

The article is a reflection on the song IX of “Odisséia” (Homero) and their interpretative relationships with the contemporary theories of the subjectivity, of the monstrosity and the contemporary art.

**Key words:** Odissey (Homero), subjectivity, monster, contemporary art

| abstract

# A vingança de Polifemo: o sujeito como artifício, o monstro como estado artístico e a pragmática da subjetividade. A arte e a “polifemia”

márcio pizarro

**NORONHA**

resumo |

O artigo é uma reflexão a partir do canto IX da “Odisséia” (Homero) e suas relações interpretativas com as teorias contemporâneas da subjetividade, da monstruosidade e a arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Odisséia (Homero), subjetividade, monstro, arte contemporânea

## **1 A História, dois funcionamentos (Odisseu e Polifemo) e uma interpretação**

Este artigo é uma reflexão a partir de uma proposição. Inicialmente, a perspectiva de tratamento a ser dada era a de escrever um texto que fosse um comentário contemporâneo ao canto homérico, envolvendo os personagens de Odisseu e Polifemo. Meus estudos em Antropologia Estética ou Estética Social<sup>1</sup> têm se dirigido especialmente à compreensão da monstruosidade enquanto um Outro e enquanto uma Nova Positividade. Mas a partir desta frequentação ao domínio do estético, este texto transformou-se numa reflexão que, partindo de uma antropologização das imagéticas do texto, chegou a uma abordagem dos lugares enfrentados pela arte na teoria contemporânea. E isto entendido aqui como via de mão dupla, indo da cultura e suas problemática para as questões do mundo do fazer artístico e da realidade e do estado atual das questões artísticas enquanto cooperadores das questões de ordem abrangente da cultura. Desse modo, este texto, especialmente, reserva-se uma posição de múltiplas distâncias. Ele está escrito na distância de meu lugar de origem, seja ela territorial, seja ela intelectual, me conectando a diferentes registros da sensibilidade. Sua escrita vive de e em procedimentos e registros (escrituras) tecnológicas e, ao mesmo tempo, concentrado na animação e animalidade do estado hipnótico do transe.<sup>2</sup> “Este canto contém o início do grande Relato...”<sup>3</sup> Aqui viaja Odisseu, esperto o suficiente para o não-saber do seu caminho, mas suficientemente crédulo para saber o que contém a trama do seu destino. E eis o seu encontro com o Ciclope Polifemo<sup>4</sup>, o gigante possuidor de um único olho, o “Terceiro Olho” – como nas Mitologias Arcaicas, do Egito (o olho do Horus como olho gigante que a tudo vê) à Índia –, voraz, devorador de parte dos acompa-

nhantes do esperto e astucioso humano Odisseu. Odisseu havia enganado os poderes da Morte, da deusa Calipso, da deusa Eéia, da feiticeira Circe, saqueando a terra dos Cíconos e dividindo entre os seus – companheiros de viagem – os restos, entre tesouros e mulheres. Fiel a seus companheiros mas ladino no que diz respeito a todos os outros que por seu caminho cruzam, Odisseu enfrenta a Morte e o Destino, para vencê-los com a força de sua astúcia a que, anos e anos mais tarde, muitos chamarão de Razão.

Dentre as perdas sentidas, a primeira significativa se dará quando da chegada ao país dos “soberbos Ciclopes, destituídos de leis, que confiados nos deuses eternos, não só não cuidam de os campos lavrar, como não plantam nada. Tudo lhes nasce espontâneo, sem uso de arado e sementes, trigo e cevada, bem como videiras, que vinho produzem, de cor vermelha; na chuva de Zeus vem a vida dos frutos. Leis desconhecem, bem como os concílios nas ágoras públicas.” Odisseu descreve um mundo fecundo, resultante de uma espécie de geração espontânea da vida, que quer eminentemente se expressar em toda a sua selvageria. A única explicação plausível para tudo isto seria a existência de um mundo divino anterior às ordenações humanas e mundanas – a lei, a ágora, a vida em sociedade, o cultivo da terra, do espírito, a cultura, a técnica. Nesta terra, avistam uma gruta “do mar muito perto, ampla e elevada, sombreada por muitos loureiros; inúmeras cabras e ovelhas balavam, em torno das quais se elevava muro composto todo ele de pedras fincadas no solo e altos pinheiros e grossos carvalhos de copas altivas. Era essa a casa de um monstro gigante, que ali, solitário, só dos rebanhos cuidava, afastado de todos os outros, se com nenhum conviver e ignorando os preceitos divinos. Era ele um monstro espantoso deveras, que aspecto não tinha de homem que vive de pão, mas de um pico, coberto

de selvas, de alta montanha que, longe, das mais se destaca, isolada.” Nesta gruta, encontram um mundo surpreendentemente rico e organizado, de queijos, anhos e cabritos. E, por decisão de Odisseu, ficam a esperar a volta do Monstro, que havia saído ao prado com suas ovelhas. Ao voltar à sua gruta solitária e cumprir suas tarefas, o Gigante acende o lume e, finalmente, encontra nossos humanos intrusos. E a eles pergunta o Monstro: “Ó estrangeiros, quem sois? De onde vindes por úmidas vias? É por algum interesse, ou à toa cruzais o mar vasto como piratas, que vagam sem rumo, com risco de vida, enquanto vão conduzindo a desgraça a pessoas estranhas?”

Odisseu responde serem Aqueus, da casa do Atrida Agmémnone, indo no giro dos ventos e buscando o rumo da pátria, dando-se não como piratas mas como pedintes, suplicando a hospedagem, em nome de Zeus protetor. O Monstro não reconhece o pedido em nome de Zeus e pede para saber onde está a nave ancorada. Odisseu, usando de seu raciocínio estratégico, imagina o plano do Monstro e inventa uma triste história de uma Morte trágica e de uma destruição da nave. Eis aqui a desconfiança humana agindo em primeiro plano. O herói é um *trickster*<sup>5</sup>. Como o Mago das narrativas folclóricas e da psicologia profunda junguiana, sua ação passa por uma capacidade de enganar o outro. Ao ouvir esta historieta, o Monstro nada responde e age. “[...] levantando-se, as mãos estendeu para meus companheiros e, segurando dois deles, ao solo, quais dois cachorrinhos, os atirou; derramaram-se os miolos na terra, molhando-a. Ceia com eles prepara, depois de cortar-lhes os membros, e os devorou como leão montanhês, sem deixar coisa alguma, músculos, vísceras e ossos providos de gordo tutano. Nós, prorrompendo em soluços, a Zeus elevamos os braços, diante daquele espetáculo; o desânimo a todos invade. Quando o Ciclope acabou de entupir a monstruosa barriga com carne huma-

na e, por cima, bebeu leite níveo sem mescla, dentro da côncava gruta deitou-se, no meio das reses. Nesse momento ocorreu-me no peito magnânimo a idéia de aproximar-me do monstro e sacar do meu gládio cortante, para enterrar-lho no peito, onde o fígado se acha encoberto, logo que o houvesse apalpado. Mas outras razões me tolheram. Morte haveríamos todos ali pavorosa, decerto, pois da alta entrada da gruta jamais remover poderíamos por nossas mãos esse bloco maciço, que o monstro pusera.”

O nosso herói sabe contar com a esperteza e sua agilidade de raciocínio o tornam superior a seu próprio sentido da vingança. O choro pelos mortos é transformado em espera e possibilidade. O homem deve planejar a sua saída. Vingarse de modo sublime é obter Glória junto à Deusa Atena. Então, tomam a si, Odisseu e os seus colegas sobreviventes, a tarefa de fazer uma lança de madeira, queimada em brasa, para o “olho redondo do Monstro” atingir. Ao voltar, durante a tarde, de suas atividades de Pastor de Rebanhos, Polifemo, Odisseu prepara-lhe uma recepção regada a vinho. O vinho entorpece o monstro que pede a nosso herói que revele o seu Nome Próprio. E eis que diz Odisseu: “Três vezes mais lhe ofereci; por três vezes bebeu o demente. Mas, quando vi que a bebida alterara a razão do Ciclope, para ele, então, me voltando, palavras melífluas lhe disse: ‘Pois bem, Ciclope, perguntas-me o nome famoso? Dizer-to vou; mas a ti cumpre dar-me o presente a que há pouco aludiste. Ei-lo; Ninguém é o meu nome; Ninguém costumavam chamar-me não só meus pais, como os meus companheiros que vivem comigo.’ Isso lhe disse; ele, logo, me torna com ânimo duro: ‘Pois de Ninguém farei o último almoço, depois da companha; todos os outros primeiro; esse o grande presente aludido.’”

Ao dormir o Monstro, Odisseu e seus companheiros, ainda que tomados pelo terror, furam o

olho do monstro – “o pau incendiado no olho redondo, escorrendo-lhe à volta fervente sangueira. A irradiação da pupila incendiada destruiu toda a pálpebra e a sobancelha; as raízes, à ação do calor, rechinaram. Do mesmo modo que um grande machado, ou um machado pequeno, em água fria mergulha o bronzista, entre grandes chiados – esse o remédio com que se costuma dar têmpera ao ferro – dessa maneira rechia no pau de oliveira o olho grande.” Aos gritos de dor, o monstro chama os outros Ciclopes e, quando perguntado do que se passa no interior de sua caverna obscura, diz: “Dolorosamente Ninguém quer matar-me; sem uso de força.” Odisseu ri intimamente do seu ardil de nomeação. Mas a última etapa está por vir. É preciso sair da gruta. É preciso ainda fugir. Então, ao surgir do Dia, o rebanho sai a pastar e, ocultos, os companheiros e Odisseu saem conjuntamente. E Polifemo, agora Monstro Cego, fala a seu carneiro preferido: “Por que motivo, querido carneiro, da gruta por último vens desta vez? Não costumavas ficar para trás do rebanho, mas, sempre à frente, pastar as florinhas da relva, marchando com passos largos; ao rio eras sempre a chegar o primeiro, sempre o primeiro marchavas, também, para o estábulo, de volta todas as tardes. Agora, porém, vens por último. Certo o olho lastimas do dono, cegado por esse malvado com outros vis companheiros, depois de o tontear com vinho, esse ninguém que, ainda o espero, há de a morte colher sem demora. Ah! Se pensasse como eu, e de voz, também, fosse dotado, para dizeres-me onde ele se esconde, evitando o meu braço, atirá-lo-ia, sem dúvida, contra o chão duro, que os miolos lhes escorreriam por todos os lados. Então suportara mais aliviado a desgraça que o pífio Ninguém me ocasiona.”

