de erro induzidas por um objeto erotizado numa denegação de alteridade. Que esses medos tenham tido como base a luta contra o desejo fantasioso de retorno ao colo maternal, esta parece uma verdade antropológica à qual é preciso voltar

quando considero a imagem em sua potência constitutiva de coragem e alteridade.

Em que condições as imagens nos ameaçam? Aos olhos dos iconofóbicos, em todas as condições ou em quase todas, pois apenas as imagens invisíveis não comprometeriam a consistência ontológica do mundo e a verdade de sua essência. As duas grandes construções teóricas hostis às imagens se assentam sobre uma iconofobia estruturante validada apenas pela ficção de um mundo disjuntivo. Chamo “disjuntivo” o sistema validado apenas pela exclusão de todos os outros. Nesses dois exemplos, que são a teologia hebraica e a metafísica clássica, a pureza do *eidós* se mantém apenas à custa de uma cegueira que encontrará consolo na retórica do deslumbramento. É para defender sua força e sua pureza que se declara a imagem invisível, preservando todas as outras palavras que designam as produções sensíveis com o propósito de afirmar que elas traem a

verdadeira imagem. Está tudo aí: a imagem, sendo fiel ao real, não pode mostrar sua face nem se oferecer ao olhar. Fugimos da imagem tanto por razões positivas quanto negativas, por ela ser excesso de trevas e por ser excesso de luz. Para onde quer que você se vire, a imagem mata, inclusive quando ela é divina. O terror se articula com a morte e com a cegueira. Aqui, condenamos as trevas em nome do erro da impureza e da morte. Ali, acusamos a luz de dissolver as possibilidades de vida do olhar. Trata-se de conjurar toda essa economia do excesso que é a própria marca da vida dos signos e de sua incontrolável superabundância vital. O que produz medo não é a luz nem as trevas, mas o próprio excesso, a potência de transbordamento que apresenta o visível como lugar sem limite e sem forma do desejo. Diante do excesso da palavra, todo esforço é direcionado para o controle de sua superabundância em relação ao visível, por meio da legislação e

da dialética, e depois, por meio da lógica. Mas como controlar o excesso da imagem? Parece que esta é uma tarefa impossível, e que a condenação da imagem prescreve qualquer negociação com o indeterminado.

O pensamento hebraico é totalmente habitado pela exigência de separação que condiciona o acesso da humanidade à sua potência de simbolização. Produzir signos é trabalhar a ausência, a imagem é apreendida como espaço da presença in-separada. Ela pede que renunciemos a ela como renunciamos à fusão maternal e, do mesmo modo, a todo laço com os objetos cujo culto idólatra precipita o sujeito na impureza e no tráfico incestuoso.

Portanto, é em nome da exigência de separação que atravessa toda a arquitetura do templo como lugar do encontro com o velado que se proíbe a produção da imagem. Ela é o inverso da arquitetura do templo, porque incorpora a impossibilidade das distâncias. Des-

de o início foi rejeitada nas categorias maculação sanguinolenta e fusão maternal. Qualquer culto à imanência do sentido na carne da vida equivale ao consumo do sangue, ao retorno matricial. É aí que o medo visa as condições próprias da instituição social e da circulação de bens e pessoas numa comunidade contratual. Ser um sujeito humano é se apresentar como um ser de palavra e expressão.

O monoteísmo é uma teologia da relação, portanto, do desvio, enquanto as religiões da imagem são cultos à imanência da potência maternal, à imanência no poder dos próprios signos. A imagem é egípcia, ela é a terra que cumpre abandonar. Os ídolos precisam ser quebrados para mostrar que nada é mais estranho ao véu do que a magia imanente às coisas próprias ao animismo. Entregar a imagem ao inanimado é privá-la de qualquer relação, portanto, de qualquer sentido. Nessa posição, que chamo “de disjunção”, os sujeitos são

orientados nas escolhas que devem fazer entre o viver junto em distâncias e a fusão mortal sem distância. A iconofobia é um medo que conjura a angústia de castração que resultaria dos prazeres adquiridos na produção e no culto das imagens. Todos os procedimentos de separação são simplesmente uma sistematização de todos os gestos e de todos os signos que formam a construção simbólica dos sujeitos falantes submetidos à lei do pai.

De modo igualmente esquemático, tratarei da disjunção do visível e do inteligível construída pela metafísica clássica. A desqualificação da imagem não é tanto exercida sob o signo do medo dos ídolos e da fusão quanto sob o signo da morte e do des-enlace. Em um pensamento devotado à soberania do Ser, a questão da imagem não deixou de agitar a filosofia, tanto para condená-la em nome da dispersão do múltiplo, e desse excesso que evoquei anteriormente, quanto em nome de um

princípio de diminuição, de reductionismo na aparição do ente. As críticas do duplo como diminuição do ser, ou do múltiplo como indeterminação dos entes, colocam a imagem no campo da desmesura, do que escapa à medição e que não pode, de modo algum, ser objeto de um discurso que controlaria a sua figura visível. A relação impossível é por definição o fracasso do logos como relação. No entanto, Aristóteles voltou-se inteiramente para o reconhecimento do logos imanente à sensação, do logos cujo movimento deriva do desejo, do logos que opera no campo passional. Assim, a imagem está bem ali à beira da legitimação de suas aparições e de sua criação como ficção catártica. Sabemos dos embaraços do estagirita para dar dignidade à *ópsis* quando tudo se voltava contra ele. Então, sem dúvida, disjunção em Platão, mas, em Aristóteles, articulação dialética: o medo é a paixão fundadora da manifestação teatral, e essa manifestação é

legitimada no tratamento deste próprio medo. Medo das imagens, não, mas conjuração do fantasioso e da intimidade, do incesto à morte.

ECONOMIA CRISTÃ DAS PROMESSAS E DOS MEDOS

Na verdade, tanto a iconofobia quanto o aniconismo especulativo são confrontados com a definição do desejo de imagem como um desejo de objeto. Todo o esforço e o sucesso do cristianismo, que nada mais é do que um monoteísmo icônico, resultam do fato de que ele produz imagens na arte e na política sem medo de não mais reinar, mas tendo, ao contrário, a convicção doutrinal de que não se pode reinar sem imagem, ou seja, sem arte, sem a política do visível. Com o cristianismo, pela primeira vez deixa-se o regime do medo fantasioso para adentrar territórios complexos no qual a ima-

gem não é mais um objeto, mas um espaço de crise intersubjetiva em que o que está em jogo não é a eternidade nem a verdade, mas a questão da temporalidade do desejo. A imagem não produz mais medo, pelo contrário, é celebrada com toda a glória que devemos ao triunfo do figurável sobre o não figurável, o incesto e a morte. Porém – pois existe um “porém” –, os Padres que, depois de Paulo e João, construíram a grandeza libertadora do visível e do olhar edificam, durante nove séculos, a arquitetura institucional de um poder temporal que não quer renunciar aos prazeres da imagem nem abandonar seus poderes ao poder de um outro, mesmo que fosse o próprio imperador. Assistimos, então, a uma longa e metódica elaboração doutrinal que vai, alternadamente, gerir a distribuição dos prazeres e dos medos no mundo visível.

O pensamento cristão foi capaz de encontrar uma sequência dialética para as situações disjuntivas da iconofobia propondo, em sua

iconofilia, uma primeira imagem criada não para reinar, mas para libertar o olhar e construir a subjetividade desejante e falante. Os gestos do Cristo libertador do olhar oferecem a visão aos cegos e o seu próprio sangue às mulheres, também se investem da potência masculina e filial de produzir o visível enigmático, ou seja, não idólatra. Isso volta a deslocar a questão do objeto para o sujeito, considerando que o que qualifica uma imagem é a natureza do olhar que lançamos sobre ela. Toda a doutrina da encarnação volta a estatuir, doutrinariamente, que a encarnação nada mais é que a divindade transformada em imagem. A distinção entre a carne e o corpo acaba sobrepondo, e mesmo recobrando, a distinção da imagem como carne e do objeto como corpo. A redenção da carne é a transfiguração do olhar sobre o mundo através da imagem, a redenção do corpo é a identificação do corpo do Cristo no corpo da Igreja. Portanto, é a

instituição que dá sua visibilidade redimida e salvadora às instituições históricas do poder temporal, e é a arte da imagem (naquele tempo eram o ícone e a arte sacra) que encarna o testemunho salvador da ressurreição na carne do visível, ou seja, na imagem. Resulta daí que a imagem não reina, mas, de agora em diante, ela sustentará um reino e, mais ainda, por via ecumênica, vai se oferecer como modelo de todos os reinos a construir. Assim, na condição de imagem, ela renuncia a toda dominação e oferece ao olhar toda liberdade, mas como instituição eclesiástica ela reina.

Essa imagem reinante é a imagem que prega, que comove, que convence, que faz crer, é aquela que está encarregada de todas as missões de comunicação, da pedagogia à estratégia. É ela que será chamada a restabelecer os laços inalienáveis com a fantasia e o medo, todas as vezes que a economia do visível encontrar ali os meios para conquistar e

subjugar. Tornou-se assim o objeto-chave, que combate a palavra e que, opondo seu espírito à letra, acaba por desconsiderar a leitura e o discurso. Essa imagem-objeto de um poder talvez seja a matriz das imagens que causavam medo aos iconóforos e que nos causam medo ainda hoje, visto que, para reinar, essa imagem-objeto se torna um meio, um instrumento, uma mídia que se curva diante de todas as intenções de conquista, diante de todos os objetivos de publicidade e de propaganda. Também chamo essa imagem institucional de “regime iconocrático das visibilidades”. Ela é construída de modo dogmático sobre o sacramento de incorporação, ou seja, sobre o ritual eucarístico segundo o qual a imagem do pai, a saber, o filho, pode se tornar corpo e, portanto, objeto de consumo e de digestão sem resíduo, dado que o corpo que ingere e que digere é idêntico ao corpo digerido, pois se trata de cabeça e membros de um mesmo corpo. Se

queríamos conjurar a fusão, percebemos aqui que não é mais possível evitá-la.

A IMAGEM NÃO É UM REINO OU A CORAGEM DA IMAGEM

Será inelutável, sempre que houver imagem, se restabelecerem inevitavelmente os dispositivos da identificação e do terror onde os sujeitos imagéticos veem, cedo ou tarde, desmoronarem todas as suas esperanças de humanidade e de alteridade? Não só não acredito nisso como posso apresentar evidências do contrário, provando que a imagem está, precisamente, na própria raiz da humanização dos sujeitos e de sua socialização. Ela é, por excelência, aquilo em que o sujeito se constitui enquanto sujeito separado no seio do próprio olhar sobre si mesmo e na triangulação que sustenta as operações especulares. Quero assinalar, com isso, a dupla revela-

ção dessas operações constitutivas por meio da clínica de psicanálise e da paleontologia.

Como aqui me falta tempo, indicarei a versão ontogenética para aqueles que quiserem mais informações sobre a dupla meditação teórica, de Lacan, e clínica, de Françoise Dolto. É sobretudo nesta última que se desdobra com toda força a descoberta da clínica das psicoses infantis como tratamento do sofrimento imagético. Dolto foi levada a inventar a noção de imagem inconsciente do corpo para designar a lenta e complexa elaboração da unidade do corpo e da consciência de si pelo efeito de separações sucessivas que conduziram, no melhor dos casos, ao feliz encontro da imagem especular como imagem de si mesmo, enquanto não eu. Construção salvadora de um distanciamento que se abre a todos os desvios existenciais. A vida, daqui em diante, será apenas essa sucessão de rearranjo das identificações, das renúncias, dos

investimentos e das substituições, que protege infinitamente cada um de nós da regressão funcional para nos impulsionar o tempo todo em direção ao tecido intersubjetivo dos desejos, partilháveis ou não.

