

Da esquizofrenia à antropofagia: leituras da história

Vinícius Nicastro Honesko
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

ABSTRACT

From the confluence of readings, which in principle would be called disparate, the present essay intends to expose a zone of threshold among the proposes of Aby Warburg, in his *The Ritual of the Serpent*, going over the readings of the dialectical images in Benjamin, to the problem of the *signatures* in Foucault, until the conception of anthropophagy of Oswald de Andrade. In a very first moment, some analyses about the conception of symbol in Warburg and the compositional mode of his *Mnemosyne* are exposed. Then, an exposition of Benjamin's theorizations about the dialectics images is done, always using the comprehensions from his contemporary readers (Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, among others). Therefore, an approximation of the dialectical images to the idea of *signature* in Michel Foucault can be done; such approximation is only possible having as a support a method, here called *archeological* (a study of the *origin* – *arké*), which enables the proposition of an anachronism in the reading(s) of history(ies). Finally, it analyses how an anthropophagic conception of history – from Oswald de Andrade – can be a strategic way to break with a schizophrenic chronology of history and a passage to an anachronic (anthropophagic) reading of history, that does not aim to suture the limits postulated by the tradition of the occidental thinking (civilized/primitive, rational/irrational etc.), but to dilute them into thresholds, in order to give a new possibility to what (history) seemed not to have anymore.

Keywords: *signatures*, dialectical images, archeological, anachronism, threshold

A partir da confluência de leituras, que a princípio se diriam díspares, o presente ensaio pretende expor uma zona de limiaridade entre as propostas de Aby Warburg, em seu *O Ritual da Serpente*, passando pelas leituras das imagens dialéticas em Benjamin, ao problema das *assinaturas* em Foucault, chegando à concepção de antropofagia de Oswald de Andrade. São apresentadas, num primeiro, análises a respeito da concepção de símbolo em Warburg, bem como do modo composicional de seu *Mnemosyne*. Em seguida, é feita uma exposição a respeito das teorizações benjaminianas sobre as imagens dialéticas, utilizando-se sempre das compreensões de seus leitores contemporâneos (Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, dentre outros). Assim, uma aproximação

das imagens dialéticas à idéia de *assinatura* em Michel Foucault pode ser feita; tal aproximação somente é possível tendo-se como suporte um método, denominado aqui de *arqueológico* (um estudo da *origem* – *arkê*), que possibilita a proposição de um anacronismo na(s) leitura(s) da(s) história(s). Por fim, analisa como uma concepção antropofágica – a partir de Oswald de Andrade – da história pode ser um meio estratégico de se romper com uma cronologia esquizofrênica da história e passagem a uma leitura anacrônica (antropofágica) da história, que não visa suturar os limites postulados pela tradição do pensamento ocidental (civilizado/primitivo, racional/irracional etc.), mas diluí-los em limiares, de modo a dar uma nova possibilidade àquilo (a história) que parecia não mais tê-la.

Palabras claves: *assinaturas*, imagens dialéticas, arqueológico, anacronismo, limiares.

Toda a humanidade é eternamente esquizofrênica. Todavia, de um ponto de vista ontogenético, é possível talvez descrever um tipo de reação às imagens da memória como primitivo e anterior, ainda que este continue a viver marginalmente.

Aby Warburg

*

Fig. 1. *Trompe l'oeil do Castelo Sant'Angelo, Francesco Alegiani*

No número 77 da revista *October*, do verão de 1996, aparece um ensaio de Kurt Forster – diretor do Getty Institution of Research de Los Angeles de 1984 até 1993 – sobre Aby Warburg e seus estudos sobre ritual e arte nos dois continentes (em alusão aos textos sobre a Renascença florentina e ao estudo tardio sobre o ritual da serpente dos índios no Arizona). Numa interessante leitura, Forster aproxima os textos de Warburg imediatamente anteriores à sua viagem aos EUA (sobre os desenhos de Buontalenti acerca dos *intermezzi* compostos para o casamento do Duque Ferdinand e Cristina de Lorraine, desenhos estes que retratavam o sacrifício de Píton feito por Apolo, como modo de restabelecer harmonia e a garantia de paz futura) àquele, justamente *O Ritual da Serpente*, redigido por Warburg, como *prova de sua sanidade mental*, no sanatório de Kreuzlingen, na Suíça. Segundo Forster, para Warburg, assim como no contexto dos *intermezzi* florentinos, também naquele dos índios do Arizona há um combate entre o homem (Apolo, os dançarinos da tribo) e intensas forças naturais (Píton, as serpentes dos rituais Moquis), com uma diferença: “classical culture could envisage no resolution of the conflict without a decisive victory for Apollo and a sacrificial death for the beast; by contrast, at the end of the Indian ceremony the snake could return to Nature, unharmed.” (Forster, 1996, p. 9) De fato, a serpente representa a forma terrena da luz (luz dos raios das grandes e esperadas chuvas, tão escassas naquelas regiões do Arizona) para os indígenas. Numa espécie de correlação mágico-causal (Warburg, 2004, p. 20) a silhueta da cascavel é equiparada à forma dos raios no céu; à serpente, portanto, é garantido o posto de mediadora dos raios e geradora das chuvas – e daí as danças com máscaras dos índios que, de acordo com Warburg, não são jogos ao acaso, mas práticas sérias de lutas pela existência (Warburg, 2004, p. 26); e também por isso o não sacrifício da serpente (que é transformada em mediadora das tormentas).

Warburg não deixa de perceber que este *primitivismo mágico* dos índios, na forma do ritual da serpente, pode ser comparado a vários rituais da Grécia antiga, tais como os cultos orgiásticos a Dionísio dentre outros (Warburg, 2004,



p. 49-54)¹. Numa série de análises da serpente como elemento simbólico em diversas culturas arcaicas (que precederem a formação da moderna cultura dita ocidental – europeia), Warburg indica que a imagem da serpente, enquanto elemento simbólico, dá ideia de um processo de passagem de simbolismos corpóreos primitivos (mimeses interpretativas do mundo como aquelas apresentadas pelos índios do Arizona em seus rituais), até os simbolismos meramente mentais (que poderiam ser tomados como a abstração da era da racionalidade, que às mimeses interpretativas opõe as regras lógicas de causalidade). De fato, a época tecnológica não tem necessidade da serpente para explicar o raio das tempestades:

El rayo ya no asusta al habitante de las ciudades, que dejó de añorar a la terrorífica tormenta como única fuente del agua. Él dispone de sus acueductos, y el rayo-serpiente es desviado directamente a la tierra por el pararrayos. La racionalidad de las ciencias de la naturaleza elimina las explicaciones mitológicas. Hoy sabemos que la serpiente es un animal destinado a sucumbir, si el hombre así lo desea. El reemplazo de la causalidad mitológica por la tecnología elimina el temor que el hombre primitivo siente por este animal (Warburg, 2004, p. 62).

Que esta superação do mito pela razão – uma obviedade para a era progressista dos séculos XVII-XIX – parece não convencer Warburg está claro. Ainda que ele tenha escrito *O Ritual da Serpente* apenas no fim de sua vida – na década de 20, isto é, quase trinta anos após sua viagem aos EUA –, suas análises sobre história da arte já estavam desde há muito – como lembra Forster (Forster, 1996, p. 7) já nos primeiros trabalhos sobre o Renascimento florentino – marcadas por esta sua experiência nos Pueblo. Assim, já nas conclusões de *O Ritual da Serpente*, Warburg diz que esta liberação da visão mitológica não garante uma resposta adequada aos enigmas da existência (Warburg, 2004, p. 7).