Escondido no carneiro amado estava Odisseu. Odisseu e seus companheiros desatam os nós e libertos dos carneiros, fogem. Fogem levando

o rebanho de Polifemo. A vingança se completa no saque. E se locupleta no escárnio. Ao chegarem ao barco, à distância, Odisseu grita, em altos brados, para que o Monstro escute, dizendo-lhe ser este o castigo de Zeus a quem a seus hóspedes devora. Sim, hóspede, no sentido biológico, de HOSPEDEIRO<sup>6</sup>, animal que se alimenta do corpo alheio, sugando-lhe a seiva vital, sob o risco de perder a própria vida, ou, tal como um predador, ir na direção de outro sistema em equilíbrio para devastar. A compreensão heróica está na fábula mesma desvestida. O herói aventureiro não é apenas o *trickster* como também o animal hospedeiro e predador, a própria idéia de uma praga daninha que devasta e segue adiante.<sup>7</sup> Zeus enquanto Deus de um mundo humano, pertence ao sistema de Odisseu e, por ele, pode ser conclamado. Polifemo, ser mitológico, pertence a um outro sistema, no qual o divino e o natural estão fusionados. As representações antropomórficas são reduções da complexidade da teia vital e representam a nossa própria mitologização – mitologia que inclui a própria noção de Ocidente – da separabilidade entre os diferentes reinos. Neste complexo ocidental, o homem hospedeiro transita em hóspede e deve pagar com um sistema de trocas e oferendas, aquilo que se originou do saque. Para completar a história, Odisseu, finalmente, pronuncia o nome próprio e de Ninguém passa a Alguém, ao Eu Mesmo: “Ouve, Ciclope! Se um dia, qualquer dos mortais inquirir-te sobre a razão vergonhosa de estares com o olho vazado, dize ter sido o potente Odisseu, eversor de cidades, que de Laertes é filho e que em Ítaca tem a morada.” O Monstro termina sua história na Odisséia a rogar pragas. E Odisseu termina por encontrar-se com as outras naves e realizar a partilha do rebanho, imolando o carneiro predileto de Polifemo a Zeus – que recusa o sacrifício de Odisseu, sacrifício do puro (carneiro/animal/natureza) mediado pelo



impuro (saque/humano/ato cultural) para atingir novamente o estado de pureza (divindade). Odisseu segue a sua história.

Em resumo, temos aqui dois princípios de funcionamento e a vitória de um princípio transformado ainda em princípio de interpretação:

### **Funcionamento aos moldes de Odisseu**

Odisseu funciona aqui como o princípio de predação. Ele é: Pirata – Saqueador. Sua fidelidade revela-se restrita ao grupo de origem (mesmo princípio de funcionamento de regimes que funcionam a partir de regras, tal como a Máfia), revelando a sua origem e o seu lugar como descendente da Casa dos Atreus (o sangue que molha a terra, a Orestéia). Nesta lógica da Frátria, a Morte temida é a que atinge o grupo mas não a que estão submetidos os povos dominados. Assim, morrer é um crime. Matar não é um crime. Matar é apenas um dos atos que faz parte do sistema predador. Odisseu é, além de equipamento biológico programado para matar (um exterminador), um Ator, no sentido dado pela palavra *trickster*, nos estudos de narrativas (Antropologia Simbólica). O *trickster* é o enganador por excelência. Sua vitória está sempre fundamentada na capacidade de produzir um pensamento artiloso e, como diz o próprio texto, pronunciar as palavras melífluas. Como tal, ele funciona ainda no jogo da sua inversão simbólica: o Mago (ardil) / o Louco (pedinte). Na lógica simbólica, o Mago está invertido enquanto Louco. O Louco é o Mago que perdeu o rumo. Odisseu é também o homem que perdeu seu rumo. De tanto promover ardis, ele já nem sabe quem é e pode até travestir-se de NINGUÉM. Ninguém funciona aqui como os princípios rituais de travestimento. O personagem-ator-*trickster* pode se transformar em qualquer coisa, mesmo em Nada ou em Ninguém. O

Louco está simbolizado por um pedinte, por um Ninguém que esqueceu até mesmo o que significa o nome próprio. Sua lógica é a do hospedeiro, que se segue no jogo entre os termos hóspede/hospedeiro. O hóspede só pode pagar a sua exploração por meio de uma troca simbólica e, portanto, depende de um sistema cultural de trocas para fazer funcionar a sua lógica. O organismo hospedeiro é, também, um predador, mas passivo. Odisseu continua sua lógica predominante: a da predação. Predador ativo ou predador passivo, eis, maquinicamente, o eixo simbólico-biológico do mito que designa alguma identidade ao humano.

### **Funcionamento aos moldes de Polifemo**

Polifemo. Solitário. Eremita. Sua posição é a do isolamento do mundo humano. Sua ordem é aqui apresentada como sendo dupla: a da Selva-geria e a da Natureza. Mas vejamos bem, a riqueza do texto da Odisséia. O mundo de Polifemo é rico e encantado. Ele está como um cenário plênificado. Fora de qualquer sistema social vivem os Ciclopes, sustentados por seu orgulho. Eles são gigantes, seres descomunais e expulsos do mundo humano. Se ele não pode ser explicado na cadeia da humanidade e de seus deuses, ele pode ser encontrado numa outra cadeia. Ele é uma máquina biológica entre o humano e o animal, um híbrido de natureza e cultura. Sua potência está em oferecer um certo ritmo ordenado ou ainda inserir-se num fluxo ininterrupto do mundo natural. As descrições sobre os passeios – o pastoreio solitário, Polifemo como Pastor de Rebanhos, personagem heideggeriano por excelência – e a conversa que ele tem com seu carneiro predileto ao final da história mostram de forma exemplar estes dois funcionamentos. O que a personagem rejeita e a torna tão significativa no desenrolar das tarefas de nossa cultura é a separação entre a Natureza e

a Cultura. Eis aqui o motivo fundamental da narrativa das aventuras ter uma origem neste episódio. Pois aqui temos o veto central que o Ocidente propugna na História dos Seus Sistemas de Pensamento: SEPARAR NATUREZA E CULTURA. Cegar Polifemo. A outra questão significativa diz respeito ao canibalismo do Ciclope. Ele também realiza o sacrifício de sangue que molha a terra. Mas ele devora, ele realmente ingere seus mortos. Seus invasores são investidos de qualidades latentes e potencializadoras. É tal como ele diz, o maior presente é o lugar de honra no banquete canibal – ser o último a ser devorado. Nos sistemas arcaicos, alimentar-se do outro – por canibalização – não é ofensivo e nem violento. Sua existência está marcada por um procedimento de ritualização. Há uma grande diferença entre este derramar de sangue e o que está indicado pela história de Odisseu, na casa dos Átridas. A Orestéia, ciclo de tragédias gregas, demonstrará efetivamente, um outro sentido, o do sangue derramado inutilmente – o próprio senso do trágico, o esvaziamento do sentido do gesto.

### **Interpretação pela via de Odisseu**

Eis todo o problema. A vitória interpretativa de um dos princípios, ambos validados no interior de uma narrativa. Como diz Pierre Vidal-Naquet, estamos diante de uma narrativa e, portanto, de uma ficção.<sup>8</sup> Acima de tudo, falamos de um determinado estado artístico e suas modulações e funcionamentos. Falamos de princípios estéticos vigorando no interior de um mesmo texto e disputando a atenção do leitor. Mas a Filosofia e a História, especialmente, tiveram todo o cuidado de procurar dar a esta mitopoética fundamentos de origem, no sentido de uma busca da Verdade e, portanto, de uma certa concepção de Essencialidade do Humano, que estaria posta/proposta

numa narrativa de fundação da cultura ocidental. Bem, partindo de uma pragmática do texto (Rorty) e de uma pragmática da subjetividade (Guattari e Deleuze) temos, inicialmente, um mundo sem fundamentos. Portanto, qualquer validação de um texto enquanto texto de origem seria um equívoco e uma ficção de Verdade – que apenas conta de uma Vontade de Verdade que é, em última instância, uma Vontade de Potência (Nietzsche e, muito mais tarde, Foucault e Virilio). Esta lógica da Verdade excede do texto e substitui a astúcia acional de Odisseu por uma astúcia da razão, o artilho da razão e designa um destino da razão no humano e como potência do humano. Outro problema a ser investigado. As teorias mais recentes, implicadas no cultural e no social, não reconhecem a existência deste sujeito “odis-séico” tal como foi inventado pela Filosofia Ocidental: racional, consciente, centrado, lúcido em relação a suas atitudes (lembramos sempre que Odisseu sente e pensa sobre o seu sentimento, geralmente sua raiva ou seu interesse, e, a partir deste pensamento, desenvolve uma estratégia de ação: princípio de funcionamento desta razão astuciosa), crítico, livre ou emancipado. O princípio interpretativo hegemônico identifica o herói astucioso e seu modo de pensar com a nossa destinação humana. Seremos todos Odisseu? Provavelmente, Odisseu seja um dos funcionamentos da máquina humana. Provavelmente, o pior dentre todos. Nossa volta à casa só pode advir depois da conquista e da devastação. O mundo de Odisseu será o mesmo do Fausto de Goethe, na perspectiva da tragédia do desenvolvimento (de Marshall Berman). A multiplicidade da experiência de Odisseu é por ele evocada na unicidade do seu canto – de sua narrativa. O mundo plural deve ser unificado a qualquer custo, seja até mesmo o da destruição dos outros – reais, polifônicos, polimorfos, diversos. E eis aqui a propugna mágica:

a fórmula do Ninguém. Brincadeira de criança, quando o Lobo, ao bater à porta, deveria fingir ser Ninguém. Até que pudesse revelar-se e tentar atacar a sua vítima no interior de sua casa ou ser por ela ridicularizado, chamado de “Seu Lobo”. Odisseu é aqui o *trickster* das narrativas míticas das culturas arcaicas espalhadas pelo planeta. Ele, tal como *trickster* – mago – transforma-se. Ao transformar-se, ele volatiliza as suas qualidades ditas subjetivas e identifica-se à figura da *persona* como máscara. Novamente, máscara e metamorfose são encontradas no “sacosemfundo” da subjetividade. Não é do indivíduo (como propõem Adorno e Horkheimer) que se está falando, nem tampouco do sujeito mas do *trickster*. O *trickster* é exatamente isto: uma posição do actante, um modo de resolver no interior da cadeia narrativa o andamento da ação, de maneira mágica – pela via da transformação / do transformismo / do travestimento do ator. Ele pode virar outro ser vivo ou inanimado. Ele poder virar um elemento da natureza. Ou ele pode virar um Ninguém.

O que se pode alcançar aqui é a escapada do sugestionamento dialético entre o Eu e o Outro. Entre Ninguém e o Outro. O que temos de efetivo é apenas uma quase-indistinção entre os seres vivos encadeados – desde o pensamento de Darwin até as proposições da Biologia Molecular, os seres vivos são apenas questão de diferenciação morfo-genética em graus. Nada além disso. O restante fica para os jogos de linguagem em sua superficialidade. O que faz o *trickster* humano é investir na sua capacidade para a brincadeira, para o jogo, para a ludicidade. Na sociolinguística interacional aprendemos um pouco mais acerca destas performances linguísticas entre atores sociais. E não só nos estudos de interação como na própria perspectiva dos estudos de Performance e da Antropologia Teatral, Ninguém não é uma posição subjetiva ou uma ordem da Pessoa/Não-Pessoa.

Ele é apenas uma palavra no jogo acima citado entre a menina e o lobo, que indica uma estratégia de ação para que o morador da casa abra a porta e seja devorado. O que está sendo simulado não é uma ausência, muito antes pelo contrário. A lógica interacional indica que a simulação da ausência é apenas um jogo compartilhado entre duas ignorâncias, correspondendo à incapacidade do outro jogador de dar atributos – qualidades – ao jogador que está do lado de fora da porta. Isso demonstrado temos que, nos jogos da linguagem, desliza a subjetividade. Portanto, a personalidade auferida ao Ninguém deixa aqui de estar revestida e investida de um profundidade para ser apenas uma parcela do jogo lingüístico (Wittgenstein). De Ninguém a Lobo, de Ninguém a Odisseu, basta abrir a retaguarda, a menina abrindo a porta, Polifemo tomando o vinho.

Tal como o nome do homem – Homero –, tal como a narrativa de ficção, o que desliza é a presença da subjetividade. Ela própria servida à mesa como artifício. A troca entre Ninguém e o Nome revela exatamente a artificialidade da própria humanidade e das suas diferentes posições subjetivas. E o Monstro? Eis do que falaremos a partir de agora: a vingança de Polifemo.

## **2 A Vingança de Polifemo**

Estamos agora adentrando na segunda parte deste texto e, tal como no andamento de uma narrativa ficcional, proponho a vingança de Polifemo, como um título que revela uma virada lingüística e acional no teor valorativo das leituras desta história e, especialmente, do canto IX, aqui tratado.<sup>9</sup> Polifemo é designado qualitativamente como um monstro. O monstro, juntamente com personagens de ficção científica e de terror, pas-

sam a ser amplamente valorizados e observados pela Teoria Cultural Contemporânea (os chamados Estudos Culturais). O monstro, comum no universo mitológico e mágico, retorna à cena, reconfundindo justamente as categorizações acima tratadas no que diz respeito às formações subjetivas. O monstro faz retornar à cena a artificialidade de nossa subjetividade. Ele retira a substância da nossa individualidade e extermina com a metafísica da nossa interioridade. Não há oração no íntimo de cada um de nós. Não há coração que não seja órgão, parcelaridade de um corpo reintegrado e apenas plenificado quando encadeado no mundo e em suas máquinas (Guattari e Deleuze lendo o Lenz, de Georg Buchner, sobre o passeio do esquizofrênico).

Tal como aponta Jeffrey Jerome Cohen<sup>10</sup>, o monstro, no plano conceitual, designa uma rede híbrida e frouxa. Sua corporeidade é extremamente maleável, funcionando na maior parte das vezes como sinal evidente de uma “advertência, de uma revelação”. Se seu corpo é forte mas maleável, ele é capaz de assumir estados diferenciados e, portanto, de sofrer metamorfose. A lógica teratológica indica uma não-resistência à mudança e, portanto, a presença constante de um jogo transformacional (lógica *trickster*, como vimos no item 1). Sendo metamórfico, monstro pode também ser tudo e mais um pouco. Sua capacidade de escapar é também a sua capacidade de incluir toda e qualquer desordem significante. Assim, todo o impenso para ser pensado, passa pela monstrosidade. Ele é feito Monstro para obter materialidade. Nesta materialização, há o surgimento de um Duplo. O Monstro pode ser uma fuga desordenada das classificações como pode ser também a classificação desordenada em fuga – a lógica classificatória exacerbada, levada ao extremo, até o desgaste do sentido, como numa textualidade do Marquês de Sade, por exemplo.<sup>11</sup>

O que faz dele o híbrido por excelência é, portanto, a impossibilidade da taxonomia (o que designa a monstruosidade como o sinal indicativo da crise epistêmica, das categorias do pensável, a partir de um Impensado).<sup>12</sup> Toda a lógica binária que sustenta o estruturalismo, por exemplo, – seja ele o da linguagem, o do humano (antropológico) ou o do inconsciente (psiquismo) – está marcada por um vontade de classificação. O pensamento moderno era, evidentemente, um pensamento classificatório. O Estruturalismo apenas torna visível esta evidência. A lógica teratológica não é binária e, tampouco, ternária. Seu funcionamento somente é pensável por fusões, hibridizações e acúmulos. São superposições. Esteticamente, corresponde a um princípio de barroquismo que é, também, um fusionamento e uma não-hierarquização entre mundos naturais e mundos artificiais (a natureza é artificializada nas estéticas maneiristas e barrocas, o artifício é tratado como a efetiva natureza – uma segunda natureza e a única efetivamente acessível). Nesta lógica não há espaço para o Belo e tampouco para uma forma tradicional da compreensão do Sublime – o Sublime como registro de uma Natureza que nos ultrapassa – e causa impacto sobre o sujeito – visto enquanto menor em relação ao espetáculo do mundo. Nesta estética o Sublime deve ser conquistado pela via do Tecnológico – não há Natureza que nos ultrapasse pois não há Natureza, toda a realidade está envolvida pelo Artifício e, é ele que nos arregimenta, e nos faz funcionar, tal como máquinas de acoplar umas às outras. O monstro como híbrido aponta inicialmente para fusões míticas entre a Natureza e a Cultura – tal como o Polifemo ou o Lenz, máquina-pensante/máquina-Pastor de rebanhos para Polifemo (de Homero e que poderia, como disse acima, ser herói de Heidegger), máquina-pensante/máquina-caminhante/máquina-vento/máquina-montanha para Lenz (de Buchner, em Guattari



e Deleuze). Este híbrido fusionado nos indica a ausência de uma Natureza e de uma Natureza Humana Específica, na medida mesma, em que é parte integrante dela.

Na atualidade, este híbrido não apenas indica acoplamentos entre Natureza e Humanidade (Cultura), rompendo com a barra significante do Estruturalismo. Ele aponta para uma fusão complexa entre natureza, cultura e tecnologia. Aqui, tecnologia não é olhada como um dos muitos braços da expressão humana, numa acepção da Antropologia Cultural. Aqui, tecnologia é apreendida como um *modus operandi* no interior da realidade e para ela. Esta fusão não fica completa sem a intervenção do aparato tecnológico e a realidade por ela produzida resulta justamente disto. É o que Donna Haraway designa como sendo o ciborgue.

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significadas nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. [...] A ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues – criaturas que são simultaneamente animal e máquina, que habitam mundos que são, de forma ambígua, tanto naturais quanto fabricados. A medicina moderna também está cheia de ciborgues, de junções entre organismo e máquina, cada qual concebido como um dispositivo codificado, em uma intimidade e com um poder que nunca antes existiu na história da sexualidade. O sexo-ciborgue restabelece, em alguma medida, a admirável complexidade replicativa das samambaias e dos invertebrados – esses magníficos seres orgânicos que podem ser vistos como uma profilaxia contra o heterossexismo. O processo de replicação dos ciborgues está desvinculado do processo de reprodução orgânica. A produção moderna parece um sonho de colonização ciborguiana, um sonho que faz com que, comparativamente, o pesadelo do taylorismo pareça idílico. Além disso, a guerra moderna é uma

orgia ciborguiana, codificada por meio da sigla C3I (comando – controle – comunicação – inteligência) – um item de 84 bilhões de dólares no orçamento militar. Estou argumentando em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos. (Haraway, 2000, 40-41)

Deste testemunho de Haraway temos que ciborgue serve tanto para pensar a política e a realidade social e econômica quanto para fazer funcionar a metáfora, no sentido dado por Richard Rorty para esta palavra. Ciborgue é uma “imagem condensada da imaginação” (Haraway). Aqui, ela irá argumentar no sentido amplo de uma lógica teratológica, ratificando um posicionamento que não reconhece um discurso de origem – ou ainda, quando existe alguma paternidade-maternidade, o Monstro é sempre tratado como sendo o “filho ilegítimo” (Haraway) e, portanto, um infiel à sua origem.