Não me deterei aqui porque prefiro seguir adiante e lhes apresentar outras proposições. Essa parte de minha reflexão poderia se intitular: sobre a coragem necessária à criação das imagens. Aqui, essa coragem não é uma virtude guerreira nem propriamente heroica, ainda que eu tenha optado por apresentá-la colocando-me na sombra de uma grande voz, a de Walter Benjamin, a partir de sua leitura de dois poemas de Hölderlin. Tratava-se, para Benjamin, de comparar dois estados da poesia de Hölderlin nestes dois poemas: “Coragem de poeta” e “Timidez”. Benjamin nos diz que o primeiro poema data da maturidade, e o segundo, do fim da vida do poeta. A questão que Benjamin coloca a respeito desses dois estados de um mesmo

poema é a seguinte (e, a meu ver, é também a nossa questão): em que consiste o *poetificado*¹⁴ da obra que dá a ele sua forma acabada determinando, de modo finalmente puro, qual é a tarefa do poeta, ou seja, como ele constrói a liberdade daquele a quem se endereça no gesto poético de sua própria expressão? Não é essa a questão que colocamos sobre a imagem quando nos perguntamos em que consiste a tarefa

¹⁴ “No original [alemão], *das Gedichtete*, termo cunhado por Benjamin a partir da substantivação do particípio passado do verbo *dichten* (que deriva do latim *dictare*, ‘dizer com intensidade’), ‘escrever’, ‘compor obra literária’. Daí também *der Dichter* (o poeta, o escritor) e *die Dichtung* (poesia, composição literária). O conceito de *das Gedichtete*, [...] traduzido por ‘poetificado’, se distingue de *das Gedicht*, o ‘poema’, e designa aquilo que está na origem do poema e, em certo sentido, preexiste a ele e nele se realiza. A tradução francesa optou por *noyau poétique*; a inglesa, por *poetized*; a italiana, por *il poetato*” (Nota 4, “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. In: Walter Benjamin. *Escritos sobre mito e linguagem*. Org., apres. e notas de Jeanne-Marie Gagnebin. Trad. de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2011).

do produtor de imagem, quando ele dá para a imagem que criou a forma da liberdade daquele para quem se expressa? Ora, a resposta de Benjamin, no encaminhamento de sua leitura, é brilhante: o *poetificado* da obra é a coragem. Por isso, apresentarei algumas passagens desse texto antes de dar dois exemplos de coragem do sujeito imagético diante do medo que dificultaria nossa relação de sujeitos falantes com o mundo.

Os dois poemas estão ligados em seu “poetificado”, a saber, por uma atitude para com o mundo. Esta atitude é a coragem, a qual, quanto mais profundamente é compreendida, torna-se menos uma característica do que uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem. [...] Coragem é entrega ao perigo que ameaça o mundo. [...] para a pessoa corajosa o perigo existe, e, no entanto, ela não o trata com consideração.

Ela seria covarde se o tratasse com consideração; e se o perigo não existisse para ela, ela não seria corajosa. Essa estranha relação se resolve pelo fato de que o perigo não ameaça o próprio corajoso, mas o mundo. Coragem é o sentimento de vida do homem que se entrega ao perigo. [...] A grandeza do perigo surge na pessoa corajosa – é somente quando o perigo a atinge, em toda a sua entrega ao perigo, que este atinge o mundo.¹⁵

Mais adiante Benjamin cita Schiller em *Cartas sobre a educação estética da humanidade*:

O verdadeiro segredo do mestre [...] é este: ele consome, pela forma, sua matéria [...]. O espírito do ouvinte ou de quem contempla deve permanecer plenamente livre e incól-

¹⁵ Cf. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. In: Benjamin, op. cit., p. 43-44.

*me, deve sair puro e perfeito da esfera mágica do artista como das mãos do Criador.*¹⁶

Compreender a coragem do artista exige que redefinamos a verdadeira natureza do perigo que nos ameaça, e que investiguemos os fundamentos constitutivos do sujeito falante para descobrir o que o ameaça em sua própria constituição. Para isso, escolhi questionar a coragem necessária ao ser humano para instituir, por um gesto imagético, essa relação com o mundo, ali mesmo onde sua humanidade estava em perigo. Escolhi evocar o testemunho fundador da produção imagética no tempo em que o *Homo sapiens* estava intensamente inscrito em um mundo “saturado de perigos”, para retomar a expressão benjaminiana. Um mundo chamado “pré-histórico” porque não se ar-

¹⁶ Benjamin, op. cit. “Nota 17”, p. 47, em tradução de Roberto Schwarz.

ticulava no registro escrito. Ora, foi através da imagem que o *Homo sapiens* se tornou conhecido, através de um gesto imagético em que ele se determina não somente em sua hominização, mas também nos gestos de humanização, ou seja, como sujeito desejante e falante. Como ele se sinaliza para os milênios seguintes? Inscrevendo no subsolo, no ventre subterrâneo do mundo, no fundo de grutas, que serviam mais como sepulturas do que como habitações; inscrevendo signos que, como digo, são testemunhos de uma função propriamente instituinte do visível e da imagem.

Quero falar muito particularmente das mãos positivas e negativas que foram encontradas nas grutas de Chauvet, ou seja, datadas de mais de 32 mil anos atrás. O que me interessa, aqui, não é a interpretação das formas e as hipóteses relacionadas ao sentido ritual, mágico ou xamânico desses signos. O que me interessa são os ges-

tos e os signos escolhidos como traços de gestos. Quais são esses gestos imagéticos? São os gestos de um homem ereto diante da parede do mundo, numa situação de isolamento matricial; e, aí, num face a face não especular com a heterogeneidade da natureza, o homem estende os braços, apoia-se à distância de um braço na rocha da qual se separa ainda sem abandoná-la; depois, com a boca cheia de pigmentos, ele sopra e obtém, pela técnica do estêncil, a impressão de sua mão que, claro, só se tornará imagem na condição de que o gesto seguinte seja o do recolhimento da mão. Esse encadeamento de gestos põe no mundo o mais puro retrato de si, não o do rosto que teria simulado o efeito de um espelho para o olhar do outro, uma semelhança entre o signo e os olhares que incidem nesses signos; o mais puro retrato de si é o da mão que gera a imagem e devolve ao seu produtor a impressão de

sua ausência. A imagem que se oferece ao olhar dos milenares não é a mimética do olhar, mas a cenografia de uma metáfora. Digo “metáfora” porque a mão, esse pedaço do corpo, é fragmento do ser humano que vale pelo todo, uma metonímia que é a impressão daquilo que se separa do todo. Se insisto no encadeamento dos gestos é para marcar a entrada do sujeito da pré-história na história. Não estamos aqui no campo anterior à história, numa cena originária. Pelo contrário, é a ruptura com o originário que, desde o início, se inscreve na origem da arte. A origem da arte é a ruptura com toda arte das origens, como é o caso da imagem. Não há imagem originária, mas um gesto, um espaço de proveniência do ser humano que só tem sentido para apontar o seu destino. A dissemelhança constitutiva da separação determina, desde o início, o fazedor de signos como um sujeito simbolizante no limiar do

mundo do qual ele se separa, constituindo assim o mundo da representação do separado numa cena contratual. O *Homo sapiens*, o sujeito do autorretrato em formato de mão, encontra-se na encruzilhada mais profunda do que o cristianismo tenta conceber inventando as imagens “acheiropoietas”, ou seja, imagens não criadas por mãos humanas, porque elas são impressões puras.

A doutrina cristã, em seu desejo de se apropriar da gênese humana, tanto em sua origem como em seu destino, não encontrou nada mais pertinente do que propor, ao olhar coletivo, uma imagem humana não criada por mão humana a fim de atribuir sua criação unicamente à mão de Deus. Aqui, muito pelo contrário, no próprio limiar que o homem ultrapassa para se tornar humano, a imagem criada por mão humana se separa do espaço matricial e do espaço natural para fundar as operações simbólicas da cultura. Nossas mãos

se põem a serviço da separação, separação da terra, da mãe, da natureza. Vejo aqui o gesto da grande coragem poética que Benjamin falava ao ler Hölderlin.

Essa operação silenciosa, da qual recolhemos signos, parece ser uma das manifestações mais potentes dos desafios da imagem em sua relação com o medo, no desenvolvimento de sua força diante das ameaças. O homem se declara frágil e identifica, de repente, o perigo fundamental que ameaça a humanização, ou seja, o próprio devir humano. O gesto imagético institui a temporalidade da própria humanidade. Era mesmo desse aniquilamento do tempo que se tratava quando, no início de minha reflexão, destaquei o fato de a fobocracia reinar esmagando toda dimensão temporal, aniquilando a condição de cada um de nós em uma história ao mesmo tempo íntima e partilhada. A iconofobia provoca o mesmo desastre a partir de outra posição, fazendo rei-

nar a eternidade a-histórica da transcendência, ou a atemporalidade de uma racionalidade soberana.

A imagem não é um reino porque ela é signo da temporalidade e porque ela se inscreve sempre num limiar. Quando a imagem é gesto de liberdade, ou seja, gesto de desenraizamento e de separação, ela se oferece como futuro indeterminado para todos os olhares que a recolhem. Isso me lembrou as mãos nas paredes das grutas. A interpretação dessas mãos não tem nenhuma importância para o olhar interessado no destino que está em jogo nos gestos que as depositaram. Esse destino se expressa, como no poema de Hölderlin analisado por Benjamin em 1914-1915, numa época em que a humanidade se colocava em perigo pelo aumento de violências e barbáries. O poeta surge para Benjamin como aquele que deve arriscar a própria vida para abandonar a im-

pressão de uma coragem no devir humano: “O poeta não precisa temer a morte, ele é um herói, porque vivencia o centro de todas as relações”.¹⁷

O que quero dizer, para terminar, é que a imagem, mais ainda, o que chamo de a “coragem da imagem”, a “virtude imagética” que nos constitui enquanto seres separados, nada mais é que a dimensão poética de toda imagem. Nada mais estranho ao medo que o gesto artístico, nada mais estranho ao medo que a plena consciência do perigo que corremos perdendo nossa solidão humana. Nesse sentido, acredito que a poesia de Hölderlin possui uma potência filogenética que faz cada palavra ressoar como um gesto de inscrição de humanidade em seu próprio destino, infinitamente frágil e infinitamente ameaçado. Nos tempos atuais, o medo se tornou instrumento

¹⁷ Ibidem, p. 45.

da ruína de todo pensamento, a segurança tomou o lugar da coragem. Nesses tempos, em que o isolamento torna a solidão inapta, o poema de Hölderlin ressoa para nós como para Benjamin, com uma força espantosa. Ouve-se o eco de uma instituição comunitária intimidada pelo mundo e que, no entanto, não treme diante dele. O homem se mede no que o ameaça. Eu diria, com prazer, que a imagem manifesta no visível a dimensão que adquirimos no enfrentamento com o mundo. A imagem está exatamente entre o mundo e os deuses, como o poeta no movimento ininterrupto que ata e desata nossos laços, ao mesmo tempo tensos e sólidos, com o sentido. Acredito que podemos ouvir o enigma desse poema como olhamos as imagens rupestres, ou seja, como uma injunção, para não mais ter medo sem perder, um só instante, a consciência do perigo. Assim é o poema intitulado “Timidez”, pala-

vra que diz tanto do medo, da reserva e da abertura quanto do enigma da coragem:

Então não te são conhecidos muitos dos viventes?