A descrença de Warburg numa idéia de evolução progressiva da humanidade instrui sua visão dos Pueblo num sentido que vinha sendo traçado pela *recém inaugurada* antropologia moderna. Mais do que traçar comparativos entre antiguidade clássica e primitivismo indígena para daí extrair conclusões que demonstrem o caminhar evolutivo da cultura, Warburg pretende – inspirado então nas suas leituras etnológicas (lembremos que na sua viagem aos EUA entra em contato com Franz Boas, Frank Hamilton Cushing dentre outros) – encontrar, através deste paralelo *primitivo/racional* a sobrevivência de elementos culturais primitivos no presente da modernidade européia.

Cruzando as fronteiras tradicionais da historiografia artística, Warburg rompe os cânones propostos (as variações sobre o método estilístico-formal) e vislumbra nos homens primitivos uma forma que não se subsome nem a um simples primitivismo (uma total dependência em relação ao meio), nem à racionalidade abstrata; trata-se do símbolo. Pautando-se por dados etnográficos – tais como as necessidades de complementação da alimentação nos desertos do

¹ É importante notar que as comparações entre os *primitivos* do Novo Mundo e os *antigos* da cultura europeia já podem ser encontradas nos séculos XVII, como em Hobbes ou Locke. Warburg, por sua vez, não busca paralelos entre os índios e os gregos para propor algo como um filamento evolutivo da cultura, mas intenta compreender a criação simbólica nos meios *primitivos*.

Arizona etc –, Warburg constata que as simbologias dos rituais das serpentes configuram uma espécie de choque em que a lógica causal e a mitologia mágico-fantástica se tocariam:

Ellos [os índios] no son hombres del todo primitivos, que dependen solo de sus sentidos, y para los cuales no existe una actividad referida al futuro; pero tampoco son como el europeo, que confía su porvenir a la tecnología y a las leyes mecánicas u orgánicas. Los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre el hombre salvaje y el hombre que piensa, está el hombre de las interconexiones simbólicas (Warburg, 2004, p. 27).

A limiaridade entre o primitivo e o racional se encontra na possibilidade que ambos possuem de lidar com os símbolos. Ou seja, há um estágio intermediário para o qual se dirige a atenção de Warburg, e que o faz perceber que qualquer tentativa de compreensão da arte deve ser conexas a um perquirir sobre os problemas do homem. Não se trata, contudo, de um estágio cronológico, datado, mas sim sempre presente, que se mantém como *vida póstuma* – uma *Nachleben* – do primitivo na razão; desse modo, o transcender as fronteiras da disciplina *História da Arte* abre o caminho para uma ciência em sentido muito mais amplo (algo para o qual Warburg não dá nome, ainda que diversas nomenclaturas tenham sido utilizadas pelos seus discípulos: *Kulturwissenschaft*, história da cultura, história da psique, iconologia etc.), numa postura que cruza elementos *historiográficos* (toda possibilidade de uma história da arte) com *antropologia*. Este *intervalo* (*Zwischenraum*), que surge em meio a uma tensão bipolar – qual seja: primitivo/racional – é, mais do que uma simples questão iconográfica (portanto pertencente à *História da Arte*) e social (a ser estudado pela sociologia), um problema central para a própria compreensão do humano (e, aqui, a ciência sem nome warburguiana seria o fio condutor das investigações).

Toda a questão da simbologia, do estudo dos símbolos como algo além dos problemas isolados de uma historiografia da arte, advém da ideia warburgiana de que os símbolos pertenciam a uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva. Como anota Giorgio Agamben em seu ensaio *Aby Warburg e la Scienza senza Nome*,

I simboli, come sfera intermedia fra la coscienza e l'identificazione primitiva, gli parevano significanti non tanto (o, almeno, non soltanto) per la ricostruzione di una personalità o di una visione del mondo, quanto perché, non essendo propriamente né consci né inconsci, essi offrivano lo spazio ideale per un approccio unitario alla cultura che superasse quella contrapposizione fra storia come studio delle "espressioni coscienti" e antropologia come studio delle "condizioni inconscie" [...]. Forse il modo meno infedele di caratterizzare la sua "scienza senza nome" è quello di inserirla nel progetto di una futura "antropologia della cultura occidentale" in cui filologia, etnologia, storia e biologia convergano con una "iconologia dell'intervallo", dello *Zwischenraum* in cui opera l'incessante travaglio simbolico della memoria sociale (Agamben, 2005b, p.142).

Esta arrojada proposta de cruzamento das diversas investigações acerca dos problemas das *humanidades*, por assim dizer, passa por um núcleo vazio,

um espaço que é preenchido pelas representações simbólicas das diferentes culturas – representações estas que estão longe de uma categorização consciente, mas que figuram como num vértice entre primitivo e racional (ou ainda, nas análises específicas das obras de arte, no *Urkunde* – documento, certificado –, que conota sempre uma posição entre o arcaico e o arquivo (Forster, 1996, p. 16²), isto é, como uma *imagem* que não é preme de funcionalidade num sistema de organização social de uma específica cultura (o que faria norma), mas que é apenas o decalque, e o esvaziamento dos objetos culturais (justamente, que flutua entre numa bipolaridade: intencionalidade consciente/a-causalidade mágica-primitiva).

Tais compreensões aparecem claramente em *O Ritual da Serpente* – uma leitura da parte final do texto basta para confirmar esta ideia. No entanto, certos aspectos destas ideias já podem ser vislumbrados nas teses sobre *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Botticelli, publicadas pela primeira vez em 1893. Aqui, indo além de suposições formais sobre as telas (ainda que ele faça uma primorosa interpretação dos movimentos dos véus, cabelos etc, portanto, leituras intransigentemente técnicas), Warburg aponta como, em diversos quadros renascentistas cujos temas eram próximos àqueles dos quadros de Botticelli, havia uma “*tendance, née du savoir de l’époque sur l’Antiquité, à se reporter aux oeuvres antiques dès l’instant ou il s’agissait de donner corps au tremblement extérieur de la vie*” (Warburg, 2007, p. 31). Isto é, uma fórmula antiga é sempre invocada quando o pintor renascentista tem necessidade de expor o movimento da vida – e é justamente este, como lembra Agamben (2007), o conceito warburguiano de *Pathosformel*, fórmula de *pathos*. Este resgate clássico não é apenas uma tentativa de superação por parte dos artistas do Renascimento do nebuloso período medieval (como as leituras tradicionais do Renascimento deixam entrever), mas traz consigo uma carga orgiástica dionisíaca da idade clássica, provocando um *choque* tensivo em que o arcaico deveria ser contrabalanceado com o cristianismo (Agamben, 2005b, p. 138) (este que se marcava como o ponto de apoio crucial da cultura renascentista – ponto, portanto, iluminador e que expressava a elevação espiritual da humanidade).

² “Warburg was undoubtedly well aware of the ambiguity of the word “document” in this context; by definition, the work of art itself is the *Urkunde*, the “document” whose historical coordinates the researcher undertakes to define. But the work’s depth of meaning fluctuates according to the preoccupations of those who see it – it can never be plumbed, once and for all. As a document, the work of art is so over determined as to be incapable of any final, unequivocal definition. [...]. However, there is more to the meaning of a work of art than the sum total of what artists, patrons, advisers, and members of the public have in mind. A work of art can unexpectedly bring to light an origin, something long forgotten.”



Fig. 02. Painel n.46 do Mnemosyne, Aby Warburg

A ousadia de Warburg está no fato de inserir um elemento de *impureza* no seio de uma época considerada como o baluarte da *pureza*, o Renascimento. Acompanhando as leituras de Didi-Huberman sobre a questão da impressão, é possível ver para o crítico francês, em Warburg, há um jogo com as tábuas do tempo, isto é, um movimento que *anacronicamente* coloca em questão a posição da construção de um discurso histórico – um *fazer* história. Esta impureza obriga “l’historien à se faire anthropologue et à complexifier singulièrement ses propres modèles de l’évolution, de la transmission, du ‘progrès’ des arts” (Didi-Huberman, 2008, p. 13). Isto é, para um historiador da arte (e também para o filósofo, para o arqueólogo etc.) elementos de impureza embaralham justamente as cisões tão constantes quanto *esquizofrênicas* – diria Warburg – entre artista e artesão, objeto artístico e utensílio, forma e matéria (ou ainda, para se tomar a ideia da impressão-modelagem como paradigma ao mesmo tempo concreto e teórico, original/cópia, ineditismo/repetição). Os *ex-voto* florentinos (as modelagens em cera que eram dependuradas pelos devotos na igreja da *Santissima Annunziata* em Florença, em pleno século XV, com os mais variados intuitos – desde a cura de doenças até resgates de animais desaparecidos –, que podem ser vistas como remanescentes de populares práticas pagãs medievais) são a demonstração da ocorrência desta bipolaridade em que o arcaico (o primitivo; o mágico; o pagão) joga no interior do tempo presente – a Renascença (o evoluído; o racional; o cristão).