Neste cenário contemporâneo, o que mais está em jogo é a concepção cristianizada da monstruosidade e um retorno a cenários mais arcaicos e seus acoplamentos ao cenário compósito atual – o da tecnologia. A cristianização implica um discurso que transforma o Monstro num ser digno de piedade, ao final das contas. É por ele que devemos sentir a compaixão – no sentido cristão da palavra.<sup>13</sup> O Monstro é visto e interpretado como uma Queda da Humanidade. Na atualidade, a Monstruosidade é um alerta à precariedade e historicidade do sentido e da metáfora para o humano.

Na cultura científica estadunidense do final do século XX, a fronteira entre o humano e o animal está completamente rompida. Caíram as últimas fortalezas da defesa do privilégio da singularidade [humana] – a linguagem, o uso de instrumentos, o comportamento social, os eventos mentais; nada disso estabelece, realmente, de forma convincente,

a separação entre o humano e o animal. Muitas pessoas nem sequer sentem mais a necessidade dessa separação; muitas correntes da cultura feminista afirmam o prazer da conexão entre o humano e outras criaturas vivas. Os movimentos em favor dos direitos dos animais não constituem negações irracionais da singularidade humana: eles são um lúcido reconhecimento das conexões que contribuem para diminuir a distância entre a natureza e a cultura. Ao longo dos últimos dois séculos, a biologia e a teoria da evolução têm produzido os organismos modernos como objetos de conhecimento, reduzindo, simultaneamente, a linha de separação entre os humanos e os animais a um pálido vestígio, o que se expressa na luta ideológica ou nas disputas profissionais entre as ciências da vida e as ciências sociais. Nesse contexto, o ensino do moderno criacionismo cristão deve ser combatido como uma forma de abuso sexual contra as crianças.

A ideologia biológico-determinista não é a única posição disponível na cultura científica que permite que se argumente em favor da animalidade humana. Há um grande espaço para que as pessoas com idéias políticas críticas contestem o significado da fronteira assim rompida. O ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles. A animalidade adquire um novo significado nesse ciclo de troca matrimonial. (Haraway, 2000, 44-46)

No que segue a esta ruptura entre as fronteiras animal-humano, temos ainda um terceiro termo, vazando as linhas que separam animal-humano-máquina. Fica impossível saber o que pertence a um registro ou a outro. Neste mundo contemporâneo, há uma espécie de ANIMISMO GENERALIZADO. Aqui ou tudo possui uma alma ou nada a possui. E a alma não possui o sentido específico dado pelo cristianismo, como sendo um sopro externo, mas redefinindo-se como ca-

pacidade para sua transformação em superfície de inscrição (escritura), volatilidade, velocidade, desmaterialização. Imagens, informações, memórias podem ser frequentemente desmaterializadas e recuperadas sob formatos infimamente pequenos e em grandes velocidades. A alma das coisas encontra-se numa espécie de reino anímico do sublime tecnológico. Para aquém desta realidade tecnológica, há também um rastro de identificações móveis ciborgue em formulações subjetivas precárias, entre estrangeiras, estranhas, forasteiras.<sup>14</sup> Neste reino, ciborgue designa um suposto inimigo – o ESTRANHO – que desestabiliza a identidade e demonstra a sua artificialidade e precariedade.<sup>15</sup> Nestes estados, o ciborgue não se encontra absolutamente na distância mas marcadamente próximo, como uma fronteira derubada e um Fora que está Dentro, um incômodo mais do que gerado e sustentado pelas políticas mundias no circuito de guerras – ajudas internacionais – movimentos migratórios planetários.<sup>16</sup>

Assim, estados ciborgues situam-se no apagamento de fronteiras e no tratamento da realidade a partir das tecnologias de inscrição. Tal como teria dito Jacques Derrida, não há separabilidade possível entre a fala e a escritura. Aparentemente, a fala ainda poderia estar carregada de um estado da alma ou estado subjetivo, por estar próxima da corporeidade do equipamento falante. Mas, quando escutamos um paciente portador de uma doença nas cordas vocais ou no aparelho respiratório utilizar-se de um aparelho que, ligado diretamente ao órgão interno da fala, pronunciar palavras, escutamos aí a nossa proximidade com os registros magnéticos e com as simulações vocais em sistemas de informação. Ou, quando escutamos uma gravação qualquer e realizamos o caminho inverso, dando carne e corporeidade a este registro, pura inscrição. Onde está situada a verdade subjetiva então? Em todo e em nenhum

lugar. Nada mais pode me conduzir para certezas sensorio-motoras e perceptivas e, menos ainda, para universos representacionais estáveis. E neste momento, pensar os estados da arte e os registros dos perceptos e dos afectos (Deleuze) pode nos ser extremamente útil.

### **3 Polifemo e o estado atual das Artes Visuais**

Se há um estado extremamente útil e propiciado pelas artes é aquele que diz respeito justamente a esta capacidade de compreensão, por absorção, da maquinaria contemporânea e seus modos de atuação em nossos estados subjetivos. Como pesquisador das Artes Visuais reconheço, em grande parte, a presença “POLIFÊMICO” nas Artes Visuais contemporâneas. As artes apresentam um grau de integração instrumentalizada que, no registro mais avançado, não permite mais distinguir a fronteira entre a tecnologia e a estética. A própria arte se faz híbrida, procurando afetar intensamente nossos dispositivos e circuitos de produção representacional.<sup>17</sup> Este é um tema recorrente e importantes publicações, pesquisas e produtos estão sendo mostrados e discutidos nas esferas acadêmicas e não-acadêmicas. A caminhada aqui é distinta e se traduz como uma espécie de “caminho de volta”, um “retorno”, o retorno do Estranho. O Estranho seria a condicionante teórica e estetizante que permite o aparecimento do Outro no estado atual da Arte. Na abordagem deleuziana, de caráter psico-social, esta estranheza é posicionada não nos estados tecnológicos, mas na configuração de uma outra constelação imagética, promovida pelas forças motoras e não apenas pelas forças imagéticas. Estas nos trariam de volta estados de animalidade. O que gostaria de tratar aqui, ao final do ensaio,

é justamente a dimensão-Outra, a do re-acoplamento nos estados da **animalidade** – o que chamei de “estados polifêmicos” – provocados pelas artes em geral e, com especial atenção, para as artes visuais e plásticas.

Segundo Deleuze,

O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. Mas em todos estes casos, por que dizer isso, já que a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e das lembranças do autor? E como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele, o espelho, sem a velha que nele se reflete, mesmo se ela não se mira nele? É o enigma freqüentemente comentado por Cézanne: ‘o homem ausente, mas inteiro na paisagem’. Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. É Ahab que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano. É Mrs. Dalloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como ‘uma lâmina através de tudo’, e se tornou, ela mesma, imperceptível. Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. ‘Há um minuto do mundo que passa’, não o conservaremos sem ‘nos transformarmos nele’, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. Kleist é sem dúvida quem mais escreveu por afectos, servindo-se deles como pedras ou armas, apreendendo-os em devires de petrificação brusca ou de aceleração infinita, no devircadela de Pentésiléia e seus perceptos alucinados. Isto é verdadeiro para todas as artes: que estranhos devires desencadeiam a música através de suas ‘paisagens melódicas’ e seus ‘personagens rítmicos’, como diz Messiaen, compondo, num mesmo ser de sensação,

o molecular e o cósmico, as estrelas, os átomos e os pássaros? Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, das afecções vividas ao afecto. (Deleuze, 1992, 219-221)

Em todas as artes, na contemporaneidade, encontramos esta passagem que “desidentifica” a Arte dos estados da memória e da existência subjetiva. Não há arte, tal como esta é pensada-realizada na contemporaneidade, em estados subjetivos (egóicos). Benjamin já havia falado sobre a morte da experiência e a sua transformação em vivência. Em Arte, não falamos de estados vividos. Não falamos de emoções configuradas como sentimentos. Estados de Arte não são estados sentimentais. Eles antecedem àquilo que chamamos de sentimento. O sentimento é a afecção que transita em representação. A Arte exige que a afecção transite em afecto. A Arte é um estado que estoura justamente o nosso registro perceptivo-sensorial. O artista é aquele instrumento a mais na condução deste processo de invenção ou de vidência de uma outra forma perceptiva da realidade. Assim, antes da vidência de um “Pollock” (entendido aqui mais como força motriz e menos como nome, assinatura), por exemplo, não havia considerável capacidade para perceber ritmos abstratos. Na atualidade, a produção de Pollock instaura um novo registro, capaz de oferecer a qualquer um de nós, mesmo para aqueles que nunca tenham sequer olhado um Pollock, uma capacidade para absorver esteticamente – como vivência e como reconhecimento – esta qualidade que “ele” anteviu.

