

Sobre ver o invisível

Natalie Lima
PUC-Rio

Resumo

Com a discussão em torno da noção de campo expandido, as aproximações entre literatura e artes visuais poderiam, hoje, retomar uma abordagem iniciada por Roland Barthes no final dos anos 1970, a saber, de que a teoria deveria, ela mesma, entender-se como escritura. Haveria então um imbricamento a partir do qual explorar possíveis ressonâncias entre teoria (ou a produção conceitual), literatura (ou a produção ficcional) e artes visuais (que aqui aparecem sob o signo das imagens) a fim de não apenas negar a separação simplificadora entre literatura e teoria, entre discurso ficcional e discurso de verdade, entre palavra e imagem, mas de levar em conta o reposicionamento da discussão em torno do literário a partir de um debate sobre o fim de sua autonomia com relação aos outros fazeres artísticos. O que estaria em jogo, agora, seriam escrituras capazes de fazer ver, de produzir imagens ou sinais com potência política e estética. De maneira não programática, Walter Benjamin e Gilles Deleuze radicalizariam, em seus textos, essa dinâmica, trazendo para o pensamento filosófico uma prática ao mesmo tempo escritural, performática, virtual e imagética.

Palavras-chave: campo expandido; escritura; Gilles Deleuze; Walter Benjamin.

Abstract

With the discussion about the notion of expanded field, the approaches between the literature and the visual arts could, nowadays, take back a perspective initiated by Roland Barthes in the late 1970's, which means that theory should understand itself as writing/scripture. Then, there would be an interrelation from which is possible to explore resonances between theory (or the conceptual production), literature (or the fictional production) and visual arts (here understood under the sign of images), in order to not just deny the simplifying separations between literature and theory, fictional discourse and discourse of truth, word and image, but also to take the repositioning of the debate about the literary from a point of view that considers the ends of its autonomy face to the others artistic productions. What is at stake now: the writings able to make see, to produce images or signals with political and aesthetic powers. In a non-programatic sense, Walter Benjamin and Gilles Deleuze would radicalized, in their texts, that dynamic, bringing to the philosophical thought, a practice that is, at the same time, scriptural, performatic, virtual and imagetic.

Keywords: expanded field, scripture; Gilles Deleuze; Walter Benjamin.

1. NATCHERGAEL, Magali. *Roland Barthes contemporain*, 2015, p. 170.

2. Na discussão sobre a literatura e o campo expandido, a expressão “campo ampliado”, inventada por Rosalind Krauss no final dos anos 1970, é hoje uma das mais utilizadas quando se quer realocar os limites entre as produções artísticas no contemporâneo. Dirigido inicialmente à esfera da crítica de artes plásticas, “A escultura no campo ampliado” discutiu como e por que os então recentes trabalhos de escultura já não podiam ser considerados modernistas – tanto ultrapassavam o que se entendia por escultura quanto por arquitetura, e até por paisagem. Cf. KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Arte & Ensaios*, p. 129-137, 2012. No âmbito da teoria e crítica literárias latino-americanas, para usar um exemplo contundente, o que Krauss enxergou no final dos anos 1970 ganhou cara e nome algumas décadas depois com Josefina Ludmer, que em texto de 2007 se propôs a definir o que chama de “literatura pós-autônoma”. Basicamente, trata-se de escrituras que não admitem leituras literárias, que não reivindicam um campo autônomo de atuação ou uma separação clara entre realidade e ficção. Sendo literatura ou não, o que nelas importa é sua capacidade imaginativa de “fabricar um presente” em um regime de visibilidade midiática. LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”, 2010, p. 1. Em 2014, a professora argentina Florencia Garramuño acrescentou, a esse debate, a sugestão de uma inespecificidade no encontro entre a obra de arte e a literatura contemporâneas, tendo o trabalho *Fruto extraño*, de Nuno Ramos, como

“Pensamento: a leitura a escuta o viver
Pensamento: nele às vezes o conforto das histórias e das imagens”.

Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende

Já se passaram mais de trinta anos desde os últimos esforços de Roland Barthes para estimular o viés francamente artístico e vital da escrita teórica. Sobretudo em suas intervenções finais – *A preparação do romance*, curso que vai de 1978 a 1980 no Collège de France, e *A câmara clara*, de 1980 – encontram-se tentativas de liberar a teoria do dogmatismo acadêmico a partir de uma práxis que deseja ser lida no texto, mas também para além deste. “Avec Barthes, la vie théorique et esthétique advient dans un même corps et se fonde dans un art de vivre comme une utopie neutre au milieu du brouhaha, ou comment être absolument inactuel et à la fois totalement contemporain.”¹ Barthes ajudou a redimensionar o fazer teórico em direção ao que hoje se chama de campo expandido², e seu mérito foi o de empurrar o conceito de escritura para além da escrita: “[...] l’écriture est une: le discontinu qui la fonde partout fait de tout ce que nous écrivons, peignons, traçons, un seul texte.”³

Investigar como, para além do projeto barthesiano – assumidamente programático –, a escrita teórica/filosófica pode ocupar um lugar que extrapole o da crítica ou do ensino, chegando a se contaminar não só com o que ainda se entende por literatura, é uma maneira de desistir e de resistir. Deixa-se de buscar operadores de leitura para as artes na teoria; tenta-se fazer desta última dobra, opacidade, superfície resistente e instigante: escritura em contato com outras escrituras.

E se hoje já é quase senso comum encontrar o que há de teoria em diferentes fazeres artísticos, não parece descabido retomar uma discussão cara aos anos 1970 – a de buscar um devir-escritura da teoria –, só que agora por um viés em que o próprio conceito de escritura vem sendo revisto graças ao debate sobre o campo expandido e à necessidade de se pensar a matéria textual do ponto de vista imagético⁴. Logo de início, trata-se da abstenção de tentar aplicar a teoria a um objeto – gesto de saúde. Trata-se também de formular algumas perguntas: a teoria pode devir escritura na medida em que ambas atuam no plano do nunca-antes, vendo o que ainda não é ou não está, conjurando amorosa e ferozmente? Conceitos e textos teóricos são capazes de inventar em vez de apenas reconhecer, explicar ou mesmo analisar fenômenos; de dar ao mundo outros mundos, outras imagens; de esbarrarem uns nos outros, estando em relação no campo de forças do pensar e do agir? Em outras palavras: podemos ler certos textos filosóficos como sinais, e, mais ainda, como escrituras imagéticas que nos dão força para, a partir delas mesmas, conjurar sinais?⁵

Este artigo tenta responder a essas perguntas promovendo um gesto de colagem: o encontro entre os filósofos e escritores Walter Benjamin e Gilles Deleuze a partir de um percurso errante por alguns de seus textos em que se encontram, nem sempre de maneira clara, discussões sobre leitura, escrita, imagem, performance e virtualidade. Com uma breve seleção de fragmentos que interessam à perspectiva rizomática e ao devir, explora-se um Benjamin mais distanciado dos temas do desastre e da memória a fim de destacar os efeitos sensíveis de sua escrita, encaminhando, efetivamente, um pensamento por imagens. Por outro lado, e indiretamente, joga-se novas perspectivas sobre Deleuze a partir de Benjamin, apostando que sua filosofia da diferença e do pensamento sem imagens investe em uma escrita imagética.

Do ponto de vista da história da filosofia, no entanto, as escritas de Benjamin e Deleuze estão separadas por um vão espaço-temporal: o primeiro se encontra em uma encruzilhada entre os pensamentos marxista e teológico, não se encaixando bem no projeto da Escola de Frankfurt ao inventar uma dialética no mínimo estranha, sem síntese, baseada no paradoxo, e ao se valer do repertório religioso judaico para alcançar o que chamou de “iluminação profana”. O segundo recusa o dogmatismo dos pensamentos marxista e teológico, prefere a ideia de multiplicidades à de dialética, mesmo quando se dispõe a pensar o duplo, e investe no pensamento nietzschiano das potências em busca de uma filosofia da diferença.