Não anda sobre o verdadeiro teu pé, como sobre tapetes?

*Portanto, meu Gênio! Caminha somente
Nu vida adentro e não te preocupes!*

*O que aconteça, seja tudo oportuno para ti!
Sê para alegria rimado, ou o que poderia então
Te ofender, coração, o que
Lá encontrarias, aonde deves ir?*

*Pois, desde que homens iguais a celestes, uma
solitária caça,*

E os próprios celestes são levados ao recolhimento

*Pelo canto e coro dos príncipes,
Segundo as estirpes, assim éramos também*

*Nós, as línguas do povo, de bom grado entre
videntes,*

*Onde muitos se associam, alegres e a cada
um iguais,*

A cada um abertos; assim é deveras

Nosso pai, o Deus do céu,

*Que o pensante dia a pobres e ricos consente,
Que, na virada do tempo, a nós, os que
adormecem,*

Eretos, em douradas

Andadeiras, como crianças, sustém.

*Bons também e destinados a alguém para
algo somos nós,*

Quando chegamos, com arte, e dos celestiais

Trazemos um. Porém,

Trazemos atinadas mãos nós mesmos.¹⁸

¹⁸ Ibidem, p. 23, tradução de Vicente de Arruda Sampaio.

Não tenho a pretensão de fazer melhor que Walter Benjamin para me abrir ao sentido desse estranho poema no qual, no entanto, cada palavra ressoa em mim como um alarme original. Ouvi, ali, que a imagem, como o poema, é coisa tímida, medrosa e frágil em seu recolhimento, temendo ceder aos próprios encantos para não perder seu potencial de liberdade e indeterminação. Com isso eu poderia concluir dizendo que toda grande imagem nunca é uma coisa que reina nem que se deixa subjugar: ela nunca é mais do que um gesto cujo traço nomeia uma exigência e inscreve um destino.

3. O grito da borboleta¹⁹

NA REFLEXÃO QUE SE ORGANIZA em torno das formas de ação política e de resistência às opressões, diferen-

¹⁹ Texto originalmente publicado, em versão um pouco modificada, no manifesto divulgado pela Association Ne Pas Plier, sob o título “1^{er} Cri des papillons: pour une nouvel imaginaire politique” [“O primeiro grito das borboletas: por um novo imaginário político”], por ocasião do Rencontre Européenne de l’Image d’Opinion, de Ivry, em agosto de 2007. A Association Ne Pas Plier foi fundada em 1991, voltada para as lutas populares, oferecendo, em caráter experimental, meios políticos e estéticos (palavras, falas, imagens) que favoreçam participação nas lutas de forma divertida, mais alegre. Manifesto disponível em: <<https://www.nepasplier.fr/pdf/culture-des-luttes/art-et-la-maniere/epicerie/papillons.pdf>>.

tes modelos podem se tornar verdadeiras proposições. Esses modelos podem ser meramente metafóricos, enquanto outros estão carregados de valor operacional e acompanham as ações e as lutas. Assim, em sua versão metafórica, a imagem botânica das plantas saxifragas evoca a figura de uma vida minúscula, tenaz e sem raiz, capaz de romper a pedra e crescer, apesar de todos os obstáculos e dominâncias. Por sua vez, a borboleta vai além de mera metáfora, mesmo que seu nome possa se associar a um gesto metafórico. Trata-se de dotar uma figura animal das mesmas virtudes das flores quebra-pedras: fragilidade e potência vital resistente a qualquer captura. É que ali onde as saxifragas produzem metáfora o grito da borboleta vem inscrever um duplo traço do real: damos o nome de “borboleta” a objetos reais, papéis, panos, adesivos, usados diretamente no corpo por aqueles que quiseram, e ainda querem, fazer ouvir o clamor de uma escolha,

de uma causa ou de uma reivindicação. Apesar de sua longa história, a borboleta ganha força e significado novos, torna-se o signo material de resistência e reconhecimento visível entre corpos que se recusam a ter suas vozes esmagadas pelos excessos de um poder que se quer senhor das visibilidades.

Considerando o caráter massivo das armas daqueles que combatemos – massivo porque eles têm a força da grana, massivo porque eles têm a força da mundialização do capital, massivo porque eles querem conferir a si mesmos o monopólio de toda visibilidade –, precisamos, hoje, requalificar o mundo dos microgestos, micromovimentos, precisamos criar um novo estado sísmico no plano dos cidadãos presentes em seus corpos e gestos. A composição do visível com as margens do imperceptível é uma arma com a qual podemos detectar novas estratégias de resistência e de transformação. A ideia das saxifragas consiste em confiar

em todos os nossos gestos: em tudo aquilo que é a cotidianidade, a civilidade sem ênfase, sem heroísmo. Saxifraga e borboleta apontam gestos que manifestam o ato de se manter firme, de ficar erguido, de estar tenso, uma temporalidade de resistência contínua que, com o tempo, requer muito mais força do que se imagina. O grito da borboleta tem a potência de uma força de vontade expressiva.

CORPO SOCIAL, CORPO POLÍTICO

O grito da borboleta é popular, historicamente e por definição, à medida que produz algo como a própria existência do povo. Ele torna visível e legível o desejo de quem muitas vezes não tem lugar aos olhos dos mais poderosos. A borboleta é democrática e popular, exigindo um gesto único de cada um de nós. O povo não é simplesmente uma massa de

indivíduos, ele é o encontro de corpos e vozes que tomam a palavra, e essa palavra não é unânime, não é consensual, essa palavra é necessariamente conflituosa. O povo, como corpo político, é composto de corpos vivos, e a borboleta está conectada à singularidade dos corpos vivos no processo de se constituir como corpo político através do uso de signos compartilhados. Hoje o poder considera que os conflitos sociais são meras reivindicações locais e específicas às quais é possível dar respostas locais e técnicas de modo que esses conflitos não representem uma luta geral de natureza política. É muito difícil fazer com que todos aqueles que participam dessas lutas sociais – os ilegais, os sem-teto, os intermitentes do espetáculo,²⁰ os estudantes, os apo-

²⁰ Os *intermittents du spectacle*, na França, são os artistas ou técnicos do espetáculo que trabalham sazonalmente em empresas de produção artística, com contratos de duração determinada. Esses profissionais não podem ser considerados

sentados e pensionistas etc. – compreendam que só uma análise estrutural do conjunto da situação política é capaz de nos fazer compreender a unidade sistemática de um colapso, o colapso da própria vida política.

O aniquilamento do serviço público é um sintoma que afeta a própria estrutura da concepção dos deveres do Estado. Apostar insistentemente na distância entre social e político, dividir as comunidades e as categorias, essa é a estratégia patronal por excelência. Agora, o que importa no projeto sobre o grito da borboleta é aproveitar a oportunidade para devolver às lutas sociais sua dimensão política. O porte da borboleta, gesto em que cada corpo é suporte produzido na partilha e, portanto,

trabalhadores autônomos, pois, ao contrário do que acontece em outros países da Europa, e na maioria das vezes no Brasil, na França, eles se enquadram entre os assalariados, tendo direito, por isso, durante os períodos de inatividade, a um seguro-desemprego específico da categoria.

no comum. O que há em comum é certa relação com o poder que confisca a liberdade e despreza os direitos e as conquistas das lutas históricas. O grito da borboleta dá nome à voz das reivindicações comuns num espaço democrático dos corpos viventes e falantes.

CORPO INDIVIDUAL

Partimos de um gesto que coloca todo sujeito em condição de assumir o signo de sua subjetividade e de sua pertença a um grupo. Expondo-se a partir de um gesto corporal, distribuindo-se na multiplicidade, a borboleta inscreve o número e a população dos corpos como condição de existência e possibilidade da democracia, como recenseamento daqueles que colocam a partilha em questão. Trazer consigo a borboleta é um gesto que reúne, mas requer que cada elemento dessa reunião assu-

ma a possibilidade de se expor como sujeito e de correr o risco do que carrega em seu próprio nome. Isso não é gratificação subjetiva nem retorno individualista, mas sim uma maneira de dar visibilidade sem, para tanto, espetacularizar. Lado a lado, os corpos separados e adjacentes assumem todos individualmente o próprio grito, ou seja, assumem sua palavra, sua pertença, suas escolhas, suas esperanças.

O grito da borboleta permite localizar o espaço do sujeito de dois modos: o de fala e o de coragem. Espaço de fala, uma vez que o signo diz alguma coisa para ele, e de coragem, uma vez que ele expõe algo do signo. O portador da borboleta está na expressão e no chamado à aliança, no chamado à solidariedade. Há uma maneira de se desarmar quando nos armamos com a borboleta, optando pela fragilidade. É sua fragilidade material que cria, com sua resistência relativa, as intempéries, mas é também sua maleabilidade

nas apropriações, pois a borboleta pode ser capturada e utilizada por qualquer um e desviada de sua função e significação primeira. O objeto é então exposto a riscos não só da ordem da corruptibilidade, mas do uso indevido, do contrassenso, até mesmo do abuso. A borboleta é necessariamente uma forma condensada, sintética, eficaz. Sua economia, que não é a única economia que determina seu baixo custo, é uma economia formal e significativa. Trata-se de conseguir falar o máximo de coisas numa superfície mínima. Não pode haver redundâncias ou desperdícios. Mas, ao mesmo tempo, é preciso uma elegância formal cuja força operacional seja tão eloquente quanto sedutora e eficaz. O grito da borboleta entra então na constituição de um lugar subjetivo de expressão e de exposição, num lugar de fragilidade e de perigo, de propostas de aliança e de lutas a enfrentar. A borboleta é ao mesmo tempo um lugar de fascinação e

o objeto de uma caça. O fato de ela ser difícil de agarrar excita o caçador. Trata-se, então, de criar com ela um espaço de indeterminação movente e invasivo, utilizando as figuras pouco perceptíveis, mas ainda assim visíveis, de um poder disseminado que pode suscitar a continuidade ou gerar a perseguição. A borboleta é uma insígnia que pode transformar em alvo aquele que a carrega.

O GRITO E A VOZ

A borboleta é um inseto eminentemente silencioso, cuja natureza quase imponderável é uma presença visual. Falar do grito da borboleta é passar do imperceptível ao perceptível, mas, sobretudo, do silêncio ao audível. A palavra grito nos tira, ao mesmo tempo, da sombra e do silêncio. O visível nos faz ouvir alguma coisa. O registro sonoro de uma amplificação – não do

altifalante, mas do alto-falante – é um modo de se fazer ouvir uma voz em tom alto e forte, a voz daqueles que não têm voz. A borboleta não tem voz e o grito das borboletas é a voz dos sem voz. Aqueles sem poder e sem voz, como todos os insetos, seriam facilmente esmagados pelos pés dos maiores, e ignorados pelo olhar dos mais fortes. Eles nos fazem ouvir alguma coisa que os tira do silêncio e os torna visíveis.