Para fazer falar e ver o afecto e o percepto é preciso saturar/concentrar (um estado, um momento) de um lado e eliminar/dissolver (as percepções e sensações que escorrem em sentimentos

gratuitos de reentrância na vida em sua cotidianidade) por outro. Estas operações por vezes se assemelham mais a estados brutos da fisicalidade e por isso Deleuze compara o artista a um atleta, um **atletismo afetivo**. Esta capacidade de fazer advir o não humano de todo o humano. A Arte Contemporânea é um estado não mimético (como o quer a Teoria Representacional) e, portanto, o que se passa não é uma identificação ou uma empatia/simpatia com o entorno. O que se passa é a proximidade quase-indiferenciada. Como Polifemo ao conversar com seu carneiro predileto, falando do estado de compaixão (como sentir junto). O carneiro supostamente lento produz o enlace com a lentidão da cegueira do Gigante.<sup>18</sup> Entre ambos, mantêm-se estados diferenciais, Gigante-Gigante/Carneiro-Carneiro, mas ocorrem passagens. E eis aqui um diferencial nos funcionamentos das duas personagens. Odisseu utiliza-se da lógica transformacional-*trickster*. Polifemo utiliza-se de uma lógica de fluxos, de passagens. Quase-tudo passa a estar neste estado passageiro – de efemeridade – o que produz uma indeterminação gigantesca e uma impossibilidade de remetimento para qualquer sistema ou ordenação simbólica. Polifemo fica sozinho na ilha. O carneiro sacrificial é rejeitado pelo sistema dos deuses.

É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se as coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Pentésiléia e a cadela) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto. Em Pierre ou les ambiguïtés, Pierre ganha a zona em que ele não pode mais distinguir-se de sua meia-irmã Isabelle, e torna-se mulher. Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-lá e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação como numa escultura de Rodin. São blocos. A pintura precisa



de uma coisa diferente da habilidade do desenhista, que marcaria a semelhança entre as formas humanas e animais, e nos faria assistir à sua metamorfose: é preciso, ao contrário, a potência de um fundo capaz de dissolver as formas, e de impor a existência de uma tal zona, em que não se sabe mais quem é animal e quem é humano, porque algo se levanta como o triunfo ou o monumento de sua indistinção; assim Goya, ou mesmo Daumier, Redon. É preciso que o artista crie os procedimentos e materiais sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recria por toda a parte os pântanos primitivos da vida (a utilização da água-forte e da aguatinta por Goya). O afecto não opera certamente um retorno às origens como se se reencontrasse, em termos de semelhança, a persistência de um homem bestial ou primitivo sob o civilizado. É nos meios temperados de nossa civilização que agem e prosperam atualmente as zonas equatoriais ou glaciais que se furta à diferenciação dos gêneros, dos sexos, das ordens e dos reinos. Só se trata de nós, aqui e agora; mas o que é animal em nós, vegetal, mineral ou humano, não é mais distinto – embora nós, nós ganhemos aí singularmente em distinção. O máximo de determinação emerge como um clarão desse bloco de vizinhança. (Deleuze, 1992, 224-226)

Estes engates sensíveis da contemporaneidade, desde o estado da arte e o estado da ciência, resgatam seus começos nos fusionamentos e acoplamentos. Como teria dito Haraway. Como teria dito Deleuze. Talvez a arte tenha mesmo começado na animalidade e numa espécie de reconcepção do que seja o biológico. A arte, no animal, constitui-se no estado de recorte de um território e a produção de uma casa – um território-casa. O território-casa, no dizer de Deleuze, implica na produção de outros sistemas abertos de relação, envolvendo alimentação, sexualidade, agressão. A redução por qualificação – por um puro sensível – produz todas as outras funções biológicas como sendo expressivas e, portanto, rituais. Cada coisa contém seus traços de expressão.<sup>19</sup> Diz Deleuze:

Sem dúvida esta expressividade já está difundida na vida, e pode-se dizer que o simples lírio dos campos celebra a glória dos céus. Mas é com o território e a casa que ela se torna construtiva, e ergue os monumentos rituais de uma missa animal que celebra as qualidades antes de tirar delas novas causalidades e finalidades. Esta emergência já é arte, não somente no tratamento dos materiais exteriores, mas nas posturas e nas cores do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos (conceito filosófico de território). O Scenopietes dentirostris, pássaro das florestas chuvosas da Austrália, faz cair da árvore as folhas que corta cada manhã, vira-as para que sua face interna mais pálida contraste com a terra, constrói para si assim uma cena como um *ready-made*, e canta exatamente em cima, sobre um cipó ou um galho, um canto complexo composto de suas próprias notas e das de outros pássaros, que imita nos intervalos, mostrando a raiz amarela das plumas sob seu bico: é um artista completo. Não são as sinestésias em plena carne, são estes blocos de sensações no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total. Estes blocos são ritornelos; mas há também ritornelos posturais e de cores; e tanto posturas quanto cores se introduzem sempre nos ritornelos. Reverências e posições eretas, rondas, traços de cores. O ritornelo inteiro é o ser de sensação. Os monumentos são ritornelos. Desse ponto de vista, a arte não deixará de ser habitada pelo animal. (Deleuze, 1992, 237-238)

Diz Haraway:

‘As preocupações feministas estão dentro da tecnologia, não são um simples verniz retórico. Estamos falando de co-habitação: entre diferentes ciências e diferentes formas de cultura, entre organismos e máquinas. Penso que as questões que realmente importam (quem vive, quem morre e a que preço) – essas questões políticas – estão corporificadas na tecnocultura. Elas não podem ser resolvidas de nenhuma outra maneira.’

Para Haraway e muitas outras pessoas não exis-

te mais qualquer coisa que possa ser chamada de 'abstrata'.

Para ilustrar essa questão, Haraway começa a falar sobre arroz.

'Imagine que você seja um pé de arroz. O que você quer? Você quer crescer e produzir rebentos antes que os insetos que são seus predadores cresçam e produzam rebentos para comer seus tenros brotos. Assim, você divide sua energia entre crescer tão rapidamente quanto possa e produzir toxinas em suas folhas para repelir os insetos. Agora, vamos dizer que você seja um pesquisador tentando convencer os agricultores californianos a deixar de utilizar pesticidas. Você está criando variedades de arroz que produzem mais toxinas alcalóides em suas folhas. Se os pesticidas são aplicados externamente, eles contam como sendo químicos – e grandes quantidades deles acabam nos corpos de imigrantes mexicanos ilegais que são contratados para a colheita. Se eles estão dentro da planta, eles contam como sendo naturais, mas podem acabar nos corpos dos consumidores que comem o arroz.'

(Kunzru, 2000, 31-32)

Há uma confluência expressiva nesta concepção do biológico na atualidade que reindicia para um mundo mais próximo de Polifemo e mais distante de Odisseu. Se há algum retorno na reescritura desta história, este talvez seja a possibilidade de um acoplamento de um equipamento fotossensível capaz de fornecer uma visão nova ao Gigante e a restauração de sua relação fusionada e integrada num sistema-mundo, em diferentes pontos da morfogênese. Ao heróico Odisseu resta fulgurar sua astúcia da razão e a volta ao enfadonho mundo do conhecido, depois de transformar toda a face das coisas na Mesma Coisa, no Conhecido. A Natureza e a Arte conjugam a Casa e o Universo, o Demarcado e o Território, o Conhecido e o Desconhecido. O Pensamento de Odisseu pervertido pela História e pela Filosofia, em grande parte, quer enfrentar o caos a partir de um plano que faça transitar o infinito para den-

tro da matéria da Razão. A Razão não é substancial, ela não possui qualidades, ou, as qualidades a ela atribuídas são operações de linguagem e de forças (Nietzsche, Foucault, Deleuze). Odisseu pode e deve voltar a seu lugar artístico no interior do texto “homérico”. Para isto, precisamos apreender um plano dos estados artísticos, ensinamentos advindos do mundo do devir-animal, do devir-vegetal, do devir-mineral e, hoje, do devir-máquina (tecnológico). E, mais ainda, devemos ser capazes de re-transitar do devir-máquina para o simples devir animal, vegetal, mineral. Pois isto seria justamente o que está implicado nesta nova pragmática da subjetividade.<sup>20</sup>

A arte compõe um plano de intensidade carregado de afectos e de perceptos, destituídos de uma individualidade ou de uma subjetividade. Se a Odisséia é arte, e o é, isto se dá por pensar por sensações e não por conceitos. Por estar mais próxima desta expressividade biológica – do lírio, do arroz. Esta sensorialidade da arte é sempre uma composição – uma complexificação ritualizada de diversas sensações primárias reunidas (tal como o pássaro descrito acima por Deleuze) – que visa **desterritorializar nosso sistema de opiniões estáveis** (nosso sistema de representações), **unificadas em torno de um determinado contexto** (natural, cultural, social, histórico) que se pretende universalizável (e isto se encontra desde já em Deleuze). O artista compõe um plano que reinventa pela reunião estranha das sensações uma nova territorialidade. Cada obra de arte é como uma nova casa, uma nova morada para o ser da sensação. O artista, tal como disse anteriormente através de Pollock, desterritorializa o que temos a dizer a respeito do que sentimos, tirando do eixo de significação e de produção de sentido aquilo que, como sentimento (como representação de sentimento), está mediado por conceitos e descrições consentidas (no duplo sentido, de con-

senso e de com sentimento, ou seja, envoltas no véu da sensação já transformada em sentimento). Ao fazer isto ele estende um tapete na direção do infinito e propõe, ele próprio, uma composição do mundo, uma estetização, que avança rumo ao infinito criando, adiante, uma nova finitude.