As inserções e balizamentos nas bipolaridades pureza/impureza, arcaico/contemporâneo operadas por Warburg, dentro da concepção desta *antropologia da cultura ocidental* – que faz com que se toquem os polos antagônicos que a *esquizofrenia* ocidental separou –, possibilitam um novo olhar sobre a figura do artista. Este não é um semideus capaz de mimetizar o mundo corpóreo num mundo criado segundo suas *ideias* (um mundo arquetípico, ideal, das *formas* rearranjadas segundo seus desígnios), mas pode ser compreendido como um *jogador* que monta (que modela) imagens de objetos; ou seja, as imagens mais do que representar, reproduzem objetos. O vazio de objeto – que é apenas simulado pela imagem – aparece claramente naqueles *Trompe l’oeil*, tão correntes no século XIX (fig. 01). As imagens de objetos reagrupadas na tela –

como que coladas sobre uma superfície – mais do que agrupamento de elementos díspares (um rearranjo de formas), constituem uma redefinição de sentido. O trabalho do artista é uma simbiose de esvaziamento e reconstrução de sentidos. Kurt Forster chama atenção para o fato de que assim como os pintores de *Trompe l'oeil*, o próprio Warburg acaba por operar segundo esta lógica na montagem dos painéis que compoariam o seu *Mnemosyne* (fig. 02) (Forster, 1996, p. 19)³. Ou seja, ao esvaziamento dos objetos nos *Trompe l'oeil* corresponde, no *Mnemosyne*, um jogo de imagens no qual não é possível apontar qual dentre elas é a original, ou qual é a cópia; as imagens que expõem imagens (os painéis que compõem o projeto de Warburg) são os traços da história de uma cultura (a europeia) cristalizados e expostos numa série que não apenas as rearranja, mas lhes confere um outro sentido possível. Longe de serem arquétipos ideais e fora da história, as imagens recolhidas e montadas por Warburg de modo a constituir um atlas *mnemônico* da cultura ocidental, são elementos históricos e exibem justamente o intervalo (o limiar) em que opera a *memória social*.

Colher imagens ao acaso para re-inseri-las numa imagem que exponha imagens é a tarefa que toma para si Warburg. Em jogo, encontra-se a própria capacidade que a cultura ocidental tem de representar e assim, também, de fazer história. Ao botar um fim na supremacia da representação em detrimento da reprodução, o que entra em questão é o problema da “historicidade mesma, ou seja, de sua constituição, apesar de e com seu *anacronismo* fundamental” (Didi-Huberman, 1998, p. 181). Tal princípio de montagem configura-se no início do século XX, portanto, como um instrumento estratégico não só para Warburg, mas também para as vanguardas. Diante de um quadro de Picabia (fig. 03), ou de uma imagem de Schwitters (fig. 04), ou ainda de um cartaz de Lissitzky (fig. 05), não há como não pensar na montagem como princípio de revogação da figura mimética do artista em detrimento de sua posição limiar: aquele que recolhe detritos para compor uma imagem (nem bem um lixeiro, nem bem um deus, apenas o que é refogado de ambos).

Ao montar uma imagem, ao imaginar, portanto, o artista ou o historiador da arte (ou ainda, o filósofo, o cineasta, o romancista etc.) lançam-se à procura do vértice vazio da representação: não mais mimese de objetos reais no espaço da *irrealidade (idealidade)* da arte; tampouco construção historiográfica a partir da concatenação narrativa de eventos (*eventos-objetos*) históricos; a arte e a história são vistas agora como um campo de luta das imagens.

³ “Warburg was intent on tracing certain perennial motifs of motion, based on gestural and physiognomic formulas, that constantly renew their freshness of expression not least through the replication of those formulas. It was evident that in this survey of figurative formulas Warburg was allowing himself far greater latitude in the choice of material than had ever been customary in art history. Here, cheek by jowl, were late antique reliefs, secular manuscripts, monumental frescoes, postage stamps, broadsides, pictures cut out of magazines, and old master drawings. It becomes apparent, if not at first glance, that this unorthodox selection is the product of an extraordinary command of a vast field. Criticism is disarmed, and yet the principle of graphic arrangement on panels more closely resembles the techniques of the illustrated magazines of the interwar period than the layout of art-historical books.”

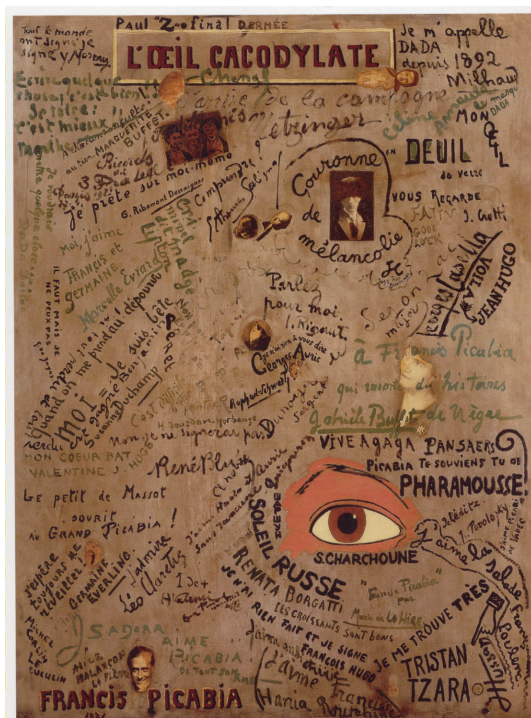


Fig. 03 *L'oeil cocodylate*, Francis Picabia, 1921



Fig. 04 *Das Unbild*, Kurt Schwitters, 1919

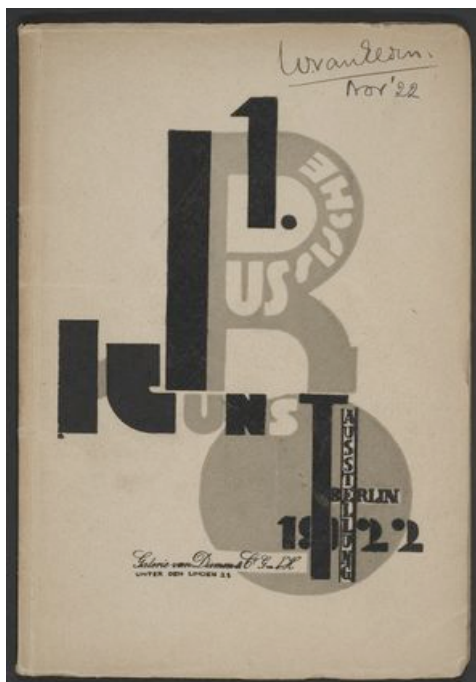


Fig 05. *Erste russische Kunstausstellung, El Lissitzky, 1922*

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é a civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico.