Vivemos num mundo de vociferação e de ensurdecimento, em que as vozes do comércio e as vozes comercializadas são inerentes ao reino do espetáculo. No entanto, a voz está no vocabulário político, o que sustenta a ideia da expressão do desejo no campo eleitoral, portanto, no campo da representação. O que se demanda aos cidadãos são as suas vozes. Votar é dar a sua voz. Aquele que quer ser escolhido tenta conquistar a voz dos eleitores. Se votar é dar a sua voz, então, é importantíssimo assumir, num trabalho político, o regime da voz

dos que não são apenas sem voz, mas também não podem ser ouvidos. A questão do grito se conecta, assim, com a exigência política dos eleitores desejosos de que suas reclamações e seus clamores sejam ouvidos. Trazer consigo uma borboleta é sair do silêncio adotando o modo de visibilidade que faz o inaudível sair do silêncio para que a ordem do desejo seja ouvida como um clamor. É tão paradoxal falar do grito da borboleta quanto falar da energia sísmica das saxifragas: este é o paradoxo próprio a toda ideia crítica, ou seja, a toda dialética revolucionária.

4. Apetite de ver, apetite de viver²¹

QUERO FALAR SOBRE A RELAÇÃO entre o apetite de ver e o apetite de viver em dois movimentos. O primeiro, voltado para a construção subjetiva, o outro, para a incidência política contemporânea que está relacionada ao nosso apetite de espectador. Tentarei amarrar duas figuras de nossa energia desejante, figuras que a psica-

²¹ Texto originalmente publicado, em versão um pouco modificada, no programa do teatro Comédie de Genève, *L'Autruche*, nº 4, mar. 2014. A versão original, aqui reproduzida, foi redigida em fevereiro de 2012.

nálise freudiana tratou de uma maneira diferente, até mesmo disjuntiva. Por um lado, a história de nosso apetite tal qual ele é desde o nascimento, se não anterior a isso, vinculado ao uso funcional da boca. Por outro lado, nosso desejo de ver vinculado ao uso de nossos olhos, de tal modo que inscreve uma relação com o mundo na potência subjetivante da circulação dos olhares. Freud reconheceu no desejo de ver uma energia pulsional ininterrupta que tem lugar no aparelho psíquico e em nossa economia inconsciente, enquanto pensou a fome em termos de necessidade e de dispositivo instintual que não tem, diz ele, representante no inconsciente. O que ele quis dizer com isso, uma vez que, além do mais, a oralidade seria um estágio de maturação para ele? Darei, então, um passo para o lado em relação a essa hipótese paradoxal, passo necessário pela experiência que temos num mundo que é o nosso e que Freud real-

mente não conheceu. Essa experiência é a dos desafios subjetivos e políticos das operações imagéticas no mundo contemporâneo e, nesse sentido, ela é a experiência do sofrimento dos corpos e dos fenômenos de dessubjetivação, atual numa sociedade que mantém com o visível e com o espetáculo um regime de inflação técnico-econômico sem precedentes. As indústrias do “fazer ver” cada dia mais tendem a se apropriar do desejo de ver subjugando-o. Essas indústrias são as do espetáculo e da comunicação audiovisual que, na França, lamentavelmente, são associadas ao que o Estado dá o nome de Cultura. Essas indústrias têm reduzido radicalmente as imagens ao estado de objetos de consumo no mercado da comunicação. Consumimos as imagens transformadas em matérias digestivas entregues aos nossos apetites de ver e de saber. Então, de minha parte, quero mostrar o que somos forçados a ver quando um publicitário nos

propõe beber unicamente à fonte infantil de nosso apetite para entrar em comunicação fusional com o mundo todo. Essa mensagem totalitária, em sua oralidade muda, será o emblema matricial da minha reflexão.

Não sei se a fome tem – ou não – seu representante no inconsciente, mas, aqui, posso ver muito bem que ela está representada nos dispositivos do poder dominante. Freud não poderia prever que as operações da representação um dia seriam pura e simplesmente mercado. Portanto, começarei lembrando o que constrói e estrutura um ser humano, ou seja, um sujeito falante em relação ativa, crítica e livre com qualquer outro no campo sensível. Como compreender o que é elaborado numa sucessão de separações e que determinará a mobilidade e até mesmo a liberdade da criança e, também, consequentemente, do adulto? Já que hoje a palavra liberdade produz cada vez mais medo, vamos preferir, então, o termo

autonomia ou emancipação. O mais importante é que se chegue a um acordo sobre o fato de que a ruptura e o abandono das dependências sucessivas são as etapas necessárias e recomendáveis para todo ser humano que queira construir a figura singular do próprio desejo numa relação com qualquer outro e no seio de uma comunidade.

Françoise Dolto contribuiu imensamente para essa reflexão pela via clínica a partir do que chamou, de maneira mais ou menos feliz, de “a imagem inconsciente do corpo”. Foi na reunião das patologias infantis que ela descobriu que a construção imaginal do sujeito começa desde o seu nascimento. Essa primeira imagem do corpo se desenha – em vez de inconscientemente prefiro dizer desordenadamente – desde que o lactante se agarra ao seio materno, ou ao que ocupa esse lugar, para se alimentar. Dolto, é verdade, não queria associar essa imagem às teorias do esquema

corporal de origem gestáltica ou behaviorista. Ela preferia falar de *imagem inconsciente* para dar seu toque freudiano ao que, no entanto, emana do confuso, aliás, inclusive em Freud. A imagem é sempre – e antes de tudo – confusa, ou seja, sem borda, sem gênero e sem distinção. Confusa porque não pertence ao espaço determinado e denominado, mensurável e qualificado da percepção social. Escolhi para a imagem o léxico da zona, ou seja, o lugar irreferenciável da indeterminação. Freud foi o primeiro a adotar o léxico da zona, sem contudo reconhecer nele o lugar primitivo de um estado crítico, porque ele queria localizar os estágios. Na verdade, a imagem pertence ao confuso porque ela habita a zona periférica,²² está na região das tensões negociadas a todo momento entre a fusão e o desvio, entre a sucção e o grito. Ela é o gesto do limiar, sem

²² Cf. nota 8 de “A zona das imagens”, neste volume.

dentro nem fora, território angustiante e jubiloso do indistinto que nos pede empenho para encontrar sua forma. É justamente sob a categoria do confuso que se inaugura a relação da boca com o seio, apontando para sempre os caminhos da invisibilidade da imagem até o coração de quaisquer experiências do visível. O confuso permanece para sempre o extracampo do visível, sem o qual o visível não seria mais do que o espetáculo determinado de modo unívoco pelo projetor de um poder dominante. Ao contrário, essas imagens de si, que são experiências originais e constitutivas, depositam-se em ondas sucessivas num tempo subjetivo e formam, dia após dia, mês após mês, um tipo de história geológica e genealógica de nossa relação com o mundo. É nesse tempo do extracampo que são estruturadas as grandes linhas da inscrição subjetiva. A fome, o desejo de comer e a satisfação desse desejo são inseparáveis da relação que faz do corpo

mantenedor ao mesmo tempo um prolongamento indistinto do próprio corpo e um objeto que precisamos chamar, que faz esperar, que pode vir a faltar, que deverá mesmo faltar para ser progressivamente substituído por novos objetos e pela criação de nossos novos apetites. Em suma, o lugar mantenedor é desde o início o lugar de uma dupla direção, de uma negociação necessária entre a fúria de viver e a fúria de matar. Essa é a cena imagética que eu chamo de zona.

Haveria muito a ser dito sobre o uso do léxico “zona” no campo político e social a fim de reconhecer nele a guerra declarada contra aqueles que não têm imagens e que não sabem como ter direito de olhar. Mas, para voltar à relação mantenedora, é preciso reconhecer nas patologias do apetite o signo de uma etapa faltante, de uma violência sofrida na experiência constitutiva do confuso e da zona no coração das operações imagéticas. Essas

patologias indicam, talvez, a determinação demasiado precoce, a orientação imperiosa do desejo sofrido pelo sujeito ainda sem poder, cativo do desejo e do poder que o fazem sobreviver apesar de tudo. As circunstâncias o privaram da energia ambivalente que reside na cena nutricional. A imagem de si balança de um só lado, seja na versão de um corpo devorador, seja na versão de um corpo devorado; tanto na versão de uma fome insaciável como na versão da repulsa nauseante e hostil. Trata-se, assim, de compor e de preservar a zona confusa e constitutiva dessa primeira imagem para que o sujeito disponha, mais uma vez, de um espaço de negociação entre ele e o mundo, entre o corpo do outro e o seu, sem que lhe seja prescrita a gula ou a náusea. Trata-se de reconhecer que, mesmo antes de usarmos nossos olhos e de nos olharmos no espelho para nos familiarizarmos com o corpo que é nosso e que leva nosso nome – corpo tal como ele é

visto e chamado pelos outros, como se diz –, mesmo antes de nos encontrarmos com essa imagem que nos identifica por um olhar e que nos separa de nossa imagem, uma primeira imagem é invisivelmente elaborada na articulação íntima entre sinais externos e sinais internos. O desmame se inscreve, assim, numa modificação alimentar e numa maturação digestiva, mas também numa transformação evidente da relação com os corpos da mãe e da relação com qualquer outro. Dessa maneira, abre-se, ou não, a via ficcional em que nossa identidade compõe a si mesma.

Françoise Dolto destaca que em cada etapa dessa maturação uma separação e um novo investimento levam o pequeno ser humano, de desapego em desapego, a uma autonomia de seu corpo, de seus afetos e de seus gestos. A imagem de fato opera uma separação permitindo justamente a produção dos laços e, portanto, da sociabilidade. Durante esse famoso estágio, a

que Lacan dá o nome de “estádio do espelho”, o sujeito deve fazer o luto fusional da própria imagem articulando os gestos de reconhecimento na ausência de todo objeto captador ou cativo. Experienciar a ausência é próprio das operações imagéticas. Entretanto, acredito que damos clareza e distinção demais para essa cena, para essa cenografia da identificação especular. Parece-nos esquecer que a imagem no espelho está inscrita numa zona de indeterminação desordenada que, no rastro da primeira imagem, coloca aquele que olha em situação de crise.

Poderíamos aqui evocar a estrutura psíquica do “Eu sei bem, mas mesmo assim”, analisada por Mannoni, todavia, eu só posso declará-lo. O registro do confuso apela para a palavra a fim de desatar as tensões que atuam entre visão e olhar, entre presença e ausência. Não saberíamos separar a aventura da visão e do olhar da aventura da boca, que precisa estar vazia para respirar e falar. O que é neces-

sário reter da força dessas observações, muitas vezes vindas da clínica, é que a relação com o mundo visível só é portadora de liberdade, portanto, de potência ficcional – outros falarão de criatividade –, à custa de separações sucessivas, e é preciso acrescentar que esses gestos de separação devem acompanhar a vida toda. A história de nossos apetites é a mesma que a de nossos amores, de nossas angústias e de nossos ódios. Quem não reconhecerá que a vida amorosa é muito espontaneamente invadida pelo léxico da oralidade, do apetite, da devoração canibal e da aversão.