Por isso, no estado atual da arte vemos um amplo retorno às molduras da arte que se recusam a dar a tratativa da arte como abstração (do alto modernismo) ou como conceito (do modernismo crítico). Elas se põem na contramão de uma suposta intelectualização enfadonha da obra de arte. Elas querem, tal como na leitura de Deleuze, criar sensações. As obras de arte devem ser finitas mas devem remeter ao infinito da cadeia sensorial. Assim, o retorno a Polifemo tem sido anunciado – como “anjo exterminador” – em diferentes modos do fazer artístico, como renúncia a uma arte que se recusa a atingir as sensações. Como nos avisa e sentencia ao final, em relação à arte conceitual:

“Não é certo, porém, que se atinja assim, neste último caso, a sensação nem o conceito, porque o plano de composição tende a se fazer ‘informativo’, e a sensação depende da simples ‘opinião’ de um espectador, ao qual cabe eventualmente ‘materializar’ ou não, isto é, decidir se é arte ou não. Tanto esforço para reencontrar no infinito as percepções e afecções ordinárias, e conduzir o conceito a uma doxa do corpo social ou da grande metrópole americana.” (Deleuze, 1992, 254-255)

Nas artes que abolem o enfrentamento da materialidade/do biológico/do sensorial/do perceptivo, caímos na armadilha da razão astuciosa de Odisseu. O artista conceitual (modernismo crítico), especialmente, é apenas um grande astuto (o astuto de Adorno e sua dor moral; o astuto mítico). Malicioso, dizendo as palavras melífluas, quase sempre um preguiçoso (um matuto). Sua razão

astuciosa está em fazer passar por conceito aquilo que não é conceito – pois falta-lhe consistência e fôlego para tanto – e responsabilizar o espectador em dizer se aquilo é ou não, afinal, uma obra de arte. O que a arte conceitual (do modernismo crítico) tem alcançado nos últimos anos com suas novidades de supermercado é reproduzir clichês em escala ampliada (e, quem sabe, amplificada). Ao final destes percursos supostamente poéticos encontramos apenas as percepções e as afecções mais banais, estados subjetivos de acomodação – e aí sim encontramos as figuras do individualismo burguês de Adorno, associado ao pensamento de Odisseu – e efetivamente, a reprodução do consenso social em relação aos modos como vemos e como somos olhados.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Mauro. *Dicionário técnico da comunicação*. Belo Horizonte: Tracbel, 1987

BATESON, G. y BATESON, M. C. *El temor de los angeles. Epistemologia de lo sagrado*. 2. ed., Barcelona: Gedisa, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus*. São Paulo: Palas Athena. [S/D]

CHEVALIER, Alain; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 8ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COHEN, J. J. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CRIMP, Douglas. Estudos culturais, cultura visual In: *Revista da USP*, São Paulo, n. 40, p. 78-85, dezembro/fevereiro, 1998-1999.

DELEUZE, Gilles. Percepto, Afecto e Conceito In: \_\_\_\_\_. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEWEY, John. *Experiência e natureza: Lógica – a teoria da investigação : A arte como experiência: vida e educação: teoria da vida moral.* São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, T. T. (org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo, metodologia.* Lisboa: Presença, [S/D]

DUROZOI, Gerard; ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia.* 2ª.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

GHIRALDELLI JR., Paulo. *Richard Rorty - A filosofia do Novo Mundo em busca de novos mundos.* Petrópolis: Vozes, 1999.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* 2ª. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, T. T. (org.). *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HOMERO. *Odisséia.* Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia.* Lisboa: Edições 70, [S/D].

JOAS, Hans. Interacionismo simbólico. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (orgs.) *Teoria social hoje.* São Paulo: EdUNESP, 1999.

JUNG, C.G. *O Homem e seus Símbolos.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, [S/D].

\_\_\_\_\_. *Símbolos da Transformação.* 7.ª edição, Petrópolis, Vozes, 1990.

KUNZRU, Hari. 'Você é um ciborgue': um encontro com Donna Haraway. In: SILVA, T. T. *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 19-36.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NORONHA, Márcio Pizarro. *Um estudo do Corpo Humano Como Objeto Estético de Fronteira O embrião- feto-bebê e suas formas figurativas.* 1999. São Paulo, Tese (Doutorado em Antropologia Social) - FFLCH-USP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Pragmatismo e Ciências Sociais.* Porto Alegre: Edição do Autor, 2001.

RIBEIRO, Ana Eurydice B. *Os Símbolos do Poder. Cerimônias e Imagens do Estado Monárquico no Brasil*. Brasília: EdUnB, 1995.

RORTY, Richard. *Consecuencias del pragmatismo*. Madri: Tecnos, 1982.

\_\_\_\_\_. *Contingência, ironia e solidariedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

\_\_\_\_\_. *Para realizar a América: o pensamento da esquerda no século XX na América*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *Imagens e Imaginário na História*. São Paulo: Ática, 1997.

WALKER, Joseph M. *Seres fabulosos de la mitología*. Barcelona: Edicomunicación, 1996.

## Notas

<sup>1</sup> Entende-se aqui Antropologia Estética ou Estética Social (expressão de Omar Calabrese) como sendo um estudo privilegiado das manifestações estéticas em geral, envolvendo as seguintes dimensões, a perceptivo-expressivo e a tecnoestético, a partir de alguns critérios a priori: a) o reconhecimento do seu contexto cultural e os significados compartilhados (domínio sócio-cognitivo da manifestação estética e gerador da produção de discursos em torno dos objetos, falando sobre eles ou utilizando-se do artefato como metáfora da estruturação da vida cotidiana e da cosmologia, tal como temos nos estudos do sistema artístico enquanto sistema cultural, segundo Clifford Geertz), parte integrante de uma visão de mundo, de uma visão da sociedade-cultura, de uma



memória coletiva, nos termos de como cada cultura produz para si uma determinada tradição – de técnicas, de ofícios, de interpretações – e, por sua vez, esta ordem tradicional está em constante confrontação consigo mesma – no jogo dos valores –, tendo de dar conta da variabilidade, da inovação criativa em todos os diferentes âmbitos e processos mais gerais da vida social (socialidade, sociabilidade, cotidianidade, étnicos, políticos, econômicos) e nos próprios processos produtivos dos objetos tecnoestéticos, no interior de uma dinâmica cultural (a vida cultural é aqui apreendida como um sistema dinâmico em constante transformação de acordo com lógicas as mais diversas – lógicas da estruturação / Lévi-Strauss, da interpretatividade / Clifford Geertz, da socialidade fluida / Maffesoli. Entende-se ainda como parte integrante dos estudos da Antropologia Estética as maneiras como os grupos humanos transmitem as suas tradições – a sua estilística – e os modos como determinados indivíduos, dentro de uma formação cultural e respeitada a sua singularidade, através de sua história de vida, apreendem e aprendem as técnicas e os estilos coletivos, realizando-as sob a forma tensa do relacionamento que mantém o indivíduo com a sociedade, nos moldes de uma inserção particularizada/individual /subjativa/local de um ou de vários criadores, nos termos de tradição, de variação (modulação/repetição seriada) e de mudança.

<sup>2</sup>“A cultura *high-tech* contesta – de forma intrigante – esses dualismos. Não está claro quem faz e quem é feito na relação entre o humano e a máquina. Não está claro o que é a mente e o que é o corpo em máquinas que funcionam de acordo com práticas de codificação. Na medida em que nos conhecemos tanto no discurso formal (por exemplo, na biologia) quanto na prática cotidiana (por exemplo, na economia doméstica do circuito integrado), descobrimo-nos como sendo ciborgues, híbridos, mosaicos, quimeras. Os organismos biológicos tornaram-se sistemas bióticos – dispositivos de comunicação como qualquer outro. Não existe, em nosso conhecimento formal, nenhuma separação fundamental, ontológica, entre máquina e organismo, entre técnico e orgânico. A replicante Rachel no filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, destaca-se como a imagem do medo, do amor e da confusão da cultura-ciborgue. Uma das conseqüências disso é que nosso sentimento de conexão com nossos instrumentos é reforçado. O estado de transe experimentado por muitos usuários de computadores tem-se tornado a imagem predileta dos filmes de ficção científica e das piadas culturais. Talvez os paraplégicos e outras

pessoas seriamente afetadas possam ter (e algumas vezes têm) as experiências mais intensas de uma complexa hibridização com outros dispositivos de comunicação. O livro pré-feminista de Anne McCaffrey, *The ship who sang* (1969), explora a consciência de uma ciborgue, produto híbrido do cérebro de uma garota com uma complexa maquinaria, formada após o nascimento de uma criança incapacitada. O gênero, a sexualidade, a corporificação, a habilidade: todos esses elementos são reconstituídos na história. Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele?" (Haraway, 2000, 100-101)

<sup>3</sup> Todas as citações da tradução de Homero para o português estão baseadas aqui na *Odisseia*, de Homero, com tradução de Carlos Alberto Nunes, para a Ediouro. Utilizo aqui a edição de 2001. Sendo texto de domínio público, opto por fazer um uso livre do texto no interior da minha própria textualidade, misturando – hibridizando, tal como numa lógica teratológica – o texto literário com o ensaio em questão. Os trechos citados serão encontrados no Canto IX, OS CÍCONOS, OS LOTÓFAGOS E O CICLOPE, na Parte III, O RELATO DE ODISSEU, entre as páginas 153 e 170.