Oswald de Andrade

Logo no início de seu ensaio de 1971, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, Foucault sutilmente depõe a ideia de *origem* (uma origem essencial) em detrimento de um conhecimento histórico diverso desta, por assim dizer, alta originalidade. Esta "origine", diz Foucault, "est toujours avant la chute, avant le corps, avant le monde et le temps; elle est du côté des dieux, et à la raconter on chante toujours une théogonie" (Foucault, 1994, p. 139). A empresa genealógica, portanto, procura dissipar-se de formações imagéticas regulares, isto é, *da História* (a grande "História" humanista), esta que se configura a partir de coordenadas espaço-geográficas precisas, datadas, que sempre se reportam a um ponto de origem – uma *arké*, esta "l'essence exacte de la chose, as possibilité la plus pure, son identité soigneusement repliée sur elle-même, sa forme immobile et antérieure à tout ce qui est externe, accidentel et successif." (Foucault, 1994, p. 138). Eis que a estratégia foucaultiana se desenha como uma *esconjuração*⁴ – ou seja, *afastamento* e, ao mesmo tempo, um *evocação* – de uma origem. Como uma desregulação regrada, como "*carnaval concerté*" (Foucault, 1994, p. 153), a genealogia afirma-se em torno de três convicções: 1) a ideia da significação como vazio (uma lógica dispersiva do acaso); 2) a compreensão de

⁴ Agamben lembra que o termo usado por Foucault, *conjurere* – *esconjurar* – traz em si estes dois significados: evocar e expulsar, já que para se *esconjurar* algo é preciso antes de tudo evocá-lo. Cf. Agamben, 2008. p. 85.

que o começo histórico é acéfalo (irrisório e irônico); 3) entendendo a origem como o encadeamento de erros auto-indulgentes (Antelo, 2001, p. 25).

A pretensão de algo como uma *historiografia* foucaultiana (que poderia ter uma melhor conotação se denominada *método genealógico-arqueológico*⁵) está adstrita àquela evocação/afastamento da *origem*. Por esta via, verificamos que tal empresa não se presta à remissão do discurso à longínqua presença da origem. Longe disso, como Foucault anota na *Arqueologia do Saber*:

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros (Foucault, 2005, p. 28).

A liberação desta esfera discursiva de que trata a *Arqueologia do Saber* (liberação de suas formas imediatas de continuidades), se dá nesta esconjuração da origem. Neste movimento, a tentativa da arqueologia foucaultiana é a da desestratificação do conjunto sempre finito e efetivamente limitado dos discursos (Foucault, 2005, p. 30); ou seja, é nesta busca por uma origem *não-originária* (uma *arké* que não é um ponto meta-histórico do tempo histórico, mas é uma constante presença na dispersão dos acontecimentos) que irrompe historicamente aquilo que Foucault designa por *enunciado* – este algo que “nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente” (Foucault, 2005, p. 31). Ao lermos mais atentamente a estratégia arqueológica, portanto, é possível compreendê-la de um modo completamente diverso dos saberes disciplinares. Daqui, então, a insistência com que Foucault marca o enunciado como uma *função de existência* que cruza o domínio das estruturas e das unidades possíveis: “o enunciado não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem; não se apoia nos mesmo critérios; mas não é tampouco uma unidade como um objeto material poderia ser, tendo seus limites e sua independência” (Foucault, 2005, p. 97). Assim, a função enunciativa não pode ser compreendida “nem por uma análise formal, nem por uma investigação semântica” (Foucault, 2005, p. 102).

Confrontando tais passagens da *Arqueologia do Saber* com *As Palavras e as Coisas*, Giorgio Agamben assevera que aos enunciados – termo estratégico central do primeiro – correspondem justamente as assinalações (ou, *assinaturas*) no segundo. Ainda que Foucault não tenha definido as *assinaturas* quando trata da epistemologia do Renascimento, a elas confere uma função e uma posição próprias. Ao bipartir o campo epistemológico do século XVI em hermenêutica – o “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido” (Foucault, 2002, p. 40) – e em semiologia – o “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento” (Idem) –, Foucault diz que “o século XVI superpôs semiologia e hermenêutica na forma da similitude” (Idem). Tal superposição, no entanto, não é imediata e evidente, sempre restando entre ambas um *vão* (Foucault, 2002,

⁵ Ainda que exista uma partição já *clássica* do pensamento de Foucault entre *arqueologia* (como uma teoria do conhecimento) e *genealogia* (como uma teoria do poder), prefiro, na esteira de Agamben, compreendê-las como sendo a formação de uma constelação metodológica única na obra do filósofo.

p. 41). É neste hiato (neste *gap*) entre semiologia e hermenêutica (de certo modo esta bipartição vinha sendo, na mesma época, desenvolvida por Émile Benveniste (Benveniste, 1989, p. 43-67) entre os campos semântico e semiótico – espaço este que não suporta uma livre passagem de um a outro – que pode ser visto como o *não-lugar* das assinaturas e, na leitura de Agamben, também o dos enunciados.

Né semiótico né semantico, non ancora discorso e non più mero segno, gli enunciati, come le segnature, no istaurano relazioni semiotiche né creano nuovi significati, ma segnano e “caratterizzano” i segni al livello della loro esistenza e, in questo modo, ne attuano e dislocano l’efficacia. Essi sono le segnature che i segni ricevono per il fatto di esistere ed essere usati, il carattere indelebile che, marcandoli nel loro significare qualcosa, ne orienta e determina in un certo contesto l’interpretazione e l’efficacia (Agamben, 2008, p. 65).

Daqui podemos retornar à posição que inicialmente marcamos para a interpretação foucaultiana da genealogia de Nietzsche, isto é, a leitura da desconjuração de uma origem. Segundo Foucault, três seriam os termos que em Nietzsche designariam a posição da origem: *Ursprung*, *Entstehung* e *Herkunft*. Porém, enquanto este último marcaria algo como a *cepa*, a *proveniência*, a partir da qual é possível perceber todas as sutilezas, marcas e singularidades que se entrecruzam numa rede, e *Entstehung* designaria a *emergência*, o ponto da irrupção das forças, o local do jogo aleatório das dominações (Foucault, 1994, p. 140-145), *Ursprung* seria aquela origem meta-histórica, essencial e antes da queda e dos corpos, a identidade duplicada das coisas, ou seja, justamente aquilo de que a genealogia deveria tomar suas distâncias.

Porém, tendo-se em conta as figuras da *Entstehung* e da *Herkunft*, ainda parece restar à origem um papel primordial na pesquisa arqueológica. Os entrecruzamentos que se armam entre *proveniência* e *emergência* fazem com que as crenças em necessidades estáveis, sempre em voga no jogo da busca historiográfica tradicional, sejam estilhaçadas. Abre-se portanto um sentido histórico sem coordenadas originárias – que estariam sempre vinculadas a *um* sentido, este meta-historicamente determinado –, lançando-nos em miríades de eventos perdidos (Foucault, 1994, p. 149). Ou seja, mais do que uma afirmação categórica na qual se poderia ler que Foucault afasta a origem de seus intentos *metodológicos*, é preciso compreender que a origem – compreendida como *proveniência* e *emergência* – ainda é substancial para a pesquisa *genealógica* (mas também *arqueológica*).

A origem pode ser entendida, neste sentido, não como um conceito, discursivo ou sintético (um paradigma lógico, por assim dizer), tampouco como fonte das coisas, isto é, um *arké*-tipo (uma figura-original; imagem-original) que nos contaria a gênese das coisas (Didi-Huberman, 1998, p. 170-171). Ou seja, a compreensão desta origem à qual se dirige o intento do pesquisador (do arqueólogo) é muito próxima daquela que Walter Benjamin já no seu *Origem do Drama Barroco Alemão* havia pensado. Para Benjamin a origem

aunque categoría absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica

únicamente se revela a una doble intelección. Aquélla quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria (Benjamin, 2006, p. 243).

Como lê Georges Didi-Huberman, a origem está muito mais próxima de nós do que imaginamos, isto é, está na imanência do próprio devir (Didi-Huberman, 1998, p. 170). Irônico, entretanto, é o fato de Benjamin utilizar-se justamente do termo *Ursprung* para dar essa sua noção de origem; ou seja, aqui esse termo, que traz a liberação da origem de sua conotação metafísica, é exatamente o mesmo que a leitura foucaultiana de Nietzsche rechaça como metafísico.