A boca, muito antes que os olhos, constrói a alteridade e se prepara para sua função simbólica, ou seja, para o estado de vacuidade respiratória que torna a fala possível. Os sinais circulam, e todo gesto se insere em sequências de expressões e respostas nas quais relações de poder se inscrevem precipitadamente. A criança, à medida que cresce, e cujas necessidades

persistem, inscreve a história de seu desejo de viver, mas também a de seu desejo de partilhar todos os signos, na circulação e na permutação dos signos em que atuam, conjuntamente, as transações impostas pela necessidade e as rupturas impostas pelo deslocamento dos poderes. Resta considerar, portanto, uma aprendizagem do apetite na dupla versão da subjetivação e da sociabilidade.

A história da fome é uma história política: os movimentos revolucionários são, antes de tudo, motins da fome, e nós também sabemos bem que o mundo está atualmente dividido entre os territórios da saciedade e as populações famintas pelos poderes que as deixam passar fome. Passar do seio para a mesa é a grande questão de toda uma vida que está longe de ser resolvida com uma simples mudança de alimentação, uma vez que ela requer o aprendizado da hospitalidade convivial e da partilha. O desafio simbólico da cozinha co-

munitária é, em todas as sociedades, a cena ritual em que estão em jogo o laço entre os comensais e, por fim, o laço entre os cidadãos. A convivialidade, a hospitalidade e a partilha são os desafios políticos da economia psíquica de toda coletividade.

Não há religião que não tenha inscrito os rituais da partilha alimentar na base de sua comunidade e nas determinações das exclusões e das excomunhões. As refeições míticas, as hospitalidades lendárias, a Santa Ceia, jejuns de todo tipo que acabam em banquetes assinalam o laço inalterável da mesa em que se come com a partilha de um sentido, de um contrato ou de uma promessa em relações de alteridade marcadas por temporalidades privilegiadas. Comer envolve ritmos, o ritmo das horas e dos calendários. Na história do apetite, é preciso identificar a textura de uma concepção da história no contexto individual e coletivo. Por isso, o apetite de ver é insepa-

rável de uma economia da fome, da história econômica da fome que, por sua vez, assume seu lugar na construção do olhar. Em última análise, comer condiz, para cada um de nós, não com a mera sobrevivência, mas com todos os gestos que nos tornam visíveis no campo dos olhares. Quem não sabe que todos os regimes alimentares são vendidos com a promessa de modificar a imagem, ou seja, a forma visível pela qual o narcisismo busca aprovação e reconhecimento no palco da sociedade? Portanto, o apetite é, ao mesmo tempo, ditadura e sociabilidade, ou seja, a energia fundadora dos pactos e das crises em que a comunidade humana se constitui.

No mundo ocidental cristão, ou seja, no nosso mundo, aquele em que a questão da imagem se tornou central, o núcleo duro de toda construção econômica e política, e até mesmo a questão do apetite, seu regramento e seu desregramento, foram motivo de preo-

cupação para os Padres da Igreja desde os primeiros séculos. De fato, junto à dramaturgia da Santa Ceia, que, graças a São Paulo, se tornou ato fundador da comunidade eclesial, e ao roteiro dos companheiros de Emaús, que só reconhecem o ente querido na condição de compartilhar uma refeição com ele – refeição que, segundo ele, lhes “abre os olhos” –, a mesa se estabelece como o local de conexão e amor. No entanto, é necessário também considerar toda uma tradição ascética que se deve incluir nesse contexto. Aqueles que chamamos Pais do Deserto cultivaram em nome de Deus um regime de abstinência geral no qual a privação alimentar ocupa um lugar central. Trata-se de encenar a aventura do desejo. O deserto é então a zona onde o demônio vai agir sobre o que aqui nos preocupa de duas maneiras absolutamente apaixonantes.

Ir ao deserto é tornar-se habitante da zona onde, para encontrar Deus, lugar do

desejo, se marca encontro com o demônio, igualmente divindade do desejo. Primeira etapa: o demônio produz imagens, oferece um espetáculo, o da visão de tudo o que o corpo ferve por consumir. Ali, o anacoreta tem de resistir num combate em que a imagem de Deus deve triunfar, e triunfa, quando se seguem as narrativas hagiográficas. Como o demônio organizava o espetáculo associado à alimentação e à satisfação sexual, o remédio consistia em rezar produzindo contraimagens, imagens profiláticas que permitiam ao santo homem reencontrar o verdadeiro regime da imagem salvadora, imagem da encarnação redentora. Esse era, de certo modo, o esquema narrativo menos aterrorizante e que tinha sua terapêutica salutar. Mas o demônio age com mais vigor e muito melhor. Digamos que age pior. Outra tentação é aquela que priva o sujeito de qualquer relação com a imagem e com o desejo. Ter horror a qualquer

apetite e assumir indiferença absoluta diante de todas as figuras do desejo e da voracidade eram considerados, pelos Padres da Igreja, a tentação suprema que o demônio propunha aos ascetas. O ser humano sem apetite é um inimigo de Deus. Ou – e isso era então bem mais grave e provavelmente não tinha uma verdadeira solução – o santo homem perdia todo apetite, e o diabo o tornava indiferente, desertado pelo desejo. Nesse caso, o demônio do meio-dia, aquele da “melancolia”, da acédia, coloca o santo homem em posição de perder o desejo de ver, ou seja, de perder o desejo de Deus. Com isso, ele se torna sujeito instável da curiosidade e do conhecimento, um habitante confuso da zona cuja arte saberá criar imagens para reconhecer no melancólico sujeito da acédia o demônio que habita o gênio e o artista.

O que se sugere aqui fica muito claro quando se tem conhecimento de que a acé-

dia e a melancolia foram figuras cultivadas no Renascimento, quando os artistas e os eruditos decidiram ocupar o lugar do Criador no imaginário coletivo. O apetite de saber e a exigência de liberdade se revelam quando o sujeito deixa de ser presa das pulsões e das necessidades intransigentes de saciedade. A Igreja condenava a acédia tanto quanto abominava o horror da melancolia, uma vez que estava em jogo a questão da liberdade criativa livre de toda dominação teológico-política. A Igreja organizava o regime iconocrático, cujos efeitos devastadores sofremos ainda hoje, sem precisar respaldar a submissão dos corpos e dos espíritos em qualquer catecismo. A nova catequese foi introduzida pelas técnicas da comunicação audiovisual que sustentam o mercado neoliberal. Atualmente não se fala mais do diabo, mas é impressionante constatar que uma corrente crítica anticapitalista fala de “bruxaria” neoliberal para denunciar

o feitiço tentador dos que nos alimentam de imagem para melhor devorar o nosso desejo. Daí as mobilizações, por todos os cantos do mundo, para restituir o sentido político à sociabilidade, à hospitalidade, nas lutas contra a subnutrição e a superalimentação. O desejo de comer e se alimentar torna-se, assim, inseparável do desejo de viver ou não juntos.

Foi Hannah Arendt quem reconsiderou a analítica do gosto de Kant em termos de sociabilidade política. Para ela, o vocabulário do gosto e da aversão torna-se constitutivo do senso comum, ou seja, do que faz sentido para uma comunidade. O julgamento do gosto é, então, o lugar de amarração entre a sensibilidade e a cidadania. A antropologia dos sabores e da cozinha em grande medida também alimentou – por assim dizer – a reflexão de Lévi-Strauss, reconhecendo nos usos culinários as bases do sistema dos interditos e das alianças que compõem uma cultura.

Lévi-Strauss detectou ali a estrutura lógica e epistemológica de um pensamento sobre a relação da natureza com a cultura. Eu ficaria mais tentada a aderir a um pensamento antropológico menos disjuntivo e mais próximo da bricolagem de *O pensamento selvagem*,²³ que negociava a desordem com os gestos criativos da engenhosidade. Existe uma antropologia não estruturalista que considera a história dos apetites sob o signo da transformação e da metamorfose. Em outras palavras, os apetites são transgêneros. De modo mais deleuziano, o destino de nossos apetites e as figuras da cozinha talvez sejam simplesmente a partitura musical de um devir ininterrupto, o de nossa energia erótico-política.

Assim, à luz de todos esses apontamentos, volto à condição do sujeito espectador diante

²³ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem*. 3ª ed. Trad. de Tânia Pellegrine. Campinas: Papirus, 1989.

das imagens que, como sabemos, é marcada de modo indelével pelas primeiras experiências de satisfação e de frustração. Se a vida demanda separação para libertar tanto o sujeito que respira quanto o sujeito que deseja e fala, então, para voltar às imagens, a questão hoje é a seguinte: de que forma os fluxos audiovisuais da televisão oferecem aos telespectadores um espaço e, sobretudo, um tempo de prazeres e conhecimentos que respeitem, ou não, o regime de separação constitutivo de qualquer relação com o outro e, portanto, de qualquer relação com a comunidade dos viventes? Se a história de nossos apetites está inscrita numa história de nossa relação com o poder e a liberdade, como julgar criticamente a situação hoje criada para nossos apetites e nosso olhar?

Mais precisamente, nós vivemos num mundo onde a satisfação de todas as necessidades é identificada com a satisfação de todos os nossos desejos, onde essa satisfação

é apresentada como acessível através do mercado, onde a criação das necessidades é indispensável para manter a concupiscência das coisas no mercado do consumo. Para garantir um comportamento de demanda contínua, em que as necessidades criadas precisam ser constantemente renovadas e não podem ser satisfeitas de forma definitiva, uma indústria se empenhou em criar essa demanda de maneira permanente. O processo industrial da imagem, alocado sob o signo do consumo e da demanda incessante, tornou-se o dispositivo matricial de qualquer mercado. A gente tem fome e a gente se alimenta. Essa indústria das imagens é, por si só, essencialmente, um mercado destinado a alimentar, de modo sucessivo, o mercado das necessidades e o das satisfações. O sujeito do espetáculo deve ser saciado. O fluxo não pode deixar nada a desejar. As imagens produzem continuamente necessidades às quais elas pretendem dar sa-

tisfação completa e ininterrupta. Em outras palavras, a economia do mercado é, de fora a fora, sustentada por uma economia das imagens que tratam o espectador puramente na condição de sujeito da necessidade que a indústria do espetáculo e consumo está em condições de suprir.

Isso foi mostrado em um filme aterrador, *No mundo de 2020 (Soylent Green)*, de Richard Fleischer, em que o “sujeito” do consumo torna-se matéria alimentar e abandona o mundo que, ao mesmo tempo, ele vai nutrir deitado sobre um leito de beatitude, diante de uma tela na qual o sublime espetáculo de um planeta primaveril desfila ao som da “Ode à alegria” de Beethoven. Aqui se morre encantado. O leito socrático em que o condenado morre como homem livre transformou-se no crematório alimentício cujas bases foram lançadas pelos nazistas. Qual a diferença entre a morte industrial nazista, em que corpos eram

transformados em matérias industriais, e o estado do mundo descrito em *No mundo de 2020*, em que corpos são transformados em matéria nutritiva? A diferença é significativa: o cenário que os nazistas se esforçaram para esconder e os corpos que queriam eliminar, ao contrário do filme, acabaram se incorporando à indústria do espetáculo transformando-se na própria essência da nova economia capitalista, a das produções imateriais que sustentam os lucros financeiros. O consumidor é consumido, e é na condição de espectador que cada um é sacrificado e sacrifica a si mesmo pela sobrevivência do sistema. Por isso, a deglutição do sujeito do desejo, que o reduz a uma criança faminta, pressupõe uma estratégia de comunicação visual com base na regressão de todos os espectadores a um estágio de incorporação fusional. O que lhes é dado a ver chega como o leite materno, fluido inesgotável e quente até a sonolência da digestão. Os telespectadores exi-

bem comportamentos de dependência idênticos àqueles induzidos pelo abuso de entorpecentes. Cito a mãe que um dia ouvi proferir a seguinte ameaça: “Se você continuar vendo televisão, eu vou desligá-la”. Podemos ouvir essa frase tragicômica em que o sofisma, que faz sorrir, desvela o banho amniótico da imagem em que a mãe, preocupada por ver sua criança ali mergulhada, anuncia o sacrifício que terão de fazer juntos para continuarem a viver. Farão esse sacrifício? Essa é outra questão. Quero dizer, é um problema nosso, de todos aqueles que questionam os danos causados pelos fluxos audiovisuais contra o tecido relacional e as relações de alteridade. Hoje em dia, as salas de cinema são preparadas para fazer do espectador um comilão. Cada poltrona da sala está equipada com um recipiente plastificado do tamanho dos baldes de pipoca...