<sup>4</sup> "Personajes de la mitología griega, de aspecto humano, estatura gigantesca y un único ojo en medio de la frente. Eran hostiles y de naturaleza maléfica. Según las fábulas existían diversas clases de Cíclopes. Unos eran constructores y a ellos se les atribuyen los muros de los palacios helénicos. Otros, denominados, uranios, eran hijos de Urano y Gea y personificaban los fenómenos atmosféricos. Sus nombres eran Arges, Brontes, Steropes... y personificaban el rayo, el trueno y la tempestad. En la época helenística surgió la leyenda de los Cíclopes operarios de Hefesto, hijo de Zeus e Hera, expulsados del Olimpo (el Vulcano de los romanos, dios del fuego y protector de la metalurgia), que vivía y trabaja en la isla de Lemnos. Este y sus auxiliares formaban el escudo de Aquiles. Según las leyendas, el ruido y las chispas producidos en su fragua brotaban por los volcanes Etna y Strómboli. El más célebre de todos ellos, sin embargo, fue Polifemo, pastor e hijo de Poseidón, de estatura descomunal, que le hacía destacar entre los suyos, hirsuto y salvaje. Estaba dotado de fuerza prodigiosa, pero carecía de inteligencia y de astucia; puede ser – por lo tanto – considerado como arquetipo de la fuerza bruta, invencible aparentemente, pero impotente frente al poder del intelecto. Una leyenda narra

su amor por la ninfa Galatea, pese a que ésta le despreciaba, ya que amaba a Acis, al cual el despechado Cíclope dio muerte. Homero cuenta en la Odisea cómo Ulises y sus compañeros fueron capturados por éste. Pero el hijo de Laertes y Anticlea (rey de Ítaca), valiéndose de su astucia y explotando las muchas debilidades del gigante, consiguió cegarle y huir de la caverna en que estaban cerrados, ocultándose entre los vellones de las ovejas que salían. Casi sin proponérselo, encontramos alguna similitud entre el tristemente famoso Polifemo y el gigante bíblico, el filisteo Goliat. No se trata de un Cíclope, pero sí de un luchador de talla tan fuera de lo común, tan feroz y despiadado, con una terrible fortaleza física, que se permite desafiar a los mejores campeones del bando israelita. Finalmente, sucumbe ante el pastor David (o que una vez más demuestra que 'no hay enemigo pequeño'), quien más astuto que valiente se atreve a aceptar el desigual duelo, armado con su cayado y una simple honda. Cuando el filisteo vio aproximarse al muchacho, debió de haber pensado que allí 'había gato encerrado' o, al menos, pensar en una trampa o emboscada. En lugar de ello, desprecia al joven David, diciéndole: '¿Crees que soy un perro, para venir contra mí con su cayado?' (Samuel, 17-43)... El resto ya lo sabemos... El estulto Goliat acabó perdiendo la cabeza, en el más pésimo de los sentidos..." (Walker, 1996, 49-50).

Esta formulação narrativa encontra-se ainda presente nos textos das Mitologias Pré-Históricas estudadas por Joseph Campbell, no que diz respeito aos cultos xamânicos e às afinidades e rejeições entre o TOURO e a VIRGEM, o touro gigante geralmente apaixonava-se e rapta uma virgem e os cultos devem oferecer virgens em sacrifício à honra do touro enquanto totem. Entre os gregos, o Minotauro também indica esta figura monstruosa, entre o humano e o animal, representando força descomunal. A história de Polifemo-Odisseu, Golias-David, também será encontrada no folclore popular europeu em João e o pé de feijão, entre o menino e o gigante possuidor da galinha que põe ovos de ouro. Gostaria de lembrar também que, na ficção-científica, Polifemo é figura constante, não apenas como força bruta e máquina biológica mas como equipamento tecnológico. HAL, o computador de 2001, UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO, filme de Stanley Kubrick, também possui um único olho. HAL é o caso do híbrido entre o natural e o tecnológico, tendo o terceiro termo, o humano (ou cultural) como um residual de sua configuração subjetiva.

<sup>5</sup> O *trickster* é uma espécie de homem mágico, em sua ambigüidade significativa. Por um lado, o mágico visto como ilusionista, aquele que retira a atenção de um ponto colocando-a em outra direção. Por outro, o mago, no sentido de unificação, de Unidade, o Espírito dirigindo-se para a Matéria, realizador da tarefa, o Criador. O homem que domina o reino dos objetos, construindo outros objetos. A antropologia etnológica de língua inglesa e o estruturalismo francês desenvolveram importantes estudos sobre esta figura recorrente no campo de estudos da Mitologia.

<sup>6</sup> “Lycaon, o primeiro lobisomem da literatura ocidental, sofre essa metamorfose lupina como a culminação de uma fábula da hospitalidade.” (Cohen, 2000, 41) Em nota de rodapé referente ao assunto, Cohen lembra que “As viagens longas dependiam, tanto no mundo antigo quanto no medieval, de um ideal de hospitalidade que santificava a responsabilidade do anfitrião para com o hóspede. Uma violação desse código é responsável pela destruição das cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra, pela re-transformação do homem em gigante em Sir Gawain and the Carl of Carlisle, e pela primeira transformação punitiva nas Metamorfoses, de Ovídio. Esse tipo popular de narrativa pode ser convenientemente rotulado de fábula da hospitalidade; essas histórias valorizam – por meio de um drama que repudia o comportamento perigoso – a prática cuja violação elas ilustram. A valorização é obtida por uma dentre duas formas: o anfitrião é já um monstro e aprende uma lição nas mãos do hóspede ou o anfitrião torna-se um monstro no curso da narrativa e os membros do público compreendem como eles deveriam se conduzir. Em qualquer dos casos, o disfarce da monstruosidade chama a atenção para aqueles comportamentos e atitudes que o texto está preocupado em interditar.” (Cohen, 2000, 58) Assim, as fábulas da hospitalidade estão intimamente ligadas à uma lógica simbólica de trocas (um sistema de trocas) e à sua decorrente violação e punição. Por inversão, os monstros também necessitam ser convidados para que possam entrar nas residências e fazer surtir seus efeitos mágicos. Os vampiros são tipos exemplares desta monstruosidade que não podem gerar seus efeitos maléficos sem antes terem sido convidados a entrar nas casas.

<sup>7</sup> Esta concepção maléfica do humano em seu desdobramento potencial encontra-se na figuração do alienígena, já abordado em outros textos do autor e fonte para as pesquisas na área dos Estudos Culturais em Educação.

<sup>8</sup> “O mundo homérico é um mundo poético. Os historiadores, os sociólogos, os filósofos se apropriaram dele, o que é normal e até legítimo, mas, com freqüência, querendo ultrapassar as suas possibilidades. Sabemos que, desde a Antiguidade, os geógrafos se esforçam em vão por cartografar, de maneira segura, as viagens de Ulisses. É preciso, portanto, retornar à poesia. Para concluir – ou quase – este livro, eu partirei do texto de um grande poeta francês do século XX, René Char: ‘Homero, deus plural, trabalhara sem rasuras, em várias direções, permitindo-nos contemplar, por inteiro, a terra dos homens e dos deuses’. Cada palavra mereceria um comentário. Por que ‘deus plural’? Porque René Char sabe tão bem quanto todo mundo que não há um só Homero e que, pelo menos, o poeta da *Ilíada* é distinto do da *Odisséia*. Por que ‘sem rasuras’? Para distanciar-se, com um pouco de ironia, do que (sendo chamados de ‘analistas’) fragmentam os poemas em pedaços pequenos e grandes e que buscam, por toda parte, aquilo a que chamamos de interpolações., procurando até mesmo por interpolações dentro das interpolações.” (Vidal-Naquet, 2001, 109-110)

<sup>9</sup> Esta perspectiva da “virada lingüística e acional” diz respeito aos moldes interpretativos propostos pela Filosofia Pragmatista Norte-Americana e os estudos sociais da linguagem, bem como as abordagens advindas da área denominada de Estudos Culturais.

<sup>10</sup> No texto, “A cultura dos monstros”, o autor apresenta Sete Teses que consistem em: 1. O corpo do monstro é um corpo cultural (o corpo monstruoso é a corporificação de um momento da história da cultura, de uma época, de um sentimento, de um lugar); 2. O monstro sempre escapa (ele é mais pressentido do que visto, ele aparece, em primeiro lugar, por sinais deixados na paisagem – uma espécie de paradigma indicial, tal como o teria proposto Carlo Ginzburg; ele desaparece, mesmo quando parece ter morrido, para retornar num outro momento, assim, seu movimento é o de um eterno regresso, fazendo da sua força descomunal uma espécie de imaterial capacitado a ser atualizado em diferentes momentos de uma história); 3. O monstro é o arauto da crise de categorias (a impotência classificatória caracteriza este híbrido da cultura, remetendo apenas aos dicionários de Jorge Luis Borges e a sua apresentação enigmática n’*As palavras e as Coisas*, de Michel Foucault); 4. O monstro mora nos portões da diferença (ele é tratado como a absoluta alteridade, ele está na margem e no fora, no além; sendo este impensado, ele somente pode ser incluído como negação radical passível de toda e qualquer violência

ou responsável por toda e qualquer violência, o que aciona ainda o fenômeno cultural do BODE EXPIATÓRIO, tal como demonstra René Girard); 5. O monstro policia as fronteiras do possível (ele é identificado ao lugar – simbólico, geográfico, social – de uma interdição e de uma passagem, funcionando muitas vezes como fronteira e como transgressão da fronteira, na perspectiva mesma do Fora e do Impensado); 6. O medo do monstro é uma espécie de desejo (a repulsão ao mundo monstruoso é também uma atração, ser e corpo do limiar, despertando para um mundo de prazeres e, ao mesmo tempo, indicando a nossa própria corporeidade e mortalidade); 7. O monstro está situado no limiar... do tornar-se (ele nos pergunta e nos interpela sobre os modos como percebemos e representamos o mundo no qual estamos metidos e no qual tentamos definir uma situação e suas interdições culturalmente construídas; sua constituição é sempre uma pergunta sobre nossas representações instituídas em relação à raça, ao gênero, ao sexo, às diferenças). (Cohen, 2000, 23-60)