Benjamin, comentando seus próprios desenvolvimentos acerca da *origem*, diz nas *Passagens*:

Origem [*Ursprung*] – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas –, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas (Benjamin, 2006, p. 504).

A concepção benjaminiana de *Ursprung*, podemos ver, está longe de ser antagonista da leitura aqui apresentada de Foucault. Em Benjamin, “o *Ursprung*”, sugere Jeanne-Marie Gagnebin, “designa a origem como salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional” (Gagnebin, 2004, p. 10).

Obviamente que este *salto* para fora da linha da história não é uma tentativa benjaminiana de regresso nostálgico a uma origem imaculada. Mais do que isso, é possível ver nesta aproximação entre as questões da história e da temporalidade a abertura do hiato que as separa. Isto é, ainda que um pensamento da história carregue em si a concepção de tempo e a recíproca seja de certo modo válida, não há uma justaposição exata em que ao dar-se o tempo, imediatamente dar-se-ia também a história. De maneira simétrica ao que ocorre no pensamento da epistemologia do Renascimento, nas leituras de Foucault – que apresenta o hiato entre semiologia e hermenêutica –, no entendimento historiográfico também um hiato é possível ser reconhecido na dicotomia tempo/história (que, numa leitura estruturalista, poderia ser reconhecida como o par sincronia/diacronia)⁶.

⁶ Interessante a este respeito são os comentários de Agamben no seu ensaio sobre o País dos Brinquedos em Infância e História, no qual traz algumas notas sobre as noções etnológicas de

Tanto em Foucault quanto em Benjamin, a origem é um lugar limiar entre instâncias imanentes. Isto é, não são origens-fonte, transcendentais e ideais, mas entrepostos, estratos limiares. O que, entretanto, marcam tais *limiares*? Em Foucault este hiato é marcado pelos enunciados na *Arqueologia do Saber* e pelas assinalações em *As Palavras e as Coisas* (que, a partir da leitura de Agamben, aqui se condensam na ideia das *assinaturas*). Em Benjamin, por sua vez, este posto é ocupado pelas *imagens dialéticas*, cuja categorização vem expressa em alguns fragmentos do arquivo N das *Passagens*; como o fragmento N 9, 7, no qual Benjamin diz:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte (Benjamin, 2006, p. 515).

Este lampejo no agora da cognoscibilidade não é uma imobilização da imagem, isto é, sua simples captura como *um* elemento histórico (um discurso histórico disciplinarmente sedimentado, ou um objeto histórico). Este lampejo (*Stillstand*) é uma irrupção, um limiar entre imobilidade e movimento; ou seja, o movimento dialético ínsito nestas imagens – que são as únicas “imagens autênticas (isto é: não-arcaicas)” (Benjamin, 2006, p. 504) – carrega toda a dimensão do turbilhão da origem explicitado na *Origem do Drama Barroco Alemão*. Porém, é no fragmento N 3,1 das *Passagens* que Benjamin mais se aproxima de uma definição da imagem dialética. Ao distinguir as imagens dialéticas das essências da fenomenologia husserliana (com uma declarada morte da *intentio*), Benjamin confere às imagens dialéticas o caráter de *índice histórico* – este que não marca naquelas o seu pertencimento a determinada época, “mas, sobretudo, que elas [as imagens] só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior” (Benjamin, 2006, p. 504). Neste sentido, a historicidade das imagens dialéticas é apreendida naquela rítmica que lhe é própria (é própria à origem), isto é, aberta numa dupla intelecção, que é em si ambígua, pois pretende algo como uma restauração no mesmo movimento de abertura e incompletude. Como lê Agamben, “dove il senso si sospende, là appare un’immagine dialettica. L’immagine dialettica è,

societades frias e quentes. Ali Agamben diz: “Se a história se revela, nesta perspectiva, como o sistema das transformações do rito em jogo e do jogo em rito, a diferença entre os dois tipos de sociedade não é tanto qualitativa quanto quantitativa: somente o prevalecer de uma ordem significante sobre a outra define o pertencimento de uma sociedade a este ou àquele tipo. Em um dos extremos de uma tal classificação se colocaria o caso (cuja realidade é puramente assintótica, pois não conhecemos exemplos de semelhante sociedade) de uma sociedade na qual todo o jogo se tivesse tornado rito, toda a diacronia fosse transformada em sincronia. Em uma sociedade como esta, na qual o intervalo diacrônico entre passado e presente seria totalmente preenchido, os homens viveriam em um eterno presente, ou seja, naquela eternidade imóvel que muitas religiões designam precisamente como morada aos deuses. No extremo oposto se colocaria o caso (também este ideal) de uma sociedade na qual todo o rito tivesse sido erodido pelo jogo e todas as estruturas esfareladas em eventos: é o “país dos brinquedos”, no qual as horas correm como faíscas, ou, na mitologia grega, a absoluta diacronia do tempo infernal, simbolizada pela roda de Íxon e pela faina de Sísifo. Em ambos os casos viria a faltar aquele resíduo diferencial entre diacronia e sincronia no qual identificamos o tempo humano, isto é, a história” (Agamben, 2005a, p. 95).

cioè, un'oscillazione irrisolta fra un'estraneazione e un novo evento di senso. Simile all'intenzione emblemática, essa tiene in sospenso il suo oggetto in un vuoto semantico" (Agamben, 2007, p. 30). Assim, aquela dupla intelecção não é dicotômica e substancial, mas bipolar e tensiva:

[...] i due termini non sono né rimossi né composti in unità, bensì mantenuti in una coesistenza immobile e carica di tensioni. Ma ciò significa, in verità, che non soltanto la dialettica non è separabile dagli oggetti che nega, ma che questi perdono la loro identità e si trasformano nei due poli di una stessa tensione dialettica, che raggiunge la sua massima evidenza nell'immobilità (Agamben, 2007, p. 31).

É por efeito desta tensão bipolar negativa que a imagem dialética é sempre uma imagem crítica, uma "imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente" (Didi-Huberman, 1998, p. 172). Ou ainda, como diz Benjamin, "a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura" (Benjamin, 2006, p. 505).

Que estas imagens possam ser lidas, é a nota que lhes garante a posição limiar. Elas são os elementos históricos, carregam um índice histórico como se lê no fragmento N 3, 1 das *Passagens*. Deste modo, não são os objetos, nem as essências aquilo que contempla a teoria benjaminina da história (e que permeia todo seu pensamento), mas sim as *imagens*. E que estas não sejam quadros emoldurados e estratificados em *imagens históricas* oficiais, digamos, – isto é, os discursos narrativos da *História* – é, de toda forma, o que se faz necessário anotar. O índice (que deriva do latim *dico*, mostrar; mostrar com a palavra, portanto, *dizer* (Agamben, 2008, p. 75-76)) histórico que são as imagens dialéticas não pode ser tido em conta como um *arké*-tipo, nem como fonte (imagem-fonte) e tampouco como uma essência metafísica; ele é o que nesta dialética em suspensão (em irrupção, em lampejo) compõe a imagem dialética, garante a sua legibilidade. Tal como em Foucault, aqui também podemos falar em *assinaturas*. A leitura arqueológica da origem – como *enunciados* ou quanto como *imagens dialéticas* – é, portanto, a leitura das *assinaturas* que se marcam entre, por assim dizer, as palavras e as coisas (nem *essências*, nem *substâncias*). "L'oggetto storico non è, cioè, mai dato in modo neutrale, ma è sempre accompagnato da un indice o da una segnatura, che lo costituisce come immagine e ne determina e condiziona temporalmente la leggibilità" (Agamben, 2008, p. 74). O pesquisador (arqueólogo) não escolhe voluntária e arbitrariamente seus documentos no arquivo, mas "egli sege il filo sottile e inaparente delle segnature, che ne esigono qui e ora la lettura," (Idem) montando (moldando, imprimindo, para se usar a terminologia de Didi-Huberman) sua imagem-texto não de um modo implicado pela *necessidade* da História (a partir de um âmbito *universal*), tampouco de maneira *particularíssima* e a seu talante.