Como os fluxos operam essa bagunça subjetiva? Nas imagens fixas vocês têm um

exemplo, quase bonito demais, para ilustrar essa dádiva de tudo por um lugar que é tudo e com o qual se forma um todo. Isso é chamado, aliás, de figura do totalitarismo. Imagem violenta, ou algo assim. Mas, nos fluxos, em que consiste essa violência? Em não mostrar a violência, como vimos aqui, tentando privar aquele que olha de qualquer acesso à palavra, a qualquer paciência, a qualquer desaceleração, a qualquer ritmo respiratório. As imagens que aniquilam começam a asfixiar pela sua aceleração e pela precipitação das sequências emotivas estressantes que devem, segundo as diretrizes dos programadores, manter o espectador num estado de tensão contínuo, depois de satisfação breve, em seguida, outra vez de tensão. Assim, a agressão não é impulsionada pelo conteúdo das imagens – pelo menos não só por elas –, mas, sobretudo, por uma agressão à respiração dos sujeitos desejantes e falantes, por uma agressão a seus ritmos íntimos.

Institui-se um tipo de apneia visual que torna impossível e angustiante qualquer desmame. Consequentemente, os hábitos alimentares em frente à televisão são proporcionais a essa bulimia visual.

O desafio do visível não está no espaço visível, mas no próprio tempo. A meu ver, a questão não é quanto tempo passamos em frente às telas, mas, sim, de que temporalidade estamos falando? É sobre o tempo subjetivamente apropriado pela história do espectador ou sobre a duração inqualificável da desapropriação de si? Vamos nos preocupar com o tempo gasto em frente a uma obra de arte ou em uma relação amorosa? De que tempo se trata? Como a criança aprende suas temporalidades desejantes e íntimas? Construímos uma sociedade em que é impensável e impossível aceitar que o objeto de nosso desejo seja tão vivo quanto é inatingível, que, uma vez alcançado, ele muda e vai buscar em

outro lugar e de outra forma o que o faça viver. Definir o sujeito vivente e desejante como sujeito insaciável nos permite estabelecer novos critérios no julgamento que fazemos sobre as produções visuais.

De fato, não é preciso dizer que numa economia da saciedade aquilo que vemos pode prometer tudo, pode entregar tudo e, diante do desejo de ver, pode querer tudo mostrar e nada esconder. Ver tudo, mostrar tudo, oferecer tudo, comprar tudo, essas são as palavras de ordem dos novos totalitarismos, que querem preencher tanto o olhar quanto o corpo conduzindo os espectadores à fantasia originária de se tornar um só com o todo. Em outras palavras, para os instrumentos audiovisuais que constroem – queiramos ou não – o olhar do homem moderno sobre seu próprio mundo, nossos olhares ainda precisam ser educados para continuar a produzir o distanciamento e a separação necessários à manu-

tenção do que define a própria humanidade. Quero dizer, para continuarmos sendo sujeitos insaciáveis que partilham um mundo comum que deixa algo a desejar. A principal queixa a habitar a dimensão depressiva de nossa sociedade diz respeito à vitalidade do desejo, muito mais que à frustração das necessidades. A violência civil e a indústria do entretenimento são as duas respostas inseparáveis e agravantes para esse estado das coisas. O apetite de viver está doente e produz as novas patologias do beber e do comer no cerne do consumo dos espetáculos. A palavra se apaga. Não podemos mais falar de boca cheia. Disso já sabíamos. O que fazer?

Um regime pensado, uma dieta do olhar construída pela palavra – e só por ela – que podem nos permitir saudar as novas mídias sem idolatria e sem fobia. Os artistas, atentos à liberdade e vigilantes de nosso desejo, produziram artefatos imagéticos que queriam

manifestar a indigestão do espírito e o colapso da palavra num mundo onde a boca se dedica apenas às funções de deglutição, em que o corpo é só uma máquina a tratar, reciclar e rejeitar. Recordemos com isso *A comilança* (*La Grande bouffe*) de Marco Ferreri, ou ainda *Salò*, de Pasolini, que leva ao extremo a alegoria coprófaga do fascismo. Eu não poderia apagar meu propósito convocando as fantasias coprófilas usadas para denunciar as ditaduras, mas gostaria, apesar de tudo, de relembrar que as imagens do gênero daquelas da “telelixo”, por serem menos fedorentas, dizem muito da preocupação que temos de nos tornar nós mesmos dejetos recicláveis num mundo de imagens que nos tratam puramente como consumidores. Mas lembremos também de *A festa de Babette* (*Babettes Gaestebud*), de Gabriel Axel, baseado na novela de Karen Blixen, filme que associa uma suntuosa refeição ao ato da generosidade absoluta, dado que aquela

que naquele dia cozinhou consagra ali a totalidade de seus bens e revoluciona finalmente a relação com a vida sensível e as relações de alteridade de toda uma comunidade luterana que fazia da abstinência e da Quaresma uma virtude. Vejo ali a alegoria mais poética da felicidade de dar de comer para promover o amor e a liberdade.

Como as imagens são a marca de nossa civilização, façamos o que for preciso para transformá-las em cultura, ou seja, o objeto de partilha de nossas emoções corporais e de nossos apetites de sentido em um espaço e, sobretudo, em um tempo comuns. As imagens mais apetitosas são aquelas que nos deixam com fome, são elas que fazem o sabor do mundo.

5. O dever de imagem²⁴

ATUALMENTE É IMPOSSÍVEL fotografar ou filmar alguém sem um acordo contratual. Essa transformação jurídica da relação com as imagens em termos de lei aparece em dois registros distintos. Um é o do respeito pela vida privada num mundo em que a confusão crescente entre o público e o privado leva os criadores de imagens a um comportamento de predadores sem reservas. Eles podem produzir espetáculo

²⁴ Texto escrito em 2010.

público de tudo o que apreendem com instrumentos tecnológicos cada vez mais sofisticados e mais rápidos. O direito quer, então, proteger a liberdade e a intimidade de cada um. O outro registro é justamente aquele gerado pelas medidas de proteção. De fato, os sujeitos fotografados ou filmados têm considerado que sua imagem – mesmo pública – é sua propriedade privada, e que cabe a eles, então, fixar seu preço e comercializá-la. Esse é o efeito perverso do direito à imagem que torna impossível qualquer liberdade documentária, qualquer espontaneidade e qualquer verdade daquilo que é recolhido diante daquilo que, em um encontro, pode merecer o estatuto de evento. Assim, o ofício de fotógrafo se tornou complexo como o ofício do cineasta documentarista. Situação que também coloca totalmente em questão, até na ficção, a distância comumente aceita que separa o figurante do ator. Pretendo, aqui, não atravessar

a dimensão jurídica do problema, mas aproveitar uma questão fundadora que, no entanto, parece ficar apenas às margens do debate jurídico a respeito da propriedade da imagem. Acredito que não seja o caso.

A questão que afeta a relação existencial de cada um com sua imagem – seja ela pública ou privada – é essencial. Através de qual abuso de linguagem se dá o mesmo nome ao que é uma dádiva de imagem e ao que é uma mercadoria visual? Ao que se desdobra graciosamente no visível e ao que é apenas espetáculo comercial? De minha parte, gostaria de reservar o termo imagem àquilo que atua sobre o invisível na própria visibilidade, e falar de indústrias e técnicas de produção visual quando se trata de designar o único modo de aparição sensível dos signos e das coisas indiferentemente dirigidas aos olhos. Mas é impossível manter a distinção em francês, porque, contrariamente ao grego, que nunca confundiu os

regimes do visível – multiplicando os termos que os designam: *eikôn*, *eidolon*, *phantasma*, *agalma*, *eikonisma*, *miméma*, *história*, *apeikasma*, *tupoma*, *ektupoma* etc. –, a língua francesa tem apenas uma palavra para nomear tudo o que vemos, sem distinção, no estatuto e na expressão, quer se trate de um objeto figurado qualquer, de uma criação de arte, de um sonho ou de uma simples alucinação. A palavra imagem envolve, indistintamente, operações em tudo contraditórias, desde as que se preocupam com a emancipação do olhar até as que geram a submissão mais completa da visão pelos efeitos da perversão, da mentira, da ilusão ou do delírio. Mas talvez as coisas sejam antes indiscerníveis? Cabe a nós refletir.

Os gestos imagéticos sempre foram gestos que guardam traços reais ou imaginários que organizam num mesmo movimento o tecido da memória individual e coletiva e a construção das identidades e dos tipos que

formam o corpo social. O retrato dos grandes homens sempre fez parte da história dos poderes e de sua estratégia publicitária. A fotografia e o cinema, desde seu nascimento, participam como atores no campo do reconhecimento social e da ação política, mas, quase ao mesmo tempo, participam também no campo da propaganda letal, depois da mercantilização e do poder financeiro de todas as indústrias da comunicação. A língua francesa, em sua confusão, talvez seja um sintoma de nossa dificuldade para discernir e para julgar o que é uma figura da crise, um lugar crítico. A palavra *crisis*, em grego, designa conjuntamente a convulsão que embaralha o julgamento e o julgamento que discrimina e avalia os efeitos de um fenômeno. Daí a anfibologia de todo estado crítico. Então, se foi preciso resumir o paradoxo subjacente à questão do direito, é preciso dizer que a imagem é, ao mesmo tempo,

coisa e não coisa, lugar desordenado e lugar de convocação das energias constitutivas.

É nesse contexto, próprio à sua ambiguidade e à indecidibilidade, que a imagem é um bem constitutivo e constituinte para o sujeito, igualando-se a um objeto que ameaça os sujeitos de destituição. Por isso, a fotografia da Frente Popular,²⁵ que mostra corpos trabalhando e corpos libertos durante as primeiras férias remuneradas, está muito próxima do reconhecimento constitutivo, enquanto a fotografia fascista ou nazista atua, quase no mesmo momento, sobre figuras identificatórias

²⁵ A Frente Popular foi um movimento político francês formado por diversas forças de esquerda, como o Partido Comunista Francês, o Partido Socialista SFIO e sindicatos, com o objetivo de combater o fascismo e promover políticas sociais progressistas. Em 1936, o movimento alcançou seu auge com a vitória nas eleições e a formação de um governo sob a liderança de Léon Blum, que implementou uma série de reformas, como as primeiras férias remuneradas e a redução da jornada de trabalho para quarenta horas semanais.

próprias ao que eu chamaria de idealização repulsiva. Aqui acessamos a visibilidade, a dignidade do visível, ali operamos um apagamento do outro e agimos para uma construção artificial e criminal da identidade. A imagem fascista produz tipos que funcionam como modelos e que induzem não ao reconhecimento do sujeito em seus laços com a comunidade, mas sim à produção de uma sinalética das inclusões identitárias e das exclusões sociais e raciais. A imagem é uma instância antropológica que institui ou destitui a humanidade do ser humano e, desse modo, ela é sempre um gesto político.