<sup>11</sup> Aqui temos de levar em conta as afirmações propostas por Cohen. Ele nos diz: “René Girard tem escrito sobre a real violência exercida por essas degradantes representações, vinculando as descrições que transformam as pessoas e grupos em monstros com o fenômeno do bode expiatório. Os monstros nunca são criados *ex nihilo*, mas por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos ‘de várias formas’(incluindo – na verdade, especialmente – grupos sociais marginalizados), que são, então, montados como sendo ‘o monstro’, ‘que pode, assim, reivindicar uma identidade independente’ (Girard, René). O monstro político-cultural, a corporificação da diferença radical, ameaça, de forma paradoxal, *apagar* a diferença no mundo de seus criadores, para demonstrar [...] o potencial do sistema para diferir de sua própria diferença; em outras palavras, não ser diferente de forma alguma, deixar de existir como um sistema... A diferença que existe fora do sistema é aterradora porque ela revela a verdade do sistema, sua relatividade, sua fragilidade e sua mortalidade... Apesar do que é dito ao nosso redor, os perseguidores não estão nunca obcecados com a diferença mas, antes, com seu impronunciável contrário: a falta de diferença (Girard, 1986, 21-2)’. Ao revelar que a diferença é arbitrária e flutuante, que ela é mutável antes que essencial, o monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida. Por ser um corpo ao longo do qual a diferença

tem sido repetidamente escrita, o monstro (como a criatura de Frankenstein, aquela combinação de estranhos pedaços somáticos costurados a partir de uma comunidade de cadáveres) busca seu autor para exigir sua *raison d'être* – e para servir de testemunha ao fato de que poderia ter sido construído como um Outro. Godzilla esmagou Tóquio; Girard liberta-o, aqui, para fragmentar a delicada matriz dos sistemas relacionais que unem todo corpo privado ao mundo público.” (Cohen, 2000, 39-40) Isto demonstra amplamente o raciocínio de que o Duplo existe. O Duplo pode ser esta lógica social que procura criar uma diferença para oferecer as garantias simbólicas a uma perspectiva instável de sistema social propriamente dito. O Duplo pode também ser esta lógica do sistema de pensamento que procura instaurar uma classificação – que é totalmente resultante do arbítrio e de uma flutuação valorativa – e que a monstrosidade faz despertar. Por isso, toda a monstrosidade é a exacerbação da artificialidade de uma lei, restaurando à lei o seu lugar de regra, de princípio de funcionamento de um jogo.

<sup>12</sup> Dois autores aqui são extremamente importantes de serem lembrados. Penso em Michel Foucault e em Richard Rorty. E penso especialmente em duas obras de desconstrução da perspectiva moderna de fundamentação do discurso filosófico num ponto de vista epistemológico e, portanto, de uma aproximação da Filosofia com a Ciência, suprimindo ao máximo esta diferença, tal como ocorrerá em parte no trabalho de Bachelard, em Husserl e em Merleau-Ponty. Para Foucault, considero significativo aqui o tratamento dado por ele à arqueologia das ciências humanas e o seu surgimento num campo tríplice de epistemes. Rorty, indo mais além, procura investigar, na idéia de “espelho do mundo natural” e na concepção filosófica da mente – e das associações entre mente e subjetividade – a própria fundamentação do conceito de epistemologia, sugerindo a sua ultrapassagem e a sua historicidade, numa hermenêutica. Seguindo os moldes de uma pragmática, a filosofia é vista por ele como uma forma de discurso capaz de fornecer alguns instrumentos necessários para a produção de discursos e para a produção da existência como boa-existência. Em Foucault, o Impensado é aquilo que ficou de fora da Episteme Moderna e sua tábua classificatória (vida, produção, linguagem). Em Rorty, o Impensado é o poder da produção da Metáfora e a capacidade que esta possui em avançar, no âmbito dos jogos de linguagem, dando um lugar – metafórico – para aquilo que ainda não possui lugar no mundo. Assim, a Metáfora

seria uma antecipação, num movimento de jogar-para-frente o próprio pensamento. A Metáfora é o modo que temos de pensar o Impensado em Rorty.

<sup>13</sup> Aqui lembro Milan Kundera e sua página reflexiva sobre o sentido do termo compaixão tal como foi vitorioso no mundo ocidental, designando a piedade diante da inferioridade. Para Kundera, o sentido marginalizado da palavra é justamente o de sentir com.

<sup>14</sup> Aqui vale a pena lembrar Freud, Simmel e Canetti como três grandes registros desta investigação acerca do ESTRANHO.

<sup>15</sup> Mesmo Claude Lévi-Strauss já havia apontado para este “foco virtual” da identidade, não compreendendo o porquê de tanta falção em torno deste conceito. As questões referentes ao tema estão sendo tratadas especialmente por Stuart Hall.

<sup>16</sup> Para estas questões, além de Haraway, considero de extrema importância a leitura das obras de Paul Virilio.

<sup>17</sup> Esta afirmação merece um comentário surgido do interior dos pesquisadores dos Estudos Culturais e da Cultura Visual (ou Estudos Visuais). Douglas Crimp afirma que os próprios desenvolvimentos da arte contemporânea, na direção de uma compreensão do artístico enquanto uma mídia são reflexivos na condução de um conceito analítico dos artefatos artísticos enquanto imagem. O conceito de imagem passa a ser o conceito operacionalizador destes novos discursos e práticas artísticas, voltadas fundamentalmente para teorias e práticas em meios tecnológicos. Neste domínio, os teóricos tornam cada vez mais indistinta a poética da tecnologia, sugerindo um tipo especial da imagem, desmaterializada e digitalizada, como sendo o “suporte legítimo” para a produção do que pode ser definido como sendo “arte” no mundo atual. Em citação do autor: “Alguém sugeriu que a condição prévia dos estudos visuais como rubrica interdisciplinar é uma concepção recém-elaborada do visual como imagem descorporificada, recriada nos espaços virtuais de troca de signos e projeção fantasmagórica. Além do mais, embora este novo paradigma da imagem tenha surgido na inserção entre os discursos da psicanálise e da mídia, agora ele assume um papel independente de uma específica mídia. Como corolário, sugere-se que, em sua modesta maneira acadêmica, os estudos visuais estão ajudando a produzir os assuntos para a nova etapa do capital globalizado” (Crimp, 1998-99, 80-81).



<sup>18</sup> Aqui temos uma diferença de fundamento com o famoso texto literário contemporâneo sobre a cegueira, o romance de Jose Saramago. Nele, a cegueira revela uma função da moralidade existente na visualidade e na visão. Aqui, a cegueira é considerada emancipatória pois oferece-se como estado novo. Nesse sentido, estamos sendo mais compatíveis com algumas reflexões alcançadas pela neuro-fisiologia da visão e as reflexões poéticas de um Oliver Sacks. O cego de Sacks é colocado noutra lógica, do fluxo biológico e da criação-invenção de um mundo e de um novo paradigma que questiona nossos limites estáveis do campo perceptivo. Se entendermos que, no trajeto antropológico humano, o biológico e o cultural apresentam-se conectados, então o enlace na cegueira é também condição para uma nova visão.

<sup>19</sup> Esta é questão que será tratada em desenvolvimento posterior, procurando uma aproximação de caráter mais geral e teórico com os estudos do imaginário social (Gilbert Durand), as formulações psicanálticas e os estudos científicos contemporâneos. A investigação aqui diz respeito à possibilidade de se pensar uma reconcepção para a Arte não apenas como fato filosófico (estética) e como fato prático (as diferentes práticas e seus campos teóricos específicos, as teorias das práticas) mas ainda mais como um decisivo fator biológico ou, ao menos, confrontado com esta dimensão biológica no trajeto antropológico.

<sup>20</sup> Um importante relato destas questões aqui tangenciadas encontra-se no texto "A dobra: psicologia e subjetivação", da tríplice autoria de Miguel Domènech, Francisco Tirado e Lucía Gómez. (in: Silva, 2001, 111-136). Neste artigo os autores vão ao cerne da questão dos Estudos Culturais, numa herança da genealogia subjetiva proposta por Nietzsche e, contemporaneamente, por Foucault: a questão do SUJEITO. Se, nos Estudos Culturais e da Cultura Visual a questão é a dos modos do enquadramento do Outro através do discurso do Artista e o do próprio Artista pela linguagem artística, produzindo uma reflexividade condicionada aos jogos de sobredeterminações entre diferentes posições de sujeito e posições de objeto, na mais ampla questão desta pragmática da subjetividade, estarão inclusas as rubricas da psicanálise, antropologia, educação, filosofia da ciência. O psicológico ultrapassa o campo do "psiquismo individual burguês" (trama psicológica do tipo freudiano) para caminhar em direções opostas e tensionar a construção do "eu" enquanto um estado posicional. Para alguns estudiosos esta posição seria dada pelos três registros lacania-

nos: imaginário, real, simbólico. Na perspectiva foucaultiana-deleuziana, cabe mais realizar uma genealogia do sujeito. E, ainda mais, compreender que, mesmo esse sujeito posicionado deve ser reintegrado num fluxo de discurso crítico que, da perspectiva multicultural seria inscrever na textualidade o lugar do gênero, da raça, do sexo, enfim, e, na perspectiva da ultrapassagem filosófica, equivaleria a dizer que a inscrição deve ser capaz de deslocar a nossa sensibilidade, traduzindo isto na presença de um sensível no reino do inteligível. Este sensível, como já o dissemos, tem apontado para os conceitos de imagem e de máquina (Parente). Mas também aponta para o animal e para o monstruoso e para outras formas do devir existencial. O trabalho mais importante no Brasil nesta direção é a pesquisa e a reflexão etnológica desenvolvida por Eduardo Viveiros de Castro e a reconcepção da alma do selvagem.

---

**Márcio Pizarro Noronha** é antropólogo e historiador. Prof. e Pesquisador do PPG Cultura Visual – Mestrado – FAV e do PPG História – Doutorado e Mestrado – FCHF; Vice-Presidente do Cons. de Bibliotecas da UFG; Dr. em Antropologia Social – USP; Doutor em História – PUCRS. Autor do livro *Pragmatismo e Ciências Sociais* (ed. do autor) e co-autor de *Gestão contemporânea de pessoas: novas práticas, conceitos tradicionais* (Bookman).