A fim de cerzir precariamente esse vão, espaço que os separa, opera-se aqui com uma imagem de Louise Bourgeois, o quadro-escultura *Repairs in the Sky* (Fig. 01): em uma chapa de ferro pontuada por crateras, Louise se vale de grossas linhas de lã azul-clara na tentativa de remendar as protuberâncias vazadas, cujo fundo é negro, opaco. O resultado, para o olhar, é incômodo por revelar a brutalidade dos materiais e do gesto da artista. No encontro Deleuze-Benjamin, quer-se costurar em um buraco com linhas esparsas, sem fechá-lo inteiramente, permitindo-lhe ser o que é – vazo comunicante por onde escoam ideias. A imagem de Bourgeois será então um método. Ou um truque.



Fig. 01. *Repairs in the Sky*, de Louise Bourgeois, 1999.

principal parâmetro de avaliação. GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*, 2014. Acredito que os limites entre campos do fazer e campos do saber ainda são fortes, e que discutir o fim da autonomia não só na literatura e nas artes, mas também na teoria que delas trata, a partir do contexto de campo expandido, é fundamental para se alterar certo estado de coisas. Se a autonomia do romance, por exemplo, reside justamente no fato de ser ele uma ficção, a da filosofia seria, antes de mais nada, de se considerar um discurso de verdade.

3. Roland Barthes, apud. NATCHERGAEL, Magali, *Roland Barthes contemporain*, 2015, p. 112.

4. Falar de escrita imagética em textos teóricos é assumir uma condição da cultura contemporânea, algo que atinge praticamente qualquer produção textual: a dificuldade em se distinguir entre o “visível e o dizível, entre a palavra e a imagem”, uma vez reconhecido nosso fascínio pelas imagens, que proliferam exponencialmente e são banalizadas pelas diferentes redes midiáticas. Diante desse cenário, tratar-se-ia não de nos entrencharmos contra essa banalização, mas de produzirmos *outras* imagens, aptas a intervir no mundo. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível*, 2007, p. 10. Também passa a ser importante perguntar a partir de que ponto uma determinada visualidade configura um texto em termos de método e interesse temático. Nesse sentido, parece que a noção de “virada pictórica” nos estudos teóricos, de que falava Thomas Mitchell, tem uma contribuição a dar. Em livros como *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, e *Vigiar e punir*, de Michel Foucault, Mitchell

percebeu que a imagem não era apenas um campo de interesse, mas ponto de partida, condição epistemológica da escrita. Estaríamos longe de um retorno ao mimetismo, às teorias da representação ou a uma nova metafísica da presença pictórica. Antes, tratar-se-ia de algo que ele define da seguinte forma: “a postlinguistic, postsemiotic redescovry of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality”. MITCHELL, Thomas. *Picture Theory*, 1995, p. 16.

5. ZOURABICHVILI, François. “Deleuze e a questão da literalidade”, 2005, p. 1311.

6. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*, 2010, p. 33.

7. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, 1997, p. 14.

Fala-se de um determinado Walter Benjamin e de um certo Gilles Deleuze, escritores a experimentar, a conjurar. Isso significa não interpretá-los, tampouco radiografar sua produção, tentando encontrar uma coerência, diagnosticar um sistema ou contar uma história de suas filosofias. Melhor acreditar neles – encontrar campos de força constituídos por seus conceitos, não sem antes ver esses mesmos conceitos como expressões de escritas com força inventiva e potência imagética. Como diz François Zourabichvili, não compreenderemos um filósofo “se não nos esforçarmos, ao menos por um momento, em *crer no que ele diz*. Mas crer não quer dizer, aqui, aderir, parafrasear, papaguear um discurso que não fomos nós que produzimos [...]. Crer torna-se sinônimo de fazer”⁵.

A fim de crer-fazer (e de fazer crer), costura-se mais uma linha esparsa: ela profana, pensa filosofia, imagem e literatura em campo expandido, enfraquecendo esses elementos enquanto gêneros, propondo bordas que se tangenciam durante o ato de criar. A literatura sendo menos literatura e a filosofia, menos filosofia, ambas em um devir menor graças à produção de imagens na escrita, imagens capazes de operar como procedimentos artísticos, procedimentos artísticos que se apresentem também como epistemológicos.