A questão do direito em matéria de imagem tem uma história que, antes de ser econômica e jurídica, é em primeiro lugar e acima de tudo política. O direito de ser visto está ligado àquele de ser ouvido e reconhecido. Essa é a história política para qual é preciso sempre voltar a fim de compreender como a questão

do preço a pagar pelo uso de imagem ou pelo prejuízo infligido é apenas a consequência de um colapso da dimensão política que resultou de sua própria natureza. Em que consiste essa dimensão que chamo política? No sentido grego do termo, ela designa o conjunto de regras acerca das distâncias e dos laços que mantêm os sujeitos compartilhando um espaço, compartilhando um tempo em que os signos trocados por esses sujeitos lhes permitem construir a narrativa de uma história comum. Podemos também definir a vida política pelo regime de coabitação social na não violência das vizinhanças, mesmo que elas sejam conflituosas. Nesse sentido, os gestos imagéticos são constitutivos do tecido intersubjetivo, da regulação não letal dos conflitos e da circulação narrativa que tece a memória comum. As operações imagéticas estão no cerne do que se ata e desata na contradição e na crise. Elas registram a relação necessária e a regulação de

tudo o que é, antes de mais nada, sem relação, pois a não relação é subjacente a toda construção de relação. Para os gregos, a imagem e o logos são inseparáveis. Em princípio, logos significa relação, e é somente a partir disso que o logos designa, portanto, os atos de linguagem. Ora, a presença do logos em qualquer imagem não remete a alguma estrutura linguística do visível, mas, sim, diretamente, à operação que relaciona os termos disjuntivos no real. Ponto de vista político que se mantém num terreno disjuntivo em que as imagens vêm oferecer o laço, portanto, o tecido conjuntivo.

É por isso que a história política também é uma história das imagens em que o destino das visibilidades atuou, e ainda atua, entre energias singulares e poderes coletivos. Viver juntos é o mesmo que se ver e se reconhecer, e uma expressão como “Eu não posso vê-lo” fala do ódio experimentado por aquele que, abominado, deve sumir do campo da visão; é na verdade

um “Eu não quero vê-lo”. Ver o outro é gesto de acolhimento, de hospitalidade do olhar, que transforma a hostilidade segregada por toda distância em possibilidade de instâncias irreduzíveis, em geminação respeitosa das distâncias e atentas ao laço. Em latim, *hostis* e *hospes* compartilham um campo indiscernível no qual se misturam o anfitrião, o hóspede e o inimigo que é acolhido. O sensível é a modalidade da vida em comum, e, de um modo mais geral, não “poder sentir” alguém designa também, junto dos odores, o campo ainda mais vasto das repulsas ou das suavidades partilháveis. Eis porque eu queria voltar a essa história, não apenas para reconhecer a legítima visibilidade dos que não têm imagem, mas também para considerar o que foi, e que ainda é, a promoção exorbitante da imagem dos que tomaram o poder recusando toda visibilidade singular àqueles que pretendem inicialmente submeter, apagar, e depois destruir.

Ter direito a sua imagem é uma conquista, e a essa conquista cabe um dever de reconhecimento. A questão do direito, nos termos atuais, só pode ser colocada no plural para nomear os encargos ou a dívida do criador de imagem para com aquela ou aquele cuja imagem ele criou. No plural, os direitos acabam sendo sempre uma noção contábil. Nesse sentido, a luta pela defesa dos direitos é inseparável de disposições orçamentárias, sendo isso justo ou não. O direito, no singular, remete necessariamente ao estatuto cívico e ético da pessoa. A progressiva assimilação da imagem pela propriedade – e não pela essência – da pessoa e pela constituição do espaço partilhado não deixa brecha para a construção de um dever no campo das imagens. A deontologia é a ligação que a imagem mantém com a ontologia. Fazer ver é conferir ao que se mostra a dignidade de um sujeito, em seu direito de ser, de existir para

qualquer outro. Então, é preciso trabalhar de outro modo a expressão “direito à imagem” e jamais esquecer que a gratuidade – o que se concede *grátis* – compartilha sua etimologia com a graça: *gratia*, em latim, quer dizer “dom” e “reconhecimento”. Dar uma coisa é operar o movimento do reconhecimento que designa, muito mais do que a gratitude, o reconhecimento do sujeito enquanto tal. A imagem é parte do dever de oferecer.

É disso que tratamos aqui, justo da condição de acesso de todos à representação pelo olhar do outro. Na expressão “a imagem de alguém”, a preposição “de” pode designar dois tipos absolutamente distintos de relação. O primeiro sentido da preposição é o de origem no espaço ou no tempo e designa a proveniência. O segundo sentido é o do pertencimento e da determinação. Assim, a questão é saber se a expressão “a imagem de alguém” se refere à proveniência ou à propriedade. É a redução

de um sentido ao outro, é ter feito de uma homonímia uma sinonímia que gerou a confusão entre a imagem devida àquele a quem ela é ofertada e a imagem devida àquele que se afirma seu proprietário. Também podemos dizer de outro modo: a imagem é um bem que se faz a alguém por meio da produção de sua imagem, o que implica o reconhecimento dessa pessoa. Ou, então, a imagem pode ser vista como um bem que se possui e que é passível de negociação ou venda. Contudo, de modo algum deve ser considerada sob a ótica do bem ou do mal que ela pode causar? Homonímia do próprio “bem”...

Ter direito a sua imagem é uma expressão que designa todo um domínio da história social e política. É o campo de uma determinação, a do nosso dever de produzir a imagem do outro, de cada um daqueles de quem, por meio da imagem, constituímos a dignidade e o direito de ser reconhecido por todos. Para

compreender as aporias do direito e dos direitos, é esclarecedor voltar aos períodos de crise em que o termo “imagem” foi o centro de um debate crítico entre poder e autoridade. A princípio, o poder e a autoridade foram visíveis nas instituições; depois, com a questão da imagem aberta pelo poder cristão, torna-se necessário dar um passo adiante: a imagem tornou-se uma instância que coloca o poder e a autoridade em relação. O poder monárquico, instaurado pelo poder eclesiástico cristão, fez da imagem o instrumento insigne da relação do visível com o invisível. A partir disso, ela se torna um poder nas mãos de um clérigo que queria se apoderar dos sujeitos como se apodera das coisas e, no mesmo movimento, uma autoridade, ou seja, um memorial da encarnação nomeando a imagem como o regime de reconhecimento universal. Em suma, a imagem é um direito do poder, mas também um dever, quando a consideramos na versão

de sua autoridade. Essa situação da imagem em sua relação com o poder foi ilustrada pela história bizantina, quando o poder imperial disputa com a Igreja o monopólio da “iconicidade” de qualquer dominação.

Os partidários do poder eclesiástico triunfaram ao fazer da imagem um duplo lugar: o da articulação do visível com o invisível, ou seja, do poder e da autoridade. Fazendo da imagem o poder visível de uma autoridade invisível, os pensadores cristãos dos primeiros séculos a situaram no cruzamento ambíguo e instável de instâncias contraditórias. A visibilidade do Cristo em sua imagem é certamente a visibilidade simultânea da vida e da morte, numa prática ressurrecional que nada mais é do que a prática das próprias imagens. O pensamento icônico é a retomada massiva e política da negação ressurrecional, da qual, desde então, qualquer imagem é sempre investida. Fazer viver uma ausência, fazer surgir no sen-

sível a presença do invisível, é remover a potência oculta e incontrolável, a obsessão ameaçadora desse invisível, bem como seu peso de cólera ou de tristeza, que pode paralisar a vida social e a continuidade da vida de cada um de nós. Tendo a morte como interrupção de toda relação, a imagem dos mortos nos relaciona com os sujeitos da obsessão.

O dever de imagem, em relação aos mortos, efetua uma dupla operação: desata os sortilégios do espectro neutralizando seu poder maléfico e instaura a autoridade da memória nos signos visíveis. Essa operação permite aos que vivem ter o poder de viver e de não serem arrastados, na morte, por aqueles que partiram antes de nós e que são, no entanto, a garantia da continuidade e do sentido de nossa história. A imagem é o remédio absoluto contra a melancolia pela potência de deslocamento entre o afigurável em direção ao figurado. Essa dimensão antropológica esclarece o debate

sobre as imagens da Shoah. As imagens dos mortos só se transformam em monumentos de sepultura na condição de dar aos vivos razões para sua sobrevivência. O dever de imagem é um dever de enlace com o que não tem, ou não tem mais, imagem.

Agora examinaremos as duas operações do visível em razão de o considerarmos constitutivo e construído sobre uma economia da graça e do dom, ou como uma arma de des-subjetivação e de confusão identificatória e fusional visando a persuasão de propaganda e de lucro material, bem como simbólico. Em outras palavras, trata-se do reconhecimento do estatuto constitutivo da imagem na construção do sujeito. A imagem é o modo pelo qual o reconhecimento se dá a ver. De agora em diante, todo ser humano emana de uma imagem que o torna digno de presença figurável no campo do visível, da mesma maneira que a encarnação diz respeito à totalidade da

humanidade e, por isso, à própria redenção. Mostrar o ser-humano ao ser humano, oferecer a ele sua face e os meios para compartilhar sua presença com o olhar do outro, tal é o sentido fundador do gesto imagético. Mostrar o ser humano ao outro e mostrar o outro a cada um é instruir o processo de uma identidade impossível fora da imagem do outro... Ora, este outro emana do dever de imagem, ou seja, da oferta feita a cada um de nós, por meio de cada um de nós, para ter sua figurabilidade reconhecida numa alteridade fundada sobre um regime de não possessão, melhor ainda: um regime de despossessão.

O que a psicanálise teorizou ou formalizou, na obra de Lacan, com o estádio do espelho equivale a admitir que o reconhecimento de si não existe sem a despossessão de sua imagem. A subjetividade se constrói na rede intersubjetiva dos olhares que se cruzam e fazem aparecer a imagem de si como imagem de

um outro. Toda apropriação identificatória da imagem de si é psicotizante ou reificante e regressiva. Trata-se, então, do processo da subjetividade na recusa de perder e de oferecer, que nada mais é do que a recusa de receber o que se deve ao olhar de um outro, a menos que se use a imagem como um poder que faz dela um regime de possessão, como conhecemos seus usos pelo pensamento dito “mágico” – que não é de modo algum a condição arcaica do olhar, mas um regime vivo e vivaz do olhar cada vez que ele identifica a pessoa à sua imagem e reduz, portanto, a própria pessoa ao estado de coisa entre as coisas sobre as quais se tem um poder de vida e de morte. É aqui que começam os apuros – por assim dizer –, uma vez que aqueles que têm direito à imagem são capazes de não reconhecer esse direito para aqueles que lhe são submissos.