Nesse sentido, a leitura das imagens só pode ser feita a partir das filigranas que são as assinaturas. Ainda mais: somente no romper da cronologia historiográfica, isto é, daquilo que Benjamin (1992, p. 168) chamava de o bordel do historicismo, num estilhaçar *anacrônico*, é que algo como um tempo histórico

se faz possível. E é a partir desta ideia que Eduardo Cadava faz suas análises em seu ensaio “Lapsus Imaginis: *The Image in Ruins*”, que aparece na revista *October* da primavera de 2001:

Without interrupting the historical continuum, without blasting the techniques of representation, there can be no historical time. No history without the interruption of history. No time without the interruption of time. No image without the interruption of the image. If, however, this interrupted image is still an image, the “image” means: the disaster of the image. It means that every image is an image of disaster – that the only image that could really be an image would be the one that shows its impossibility, its disappearance and destruction, its ruin (Cadava, 2001, pp. 44-45).

A imagem é desastre da imagem, é simples lampejo, é detrito da imagem, é imagem da imagem (lembramos aqui o *Mnemosyne*, a imagem que expõem imagem), ou ainda, é imagem dialética – que nunca se *forma* numa constância estanque, mas é sempre uma *de-formação imagética*. O lugar onde encontramos tais imagens, lembra Benjamin, é sempre a linguagem (Benjamin, 2006, p. 504). Por isso ler as imagens, por isso aproximar os *enunciados* foucaultianos das *imagens dialéticas*. Nesta escrita-imagética, subtraí-se o primado da linguagem sobre a imagem – tema este que dá o tom do ensaio *Isto não é um cachimbo* de Foucault – abrindo o espaço próprio da imaginação (esta descoberta medieval que preenche o vácuo entre o único intelecto possível e os indivíduos). Assim, é através da imaginação que a história se torna possível; melhor, através da imaginação que um historiador procura ter acesso àquilo que chama história – ou ainda, o trabalho arqueológico é sempre um trabalho imaginativo que garante acesso ao presente (Agamben, 2008, p. 106) (além da memória e do esquecimento, mas num limiar de indiferença entre ambos). Como lembra Didi-Huberman,

[...] la question des images est au coeur de ce grand trouble du temps, notre “malaise dans la culture”. Il faudrait savoir regarder dans les images ce dont elles sont les survivantes. Pour que l’histoire, libérée du pur passé (cet absolu, cette abstraction), nous aide à ouvrir le présent du temps (Didi-Huberman, 2003, p. 226).

Deste modo, a questão do *ler* e do *ver* um objeto histórico (fazer arqueologia), da interpretação de uma obra de arte, não é a produção de um discurso *sobre algo*; não é a atribuição de um sentido (algo que decide o sentido *no* objeto), mas a leitura-imagética de sua origem, de sua *assinatura*. É sempre uma questão de ler uma imagem que não se cristaliza como monumento, como signifiante ou significado, que não é uma *forma bem formada*, mas uma deformação (forma em formação): esta é a tarefa do arqueólogo; ou seja, enquanto procura a forma em formação o arqueólogo (o filósofo, o crítico de arte – literário – o artista) tem acesso ao presente e à sua origem (sua arké, sempre nos sentidos de Foucault e Benjamin aqui propostos). Às formas-imagens que se estabelecem como monumentos comemorativos (estanqueidades emolduradas em quadros-da-história), que nada mais celebram que a origem meta-histórica (evento-origem), contrapõe-se aqui a rede dispersiva de sentidos (um campo de correntes históricas bipolares, como se lê no ensaio de Foucault sobre Nietzsche) de uma história que se lê nas infra-

texturas (lembremos também do *inframince* de Duchamp, que Didi-Huberman (2008, pp. 175-305) analisa nestes termos na última parte de *La Ressemblance par contact*), isto é, nas *assinaturas*.

Sem *chronos*, sem régua, portanto, sem destinação – sempre *anacrônica* –, a história perde assim sua bússola (Givone, 2005). É possível não mais falar em formação de imagens históricas, mas de de-formações imagéticas da história: a tentativa de cumprir no imaginário uma história cujo espaço é uma imaginação sem imagens. Não mais atidos aos discursos (as palavras; as essências) históricos, tampouco obsessivamente presos às coisas (a substancialidade; as coleções insistentemente elevadas em seus pedestais intocáveis, puros, que remetem à sua origem metafísica).

Como a face do Cristo impressa no Sudário (uma imagem achiropita, isto é, que "milagrosamente" teria aparecido sem ter sido feita por mãos humanas) faz deste um objeto de veneração, pois, desta maneira, o Sudário carrega em si o toque do divino, a visibilidade do Deus invisível (Didi-Huberman, 2008, p. 76-91), a assinatura do próprio Deus, assim também a busca do arqueólogo deverá ser pela semelhança (neste sentido como *assinatura*) deixada pelo *contato* entre as palavras e as coisas – *contato* este, que é a *arké*, a *assinatura*, a origem que é sim uma força que opera na história e não seu *a priori* condicionante (seu arquétipo). Esta busca, que traz o passado ao seu cumprimento no presente da sua legibilidade, é, talvez, aquilo que resta a todo filósofo, artista ou crítico e, também, aquilo que poderá abrir uma via de acesso a um presente não mais pontual e inapreensível, mas *intenso*, (o *Jetztzeit*, ou o *kairós* de Benjamin). É a partir deste constante jogo entre o ponto de insurgência e o devir históricos, em que tem lugar a *origem* – jogo por si só *anacrônico* – que, talvez, seja possível à humanidade encontrar seu tempo e sua história destituídos de sua fulguração redentora; isto é, quiçá esteja aqui a possibilidade de uma ação humana desvinculada de seu cristalizar-se em obra – uma ação que seja aberta sempre no seu presente como *des-obra*, *désoeuvrement*, *inoperosità*.

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Oswald de Andrade

Em 1968, no seu ensaio sobre *A Morte do Autor*, Roland Barthes escreve:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas de um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. À semelhança de Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, a uma só vez sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa *precisamente* a verdade da escritura, o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a "coisa" interior que tem a pretensão de "traduzir" não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente; [...] sucedendo ao Autor, o escritor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas

esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (Barthes, 2004, p. 62).

Um tecido de citações oriundo dos mil focos da cultura, isto é o texto; não opera, *des-opera*; não faz obra de um Autor, mas dispersão, “*habladuría fabulosa*”, de um *eu* que é apenas um “*punto de la nada*” (Agamben, 2001, pp. 81-87). Um nada de nada, uma suspensão: eis o lugar vazio do escritor, este que não é senão o autor aposentado (aposentadoria que, como lembrava Oswald de Andrade (Andrade, 2001, p. 106), é a metafísica do ócio), cujos atos de escrita não são identificados com a originalidade de uma *primeira vez*, mas são sempre impressões, moldes.

O texto destaca-se da origem (a origem-Autor) e, a partir daí, não funda mais um *corpus*. Não interessam mais as demandas sobre o sujeito, o alto; não mais uma lógica descendente que coordena o sentido do texto, mas sim uma lógica do baixo, do acéfalo, da dispersão de sentidos que como detritos se espalham. O interesse se volta agora para a recepção do texto, ou melhor, para o leitor – este “homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (Barthes, 2004, p. 64). Raúl Antelo, ao ler este trecho de Barthes, conclui que com a morte do autor – morte da subjetividade absoluta – morre também a possibilidade de um objeto absoluto, pleno e constante (diríamos, de uma *obra*), e, com isso, “passamos a ter, em compensação, uma miríade de particularidades, essas que outrora retiravam sua força e fundamento do caráter limitado de sua materialidade específica” (Antelo, 2001, p. 264).