Assim é com Benjamin, quando ele diz que o “homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós”⁶. Existe uma arte de ler e ver, que é também uma arte de circular, de produzir estados intensivos para que o olhar conheça e para que um percurso do corpo, a *flânerie*, se invente. Será esse leitor/vidente benjaminiano “o escritor [que] goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossível” – a saber: devires coletivos, menores?⁷

Advêm da leitura paisagens difusas quando aproximadas – é algo precário costurar matérias textuais como essas. Mas elas, as imagens, estão lá. É preciso lê-las em voz alta para vê-las e nelas crer, e é assim que nos trechos citados encontra-se uma sequência de investimentos criativo-imagético-vitais que funcionam, tanto em Benjamin quanto em Deleuze, como operadores para a confecção de seus próprios textos: são leitores os escritores, são pensadores os que gozam de frágil saúde, são *flâneurs* e fumadores de ópio os que se esgotam porque viram e ouviram mais do que o bastante; são iluminados profanos, em devir, que criam expressões dotadas de plasticidade, conceitos como imagens: *um rizoma, um corpo sem órgãos, uma ruína, uma aura, um cristal...*

Ser vidente, ou melhor, estar vidente

Essa proposta-título, como se sabe, aparecerá em texto de *Crítica e clínica*, “A literatura e a vida”. O escritor viu e ouviu coisas demasiado grandes, fortes e irrespiráveis, graças às quais experimenta devires fundamentais para o processo de criação/deformação. É uma frase de cartilha para crianças: O vidente viu a vida. Apenas depois de ver ele escreve, mas o passado em que ele *viu* ainda lhe é contemporâneo, ou o presente em que ele escreve está saturado de passado – só por isso pode escrever e intervir no *agora*.

Quando, logo no começo do ensaio, Deleuze diz que escrever é “um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”,⁸ ele o faz não apenas para contrariar a ideia, tão comum, de que criar artisticamente é “impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida”,⁹ mas também para afirmar que escrever é dar tessitura à principal e mais invisível operação do tempo: o circuito atual-virtual. Em vez de simplesmente apelar para um futuro possível (matéria vivível) ou para um passado factual (matéria vivida), a escrita se coloca entre, em circuito, produzindo o novo, indo em direção ao informe.

Nesse trânsito, passa a ser insuficiente o tradicional esquema em que se costuma analisar a ficção, colocada como fenômeno discursivo entre real e imaginário – com o que ela não passaria de uma representação da realidade, com o que aquilo de que ela fala seria sempre uma projeção do escritor sobre “a realidade”. O escritor-vidente, ou que teve uma iluminação profana, o que ele produz é outra coisa. Aquilo que ele viu está entre os tempos, em sua interpolação impura, e o resultado é um cristal. É assim que

Resulta indiferente que el actual sea vivido o forjado (imaginado) [...] lo que se ve sobre una pantalla de cine, lo que un escritor narra o describe, lo que un niño imagina en la exploración de sus goces y sus pavores, es actual – o dado – de la misma manera que una escena “real”. Lo importante es entonces el tipo de relación que lo actual mantiene con un eventual elemento virtual.¹⁰

Essa relação é, em Deleuze, o cristal, é estar *entre* dois tempos. Poderia então o cristal ser uma proposição política, no sentido de que o escritor/filósofo é capaz não apenas de ver imagens-cristal, mas também de propô-las e de *mostrá-las* em conceitos, cenas, performances? De disseminar cristais de tempo? Gostaríamos de pensar o cristal, e a vidência a ele associada, como um polo de reconfiguração entre sujeito e objeto

8. *Ibidem*, p. 11.

9. *Ibidem*.

10. ZOURABICHVILI, François. *El vocabulario de Gilles Deleuze*, 2007, p. 36.

11. PELBART, Peter Pál. *Nau do tempo rei*, 1993, p. 60.

12. *Ibidem*, p. 61.

no processo de criação e recepção de imagens. A partir do cristal, o vidente não seria mais o sujeito que projeta seu olhar sobre os objetos, mas alguém a fazer de si e deles (e com eles) imagens em relações especulares: o objeto que o escritor vê no presente se torna imagem de imediato, ou seja, está no passado contemporâneo ao presente porque já emitiu seus signos e continua a emití-los, implicando o corpo do filósofo no circuito atual-virtual, tornando-o imagem entre imagens em constantes relançamentos, experimentações cristalinas, não apenas imagem mental.