De fato, se a imagem oferecida e acolhida é constitutiva do sujeito no intercâmbio que

chamei “comércio dos olhares”, esse comércio pode muito bem oscilar em seu contrário a partir do momento em que a recusa de visibilidade, por parte dos que não têm o poder, faz do acesso à visibilidade uma mercadoria, e da imagem, um acesso à dominação. Essa dominação, num regime não político, se reduz à aquisição de riquezas ou à retirada de um lucro. Em um mundo no qual a produção de imagens se tornou industrial, e no qual as indústrias audiovisuais, produtoras de imagens, são os organismos maiores e privilegiados do poder, é a própria invisibilidade da autoridade que é reduzida ao estado de enfraquecimento evidente reservado a todos aqueles a quem se recusa a dignidade, a existência, recusando-lhes a visibilidade. Desse modo, a fotografia pode decidir dar a ver o que estava dissimulado, até mesmo ignorado, a fim de provocar uma tomada de consciência e um movimento de reconhecimento a respeito daquilo que

ameaça ser negado ou esquecido, a saber, a dimensão universal e socialmente constitutiva da imagem do outro.

Não ter imagem não é apenas não ter poder, é não ser mais nada, é ser objeto de um apagamento, ou seja, de uma redução de si ao estado de objeto. É assim que se instaura a violência: começa-se por recusar a dádiva da imagem àqueles que não se reconhece. Então, uma angústia de imagem ruga em busca dos caminhos de reconquista de visibilidade. Se a visibilidade está intrinsecamente ligada ao poder e ao dinheiro, então é por meio do poder e do dinheiro — ou, mais especificamente, pelo poder conferido pelo dinheiro — que a imagem adquire significado no contexto de um comércio dominador. Os diversos modos de acesso à visibilidade são a compra dos signos do reconhecimento (as grandes marcas), o acesso à visibilidade televisual, a visualização da violência por sua espetacularização. O vio-

lento pratica o direito, que é um termo tanto de boxe quanto de jornalismo. Assim, constituiu-se, de um lado, o que eu poderia chamar de dever de imagem e, de outro, um abuso da imagem, que coloca os sujeitos diante da seguinte dupla operação: não mais receber ou doar imagem, mas, no mesmo movimento, ganhar visibilidade acessando o mercado do visível, vingar-se de uma impotência pela compra, venda e difusão de uma visibilidade espetacular. Assim, a propriedade da imagem é apenas o novo avatar do direito de propriedade, ponto final. Quem tem acesso à imagem tem acesso ao poder. A imagem dá poder e o poder necessita de imagem, ele se torna dependente dela no vício de cada um na própria encenação espetacular, inseparável da angústia de não mais existir quando não for mais colocado em cena pela indústria das imagens.

A imagem se torna, então, sinônimo de uma riqueza, ou seja, de um bem. Ela se

torna uma coisa dentre as coisas preferíveis a qualquer outra coisa. Ao dizer da imagem que ela é pagante dá-se a entender que ela é o modo pelo qual o sujeito pode ter lucros sem precisar produzir nada: “Não custa nada ser deslumbrante”, este é o slogan de uma campanha publicitária de Yves Rocher, que, assim, vende a graça de seus produtos através de um sofisma sobre a gratuidade das aparências e a aparente gratuidade do que ele comercializa e tira lucro.

O direito à imagem constitui o dever de reconhecimento de todo ser humano que produz a imagem de um outro. Quanto mais o reconhecimento se apaga, mais a dádiva da imagem desaparece. Pois a imagem que testemunha o reconhecimento é o dom daquele que a produz para quem a recebe. Quando aquele que é a imagem faz com que lhe paguem, é porque ele considera que a imagem não é mais uma dádiva, mas um

roubo de sua propriedade, sem tomar consciência de que trata a si mesmo como uma coisa. O modelo de consumo dos objetos pouco a pouco tem encoberto, até engolida, a presença do sujeito, sua imagem entra no comércio e fica sujeita às leis relativas à propriedade. Isso reafirma o fato de que a imagem não é sustentada pela ausência do sujeito, mas por sua presença, e sob forma de objeto. Assim, o sujeito não se reconhece na imagem enquanto outro, mas se identifica com aquilo que vê e que toma para si.

Foi uma conquista fundamental do pensamento icônico gerir de forma dogmática a constatação de que a imagem e seu modelo são radicalmente heterogêneos um ao outro, que não há relação entre a imagem e o modelo – *allos kai allos* –, mas que existem duas coisas distintas irreduzíveis uma à outra – *allo kai allo*. Essa heterogeneidade fundamenta a liberdade do sujeito em relação a sua imagem

e a liberdade da imagem em relação a toda figuração. Em outras palavras, é entre os sujeitos que se estabelece a relação de imagem, e não entre os objetos, tampouco entre sujeitos e objetos. A despossessão da imagem é a condição da dignidade existencial dos sujeitos fora da imagem. Entre os sujeitos há imagens, e entre as imagens há o sujeito. A gratuidade é apenas a palavra que remete à graça de um dom. O legalismo contábil que submete toda imagem, não ao consentimento livre, mas à avaliação de um prejuízo ou de um lucro, é o modo sob o qual se anuncia o colapso das trocas simbólicas em uma comunidade e, portanto, o aniquilamento da vida política. Trata-se tanto da imagem quanto do que fundamenta toda cultura política, a saber, a potência imaginária que é o único recurso contra a natureza irreduzível de toda alteridade do “sem relação”. Somente a imagem propõe similitude numa visada universal, e esta simi-

litude, que nada tem a ver com qualquer semelhança ou filiação natural, é, ao contrário, uma ficção constitutiva.

Hoje, essa similitude é reduzida ao estado de semelhança mimética entre sujeitos que se identificam uns com os outros pela aquisição de signos identificatórios e comunitários. A imagem se fundamenta nas distâncias entre os lugares que compartilham a ficção constitutiva da similitude e da igualdade. Sem imagem não há mais humanidade nem igualdade possível, pois o real se torna apenas a experiência do caráter irrepresentável da disjunção e da ausência de relação. A Igreja tentou fingir que a igualdade dos seres humanos, e sua similitude, se realizava apenas na morte, inspirando assim a iconografia das danças macabras. Cabe-nos dar vida a essa similitude e a essa igualdade na própria vida. É disso que trata a vida política. A potência ficcional – ou seja, a criação e os gestos artísticos

— é a resposta viva e festiva a todas as danças macabras. Este é o dever de imagem que devemos a qualquer outro. Por isso, cabe aos poetas e aos artistas fazer surgir essa imagem que é gesto de hospitalidade e de reconhecimento que devemos ao outro, e fazê-lo de forma incondicional e graciosa.

MARIE-JOSÉ MONDZAIN (Argel, 1942) é filósofa e diretora de pesquisa no Centre National de la Recherche Scientifique de Paris. A autora vem se dedicando a pensar as fontes arcaicas do imaginário contemporâneo através do contato entre filosofia, história e religião. Destacam-se ainda seus estudos sobre as diversas formas de violência do visível. Foram traduzidos para o português *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013; tradução de Vera Ribeiro), *A imagem pode matar?* (Lisboa: Nova Vega, 2009; tradução de Susana Mouzinho), *Homo spectator* (Lisboa: Orfeu Negro, 2015; tradução de Luís Lima) e *Confiscação: das palavras, das imagens e do tempo* (Belo Horizonte: Relicário, 2022; tradução Pedro Corgozinho).

AUTORES DA PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

Assim como Jean-Christophe Bailly, acreditamos que o ensaio tem vocação aventureira, talento para abrir picadas em mato fechado, disseminar indícios e ser também um gênero da resistência à redução do impensável no pensado, o não dizível no escrito.

Adriano de Freixo	Ezequiel Zaidenweg
Ana Bernstein	Federico Nicolao
Antoine Berman	Felipe José Lindoso
Anton Vidokle	Geneviève Fraisse
Aurora Rebelo	Guilherme Bianchi
Beatriz Galhardo	Guilherme Gontijo Flores
Bernard Noël	Helena Katz
Bernardo Brayner	Hito Steyerl
Boris Groys	Jacques Derrida
Caterina Preda	Jean-Christophe Bailly
César Aira	Joanna Zylińska
Ciprian Vălcău	João Adolfo Hansen
Emmanuel Alloa	Julio Bressane
Evelyn Grossman	Karl Erik Schollhammer

Katia Muricy

Laura Erber

Lionel Ruffel

Luísa Buarque

Luz Stella Cáceres

Marcel Cohen

Marcia Sá Cavalcante
Schuback

Marie-José Mondzain

Mariano Siskind

Naoki Sakai

Pascal Quignard

Pedro Erber

Pietro Erber

Raúl Antelo

Renan Ji

Roberto Simanowski

Rodolfo Caesar

Rodrigo Turin

Rodríguez Cáceres

Sabeth Buchmann

Samuel Titan Jr.

Sophie A. de Beaune

Tamara Kamenszain

Victor da Rosa

Wendy Brown

Zoy Anastassakis

A Zazie Edições expressa seu agradecimento a Marie-José Mondzain e a Hélène Clemente - responsável pela edição dos livros da autora na D-Fiction - pela generosa cessão dos direitos de tradução e publicação dos textos reunidos neste volume.

Os ensaios desta coletânea foram originalmente publicados nos livros *L'Appétit de voir* e *L'Image, une affaire de zone*.

D-Fiction é uma plataforma de edição colaborativa dedicada à literatura e às artes visuais, que disponibiliza gratuitamente o seu conteúdo. Os dois livros de Marie-José Mondzain, em sua versão original, estão disponíveis gratuitamente no site da editora: www.editions-d-fiction.com.

2021 ©Zazie Edições
2021 ©Marie-José Mondzain

Os ensaios aqui reunidos foram publicados originalmente na França, nos volumes *L'Appétit de voir* e *L'Image une affaire de zone*, ambos em 2014, pelas edições D-Fictions. Agradecemos à autora e à editora Hélène Clemente pela cessão dos direitos de publicação.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDIÇÃO

Laura Erber

Angela Vianna

PREPARAÇÃO

Angela Vianna

REVISÃO DE TEXTO

Cecilia Andreo

PROJETO GRÁFICO

Maria Cristaldi

ADAPTAÇÃO DE PROJETO GRÁFICO
E DIAGRAMAÇÃO

Anderson Junqueira

zazie

Zazie Edições e Produções Culturais
Zazie Sharing Knowledge for Democracy
r. Goethe, 5 / 301 - Rio de Janeiro / RJ – 22.281-020 - Brasil
zazie@zazie.com.br
www.zazie.com.br

Este livro foi editado entre Rio de Janeiro e Haia, em março de 2025. Há 47 anos, pela primeira vez, o método de carbono-14 foi utilizado para datar as imagens pré-históricas das cavernas de Altamira, na Espanha. Revelou-se assim que essas representações visuais têm mais de 36.000 anos, reconfigurando nossa compreensão da cultura visual e da história das imagens.

Foi utilizada a fonte Adobe Garamond Pro.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(EDOC BRASIL, BELO HORIZONTE/MG)

Mondzain, Marie-José.

M741o O olhar afiado [livro eletrônico]: intervenções / Marie-José Mondzain; tradução Simone Petry. – Rio de Janeiro, RJ: Zazie Edições, 2025.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-997971-7-0

1. Estudos visuais. 2. Teoria da imagem. 3. Cinema. 4. Artes.
I. Petry, Simone. II. Título.

CDD 302.2

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422