A insígnia da diferença, do particular, mostra-se em toda sua plenitude. A morte do autor, juntamente com a morte da obra, parece dar ensejo à recepção do texto como prática particular cujas possibilidades de leitura seriam de cunho antropológico. O jogo universal/particular (o mesmo do par autor/leitor) cede espaço à pura diferença entre particulares. Porém, como salienta Antelo, se “adotamos uma diferença pura, somos obrigados a aceitar, em nome de um princípio coerente de tolerância, até mesmo as categorias mais intolerantes ou intoleráveis, com total indiferença ética. Cai-se portanto no paradoxo de negar o particularismo que se pretende defender” (Antelo, 2001, p. 264). Desse modo, a passagem da obra ao texto, do autor ao escritor, implica sempre um paradoxo: a morte do universal sem sua redenção no particular; ou ainda, aos questionamentos de um texto e de sua leitura, não há mais falar em posições originárias – ou universais – tanto de autoria, como de leitura, tampouco em panacéia de uma leitura abjeta na qual tudo é possível (uma proliferação indiscriminada e eticamente indiferente). Porém, também não se trata da insistência numa lógica disjuntiva, dicotômica, que sempre se dá com uma dupla antagônica do processo de escritura-leitura de um texto (ou universal, ou particular); o problema é agora, de modo muito mais pungente e aporético, aquele de uma lógica do *non-aliud*⁷, da oposição entre opostos (nem

⁷ Esta ideia da oposição entre opostos está presente já em Nicolau de Cusa, nas suas tentativas de fusão entre um misticismo de matriz eckhartiana e o neo-platonismo (a teologia negativa) de suas leituras do Pseudo-Dionísio. Neste sistema lógico, na oposição de dois termos, p. ex. X/não-X, há a proposição de um terceiro que se estabelece sob a forma da dupla negação: não

universal, nem particular) – ou seja, uma lógica do resto, do singular. Tencionando ao máximo estas perquirições, podemos deixar de encarar a leitura-escritura apenas como uma questão estética (poético-ficcional), para reposicioná-la também em sua dimensão ética (histórico-filosófica). O texto não mais opta por poetar ou filosofar – a poesia se transmuta em filosofia – e com isso, as fronteiras se diluem em *limiar*.

Estas tentativas de passagem da *obra* ao *texto*, que podem ser extraídas da leitura de Barthes, refletem uma preocupação com o instante de ruptura com a tradição. Tais temas ressoam por boa parte da chamada modernidade, principalmente nas atuações das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. Nestas, podemos notar claramente os elementos de ruptura: as tentativas surrealistas de liberação do inconsciente como motor do artista, as estratégias cubistas de desdobramento das imagens num plano quadridimensional, a negação absoluta da arte – arte é merda – pelos dadaístas e, por fim, as táticas antropofágicas de revogação e releitura da história (história das relações metrópole/colônia, das formações *identitárias* no Novo Mundo etc.). Assim, quando lemos no número 1 da revista *Cannibale*, sob a rubrica de Picabia, “*La vie n’a qu’une forme: l’oubli*”, é toda esta cena da ruptura que se mostra.

Do mesmo modo como o Dada da *Cannibale* invocava o esquecimento, também a antropofagia latino-americana – e aqui a figura de Oswald aparece – tentava se lançar contra a tradição: “contra a Memória fonte do costume” (Andrade, 2001, p. 51) é o que se lê no *Manifesto Antropófago* de 1928. Cortar os laços com os costumes, interromper as experiências transmitidas pela *memória cultural* de um grupo: eis os objetivos visados pelas vanguardas, tanto naquelas atuantes na Europa, quanto nas latino-americanas. Podemos assumir, portanto, que esta *lógica* de ruptura com o tradicional pelo viés antropofágico não é um privilégio latino-americano, mas também já se encontra proposta na Europa (o Dada não tem nacionalidade...). A estratégia antropofágica assume um papel nodal nas diferentes estratégias de vanguarda de modo, por assim dizer, transatlântico⁸.

não-X. Interessante também é notar que está dicotomia entre universal e particular encontra em Nicolau uma versão metafórica na questão da visão divina. Diante do debate filosófico acerca do único intelecto possível e da existência das inteligências particulares – paradoxo este que marca boa parte da filosofia medieval –, Nicolau, a partir de um ícone do Cristo, delimita uma ideia de totalidade do conhecimento divino a partir da visão. Cf. Nicolau de Cusa, 1998, p. 162. “Mas o teu olhar, sendo olhos ou espelho vivos, vê em si todas as coisas. Ele é antes a causa de tudo o que é visível. Por isso abraça e vê todas as coisas na causa e razão de tudo, isto é, em si próprio. Os teus olhos voltam-se, Senhor, para tudo, sem se desviarem. E porque os nossos olhos se voltam para o objecto, decorre daí que o nosso olhar vê sob um ângulo quantitativo. Porém, o ângulo dos teus olhos, ó Deus, não é quantitativo, mas é infinito, ele é círculo e, mais ainda, esfera infinita, porque o teu olhar é o olho da esfericidade e da perfeição infinita. Por isso vê tudo em redor, simultaneamente em cima e em baixo.”

⁸ Interessantíssima é neste sentido a carta de Francis Picabia endereçada a Madame Rachilde, no número 1 da revista *Cannibale* que aqui reproduzo:

“Madame,

Vous vous présentez seule, avec votre seule nationalité française, je vous en félicite. Je suis, moi, de plusieurs nationalités et Dada est comme moi. Je suis né à Paris, d’une famille cubaine, espagnole, française, italienne, américaine, et le plus étonnant, c’est que j’ai l’impression très nette d’être de toutes ces nationalités à la fois!

C’est sans doute une des formes de la démençe précoce, je préfère toutefois celle-ci à celle qui affectait Guillaume II, se croyant l’unique représentant de l’unique Allemagne.

No Brasil, quando Oswald de Andrade aclama o *primitivo*, isto é, o resgate de uma visão do mundo dita pré-lógica⁹, como modo de rompimento com a tradição, o faz pela via da antropofagia. Esta é, portanto, o mecanismo paradigmático que possibilita ir além dos limites disjuntivos não para o alcance de uma nova totalidade (seja esta no universal ou no hibridismo), mas para proporcionar uma nova visão do homem e do mundo, uma visão *singular*. O arcaico – obtuso e repugnante à civilização – costume dos *indígenas* era elevado assim ao posto máximo de única lei do mundo, ponto a partir do qual o homem encontraria a chave de sua superação dialética, de sua saída do estado de negatividade. A supressão da tradição pela via antropofágica era o passo para a construção de uma nova tradição, sempre um passo além (além de Sartre e de Camus... (Andrade, 1992, p. 285)). Mas, por que a antropofagia? O que nesta prática chama a atenção de Oswald (e, lembremos, também de Picabia, de Tzara, de Zapata Quesada dentre outros)?

Para Oswald, a antropofagia,

considerada assim como *Weltanschauung*, mal se presta à interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes, pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se, em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos” (Andrade, 2001, p. 101).

Assim, como visão do mundo, a antropofagia era o meio pelo qual se fundavam as relações entre as tribos primitivas inimigas. Como lembra Eduardo Viveiros de Castro,

não há dúvida de que a morte e devoração pelos inimigos se insere na problemática pan-tupi de imortalização pela sublimação da porção corruptível da pessoa, e que o exocanibalismo tupinambá era diretamente um sistema funerário; mas é igualmente certo que os Tupinambá não devoravam seus inimigos por piedade, e sim por vingança e honra. [...] A vingança não era assim um simples fruto do temperamento agressivo dos índios, de sua incapacidade quase patológica de esquecer e perdoar as ofensas passadas; ao contrário, ela era justamente a instituição que produzia a memória. Memória, por sua vez, que não era outra coisa que essa relação ao inimigo, por onde a morte individual punha-se a serviço da longa vida do corpo social (Viveiros de Castro, 2002, p. 232-234).