Na revisão do esquema sujeito/objeto/imagem que é o cristal, há um fazer político em potência, sendo sua produção extensível a agentes de outros domínios – das ciências, de práticas institucionais e políticas, como sugere Peter Pál Pelbart no artigo “Ecologia do invisível”. Ali, ele comenta a expressão *cristal de tempo*, que Deleuze, em seus livros sobre o cinema, toma emprestada de Guattari: disseminar esse cristal, diz Pelbart, é o mesmo que promover uma “operação intempestiva por excelência”. Isso significa partir de “um invisível qualquer (ou mesmo de um visível, se formos fiéis à metáfora do cristal, que é um visível invisível)”, e depois introduzir, ou fazer intervir, “uma certa aberração temporal, um jorrar do tempo que desequilibra um sistema de trocas, e estabiliza um circuito de equivalências, que mostra um pouco o corte temporal em que sangramos quando diferimos de nós mesmos”.¹¹

A aberração temporal fere, corta, mas é fundamental para a produção de diferença. Ela se dá a ver no *entre*, no circuito atual-virtual. E toda vez que se está aí, no ponto zero, lugar de distinção e indiscernibilidade, não se está também em devir?

Deveríamos supor o mundo como um reservatório de potencialidades cristalinas infinitas. Mas também ter claro que no cristal do tempo está o tempo como cisão, como desdobramento, como diferenciação na qual estamos metidos, entre o virtual e o atual, espécie de oscilação, de vertigem que nos toma e nos arrasta para longe de nós mesmos. Isso tudo certamente não é fácil de pensar ou entender, muito menos de explicar, o que não dizer do praticá-lo, ou suscitá-lo.¹²

Praticar, suscitar cristais de tempo é, em si mesma, uma ação de duplicidade, espelhada, em que aquele que consegue efetuar uma cristalização a fim de pôr o invisível sob os olhos de uma coletividade já viveu essa experiência e já entrou em um devir coletivo. Acima de tudo, trata-se, como bem aponta Pelbart no mesmo ensaio, ao acrescentar à reflexão o conceito benjaminiano de iluminação profana, de politizar o invisível em um mundo saturado de imagens, de produzir aberrações temporais para que imagens com potencial político possam aparecer.

Sabemos que para ele [Benjamin] estas experiências [as iluminações profanas] representavam uma espécie de prefiguração solitária de uma revolucionária experiência histórica coletiva. Afinal, do que se trata quando falamos de um invisível que não é da ordem de um visível oculto, ou de uma imagem interna, ou de um imaginário coletivo, mas que tem a ver com o coletivo e o singular, que diz respeito ao subjetivo, que tem a ver com as palavras e as coisas e as máquinas sociais, que está entre elas, e que deveria ser desobstruído, arrojado, por esgarçamento, rarefação, ou outros procedimentos?¹³

13. *Ibidem*, p. 56.

14. O método Bourgeois se insinua e justifica: seu *Repairs in the sky* é uma imagem, mas aqui neste texto também funciona como operador conceitual, que vem a ser o “buraco costurado” por onde escoam e escapam ideias. Em sua membrana espessa, feita de lã e metal.

Quem viu e ouviu demais, quem teve uma iluminação profana escreve certas coisas que não atestam o possível, nem pre dizem um já-escrito, um destino. Tampouco escreve uma experiência vivida ou uma memória, simplesmente. O que se escreve são conjuros, lanças que produzem devires¹⁴. No caso da escrita teórica, os conceitos (de cristal, de vidente ou de iluminação profana, por exemplo), enquanto dispositivos de invenção e conhecimento, configuram-se como o resultado imagético de uma prática escritural: só se cria quando já não se reconhece, quando se tenciona uma vibração. Digamos que o escritor cria imagens e conceitos (cristais de tempo), é estimulado a criá-los sobretudo a partir da visão, mas que ambos podem nascer também de audições, respirações impossíveis, inalações opiáceas: de um excesso de vida, de uma saúde frágil ou de um delírio.

Em meio a essa produção por meio das materialidades, o corpo do escritor/filósofo aparece como agente criador, ele próprio linha de força que se cruza e faz ponto com outras linhas. Dir-se-ia mesmo que é da experiência de escrever mais enquanto corpo do que enquanto sujeito que tratam os trechos sobre o leitor *flâneur* e o escritor de frágil saúde, pois nessa dinâmica há uma potência do impessoal e do coletivo: tomado pelo que vive a partir de um suposto fora, em vez de remeter, na escrita, a uma subjetividade prévia, o corpo se dirige a forças exteriores a si porque escrever não é dizer “eu”. E se, como afirma Benjamin, estar a sós consigo pode ser uma atividade tão excitante e/ou nociva quanto usar uma droga, é porque pensar deixa de ser a ação de um sujeito para se converter na prática do próprio pensamento de um corpo, em movimento aberrante.

Inventar x reconhecer

Se falamos de imagens, falamos de um corpo que vê, de um ponto de vista. O olho do leitor ou do escritor faz ponto de encontro com o mundo. Este se apresenta não apenas como objeto/fenômeno exterior a ser observado, nem como subjetividade

15. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*, 1994, p. 142.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. *Idem. Obras escolhidas I*, 2010, p. 226.

que observa porque olha de volta (ainda aqui fenomenologia), mas sobretudo como dobra do olho, em estranho processo de continuidade, de imanência, com ele. Assim o olhar do escritor capta e cria o mundo, a carne-mundo da qual faz parte, mas não como ela necessariamente já é: um corcundinha, por exemplo, é tão miúdo e improvável que, para existir, depende antes de um devir menor no corpo e na escrita por este produzida do que de um fator plausível ou de um princípio de verossimilhança. Personagem que aparece no último texto de “Infância em Berlim por volta de 1900”, o corcundinha é uma sinistra presença invisível, mas dotada de olhar, com que Benjamin conviveu desde criança, e que lhe impôs a percepção de um duplo que a um só tempo impelia-o a dimensões do inumano, do desastre e do minúsculo porque agia sobre os objetos incorporando-os, quebrando-os, miniaturizando-os.

Onde quer que ele aparecesse, eu ficava a ver navios. Pois as coisas se subtraíam até que, depois de anos, o jardim se transformasse num jardinete, o quarto num quartinho, o banco numa banquetta. Encolhiam-se, e era como se crescesse nelas uma corcova que, por muito tempo, as deixava incorporadas ao mundo do homenzinho. [...] Andava sempre à minha frente em toda parte. Solícito, colocava-se no meu caminho. Fora isso, nada me fazia, esse procurador cinzento, senão recolher a meias de qualquer coisa que eu tocasse o esquecimento. ‘Quando ao meu quartinho vou/ Meu mingauzinho provar/Lá descubro o corcundinha/ Que metade quer tomar’. Assim encontrava o homenzinho frequentemente. Só que nunca o vi.¹⁵

Benjamin sabia que, na presença do corcundinha, as coisas, e a maneira como elas se organizavam, eram-lhe subtraídas. Sabia também que aquele que pelo corcundinha é olhado “não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha”.¹⁶ Essa condição distraída fez do menino Benjamin alguém sempre propenso a quebrar objetos em casa. E, quando isso acontecia, ele encontrava-se “sobressaltado em frente a uma pilha de cacos”.¹⁷

Há algo de mágico nesses cacos e na criança que sobre eles se sobressalta. Seriam a virtualidade da catástrofe, do abismo, que a Europa, e sobretudo a Alemanha, experimentariam alguns anos depois? Se em suas teses sobre filosofia da história, de 1940, Benjamin trabalha com a imagem do filósofo/historiador que, sobre os escombros de uma civilização,¹⁸ é capaz de ler a cesura de tempo que reconfigura as relações entre passado e futuro, a presença invisível do corcundinha não anunciava exatamente o que estaria por vir décadas depois, mas ensinava ao menino que a inventou a ler/transitar por entre ruínas e fragmentos, a atualizá-los.