Esta memória ordenada como relação com o inimigo não é uma lembrança para institucionalização de uma tradição. Ao comer seu inimigo, o índio se vinga e, dessa forma, absorve seu oponente. Porém, mais que simples deglutição – absorção e controle do outro –, a antropofagia pan-tupi era a incorporação do outro por completo, a assunção de sua alteridade.

Guillaume II et ses amis étaient de bons patriotes, tout comme vous, Madame ...

Veillez agréer mes hommages les plus respectueux. FRANCIS PICABIA”

⁹ Vale conferir os apontamentos de Oswald de Andrade (Andrade, 1992, p. 286): “O homem nu compreenderá. De volta das viagens ao país do Absoluto, ao país do Tabu. Platão. Aristóteles, Tomás de Aquino, Kant, Hegel. Quando sobre a vitória da técnica e da socialização, ele plantar a bandeira angustiada de Agostinho, de Pascal, de Nietzsche e de Chestov. A bandeira ilógica.”

Os comportamentos relacionais das sociedades indígenas, que marcam a fundação de suas memórias pela vingança, matando e comendo o inimigo (ou ainda, recebendo com euforia as novidades europeias), expõem uma compreensão de *tradição* (de cultura) diversa daquela correntemente prevista nas sociedades ocidentais. Enquanto nestas a tendência é pensar a memória e a tradição como um perseverar no ser, ser este que encontraria sua forma reflexiva na cultura, nas sociedades primitivas, pelo contrário, tal lógica identitária não faz sentido, uma vez que seu “(in)fundamento é a relação aos outros, não a coincidência consigo mesmas” (Viveiros de Castro, 2002, p. 195). Assim, “guerra mortal aos inimigos e hospitalidade entusiástica aos europeus, vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, nesse processo, alterar-se” (Viveiros de Castro, 2002, p. 207). A antropofagia é o motor do devir histórico das sociedades primitivas.

Usar estrategicamente a antropofagia, tal como fazem as vanguardas, é ater-se ao movimento das relações com o exterior – com o outro – e, além disso, a ruptura com a tradição e com a memória. Porém, no mesmo instante em que o abandono da tradição é conclamado, uma outra ideia de tradição é posta em cena: não mais a proposição dicotômica do particular/universal (que, ontologicamente se reflete na agonia do ser ou do nada), do primitivo-natural/civilizado, mas aquela do *homem natural tecnizado*, do ser singular (o ser *qualquer*); é neste sentido que, como coloca Agamben, “a singularidade liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o carácter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal” (Agamben, 1993, p. 11).

Às posições marcadamente cindidas e estruturadas da tradição lógico-conceitual ocidental – a civilização *esquizofrênica*, diria Warburg –, nas quais os campos filosófico e poético (assim também como o pensamento e a política, a ontologia e a práxis) são devidamente compartimentados em seus respectivos domínios, cujas fronteiras são constantemente marcadas (*decididas*), a antropofagia expõe sua estratégia pela negação destas decisões: como o arqueólogo que lê na fratura entre as palavras e as coisas a *assinatura* – a impressão, o vestígio, a deformação imagética – e a partir desta rearranja as coordenadas da rede histórica de uma civilização assim também o antropófago, ao dar ouvidos ao homem nu e pela devoração pura e eterna, busca uma saída aos impasses da construção de um *homem natural tecnizado*. Colocando-se como única lei do mundo, a antropofagia se lança como tentativa de supressão da aporia ser/não-ser e reabre a pergunta do príncipe da Dinamarca: “Tupi or not tupi. That is the question.” Nem um, nem outro, nem particular, nem universal: o mundo é singular e indecível; o mundo está suspenso no próprio mundo; o mundo é o que resta do mundo – é imaginação do mundo. Neste salto dimensional ler a história da humanidade (de suas *humanidades*: as artes, a política) é partir de um *pathos* que não faz contas da distinção entre um trabalho da razão (universal, etnocêntrico, europeu) e uma mitologização (particular, antropológica, indígena), mas que no espaço entre ambas tenta ler e ver a abertura de um possível. Ler e ver a possibilidade num mundo impossível.

Não se trata de prostrar-se em um dos lados da contenda contemporânea: ou vemos o fim da história (o nada) e choramos por aquilo que supostamente já foi (o ser, o absoluto) e que poderia ter continuado, ou vemos o fim da história (o nada) e anunciamos que esta é a nossa época (o niilismo), hipocritamente declarando que apenas para alguns é dada a possibilidade de

compreendê-la e de nela esperar pela felicidade (o niilismo que se quer nada); antes, é colocar-se além destas alternativas – é sobreviver à extinção e “scalvacare la fine del tempo e delle epoche storiche non verso il futuro o il passato, ma verso il cuore stesso del tempo e della storia” (Agamben, 2002, p. 72). Eis a vacina antropofágica: é o pensar que devora o agir, é o nada e o ser devorando-se mutuamente, é o primitivo e o civilizado de mãos dadas, é, muito além das posturas antinômicas, o lançar-se no infinito, porém imanente, mar das possibilidades humanas.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que Vem*. Lisboa, Editorial Presença, 1993. Tradução: Antônio Guerreiro.
- AGAMBEN, Giorgio. *Idea della Prosa*. Macerata, Quodlibet, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. “Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamin” in *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, Barcelona, n. 46, 2001. Traducción: Luis Luque Toro.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte, UFMG, 2005a. Tradução: Henrique Burigo.
- AGAMBEN, Giorgio. *La Potenza del Pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza, Neri Pozza Editore, 2005b.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum. Sul metodo*. Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo, Globo, 2001.
- ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. M.E. Boaventura [Org.] São Paulo, Globo, 1992.
- ANTELO, Raúl. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa, UEPG, 2001.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004. Tradução: Mário Laranjeira.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán in Obras. Libro I/vol. I*. Madrid, Adaba Editores, 2006a. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006b. Tradução: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão.
- BENJAMIN, Walter. *Teses sobre a Filosofia da História in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d’Água, 1992. Tradução: Manuel Alberto et al.
- BENVENISTE, Émile *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, Pontes, 1989. Tradução: Eduardo Guimarães et al..
- CADAVA, Eduardo. *Lapsus Imaginis: The Image in Ruins in October 96*, Spring 2001. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par Contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, 1998. Tradução: Paulo Neves.

- FORSTER, Kurt. W., *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents* in *October*, 77, Summer 1996, October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 2002. Tradução: Salma Tannus Muchail.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Ecrits. 1954-1988. II 1970-1975*. Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um Cachimbo*. São Paulo, Paz e Terra, 1989. Tradução: Jorge Coli.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- GIVONE, Sergio. *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*. Torino, Einaudi, 2005.
- NICOLAU DE CUSA. *A Visão de Deus*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. Tradução: João Maria André.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- WARBURG, Aby. *El Ritual de la Serpiente*. México D.F., Editorial Sexto Piso, 2004. Traducción: Joaquín Etorena Homeche.
- WARBURG, Aby. *La Naissance de Vénus e le Printemps de Sandro Botticelli. Étude des représentations de l'antiquité dans la première renaissance italienne*. Paris: Éditions Allia, 2007. Traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel.

Vinicius Nicastro Honesko

Mestre em Filosofia do Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina, é doutorando em Teoria Literária na mesma instituição. Tradutor de alguns textos de Giorgio Agamben para língua portuguesa (*Notas sobre o Gesto*, publicado na revista *Artefilosofia* da Universidade Federal de Ouro Preto, e *O que é o Contemporâneo e outros ensaios*, ainda no prelo, pela Ed. Argos).

Email: viniciushonesko@gmail.com