Corcundinha é uma imagem invisível e que se insinua em uma zona de borda entre criado e incriado – a escrita. Mas ele

também é som, ruído que a partir dessa escrita se faz escutar: a voz do corcundinha “é como o zumbido da camisa do candeeiro a gás”¹⁹. Escrever um corcundinha é estar diante de questões de ver e ouvir o inumano e/ou o imperceptível, sensações no limite da linguagem, ou, para falar com Deleuze em *Crítica e clínica*, de “visões e audições não-lingueiras, mas que só a linguagem torna possíveis”²⁰. É porque na escrita artística existem uma pintura e uma música que lhe são próprias, efeitos de cor e de sonoridades que se elevam por cima das palavras, mas que necessitam delas para fazê-lo. “Vemos e ouvimos através das palavras, entre as palavras”²¹.

Nesse sentido, escrever é antes um ato de produzir imagem e som mais por virtualidade do que por reflexão, como acontece com o personagem Benjamin – ele já é o que ainda não é ou é um quase, um devir. Com isso, a invenção acontece quando se atualiza reais a partir de imagens filosóficas e/ou artísticas afastadas do ato de reconhecer, do novo que o “entre as palavras” é capaz de nos fazer ver e ouvir. Em vez de um limite entre olho e mundo, interno e externo, entre arte e vida, ou mesmo entre filosofia e literatura, algumas palavras seriam imagens escritas pelo corpo-pensamento, fazendo de um filósofo tão vidente quanto escritor. Mas o que isso implica?

Em “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, fragmento de *Rua de mão única*, Benjamin parece propor uma teoria da leitura e da escrita ao investir no que gostaríamos de chamar de *vidência do invisível*. Para isso, vai contra o desejo de interpretação de um futuro estático e defende que o corpo é capaz de vivenciar/criar o futuro enquanto devir, enquanto virtualidade atualizada no presente. Esse investimento começa logo pelo título. Ao sugerir a imagem de uma placa em que consta o endereço de alguém (uma cartomante, como se revela depois), “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” já é uma senha para conhecer e criar a partir de um corpo a corpo com o mundo: se a cartomante está no segundo pátio à esquerda, e disso já se sabe, por que não se perguntar pelo primeiro pátio à direita, ou mesmo pelo terceiro, e dirigir-se a eles? Por que não transitar por entre pátios e, em trânsito, deixar o corpo *ver* aonde quer ir à medida que cria sua trajetória? Abrir mão dessas possibilidades, dirigir-se logo ao segundo pátio à esquerda; em outras palavras, conhecer previamente o destino, o futuro, como se este já estivesse escrito em um passado puro, é renunciar à performance do corpo no agora, é preferir ser “docilmente imbecil” a ser “corajoso”.²²

Mas não é impunemente que se trocam as intenções, que se entrega a vida por viver a cartas, espíritos e astros que a esgotam e gastam num instante, para no-la devolver profanada; não se subtrai impunemente ao corpo o seu poder

19. Idem. *Imagens do pensamento*, 2004, p. 120.

20. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, 1997, p. 9.

21. Ibidem.

22. BENJAMIN, Walter. “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, 2004, p. 63.

23. Ibidem.

24. Ibidem, p. 64.

25. Idem. *Obras escolhidas II*, 1994, p. 64.

26. Ibidem.

27. Conferir, sobre isso, a discussão de KLINGER, Diana. *Literatura e ética – Da forma para a força*, 2014, p. 56.

de medir forças com os fados no seu próprio terreno, e de os vencer.²⁵

Paga-se um preço alto quando o corpo é desconvidado a tornar-se agente, quando dele lhe é tirada a responsabilidade de transformar “a ameaça de futuro num agora realizado”²⁴. Nesse contexto, o título do fragmento é irônico porque mostra que a leitura (de uma simples placa de localização, mas também de imagens, cartas e oráculos) não existe sem o risco da ambição teleológica do realizável, algo que só o corpo é capaz de enfraquecer: sua forma de medir forças com os fados, as fatalidades, não é hermenêutica, mas performática. Com a adivinhação prévia, no entanto, ao corpo resta pouco além da morte das virtualidades: uma postura explicativa diante da vida possível e realizável disfarçada de curiosidade pelo que há de vir.

Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo com batidas de ondas. Interpretá-los ou utilizá-los, eis a questão. Mas ambos são inconciliáveis. Covardia e preguiça aconselham o primeiro, sobriedade e liberdade o outro. Pois antes que tal profecia ou viso se tenha tornado algo mediato, palavra ou imagem, sua melhor força já está morta, a força com que ela nos atinge no centro e nos obriga, mal sabemos como, a agir de acordo com ela. Se deixamos de fazê-lo, então, e só então, ela se decifra.²⁵

Benjamin fala de uma força prévia à mediação da palavra e da imagem. O sucesso da expressão de tal força é “o único milagre telepático desejável, é obra de uma presença de espírito que passa pelo corpo”²⁶. Porque se a palavra e a imagem já são mediações, em última instância formas de representação, tratar-se-ia de agir antes dessas formas, captando as forças no e do corpo. Em outras palavras, captando virtualidades. Tomando a ação como uma invenção, e a invenção, por sua vez, como o gesto do escritor, perguntamos se a argumentação desenvolvida até agora trata, na realidade, de como é escrever – mediar virtualidades por imagens que se organizam em palavras – menos por formas e mais por forças²⁷. Pode ser que sim. Pode ser que uma certa escrita, a escrita do corpo-pensamento, invente cristais e/ou formas-força (encontro de palavras e potências do corpo). E se o escritor é aquele que viu e ouviu demais, é porque o fez no limite da inarticulação, ou seja, da possibilidade de dizer “eu”, que é a possibilidade fenomenológica de reconhecer a si enquanto sujeito e ao mundo à sua volta enquanto objeto. Daí a chance de ver e ouvir o que já aconteceu e que, no entanto, ainda não é, aquilo de que o escritor ainda não se separou, e que já viveu até a exaustão; daí o excesso de vida, o devir mortal da saúde frágil, o delírio.

No mesmo “Madame Ariane...”, é notável o exemplo utilizado por Benjamin a fim de demonstrar como o corpo pode, no presente da ação, conjurar um devir. Conta-se um episódio ocorrido durante a chegada do general romano Cipião na costa africana. A partir de um investimento claramente performativo e performático²⁸, o texto de Benjamin informa que, ao pisar no solo de Cartago e cair, Cipião, em vez de tomar o acontecimento como um signo de azar, reverte tal imagem de insucesso com uma frase performativa – *És minha, terra africana* – e um gesto corporal, performático, abrindo os braços durante a queda. Estes, por sua vez, abraçam o solo. Naquela sentença e naquele movimento estavam a conquista do território recém-ocupado, como viria de fato a acontecer dali a algum tempo, e não a derrota de um homem e seu exército. “Aquilo que queria transformar-se num sinal assustador, em imagem de desgraça, é por ele ligado de forma viva ao instante, e ele próprio se torna *factotum* do seu corpo”²⁹. Tornar-se *factotum*, procurador do próprio corpo, nessa anedota, é ter podido perceber, durante a queda, que ela se tratava de um acontecimento novo e único, e que por isso mesmo poderia ser atualizada enquanto a ação transcorria.

As distinções que aqui se fazem entre virtual e atual partem de uma matriz deleuzeana: em primeiro lugar, é preciso lembrar que, em Deleuze, real e virtual não são ontologicamente diferentes. “O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual. O virtual possui uma plena realidade como virtual. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: ‘Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos’”³⁰. Em segundo lugar, que esse seu pensamento sobre o virtual parte de questões que Henri Bergson explorou em *Matéria e memória*, onde o passado se constitui em uma dimensão virtual do presente que pode ser atualizada a qualquer momento. Assim como Bergson, Deleuze dirá que todo objeto “é duplo, sem que suas duas metades se assemelhem, sendo uma imagem virtual e, a outra, a imagem atual”.³¹ Essa dimensão virtual é o que torna possível que se tenha consciência do tempo que passa e que eventos imprevistos e ações livres possam de fato ocorrer, ou seja, atualizar-se. Assim, por exemplo, uma imagem que já existia virtualmente, mas não era vista, se atualiza ao ser criada no ato da escritura performática de Cipião.

Nesse contexto, o virtual aparece como algo dinâmico, não como uma oposição à realidade ou como um simples possível. Isso garantiria então um espaço para o novo que não o de uma possibilidade que se realiza. Pois a realização do possível implica necessariamente uma semelhança e uma limitação: só alguns possíveis se atualizam e dependem de uma relação de semelhança com o real para que tal aconteça (o princípio da verossimilhança estaria enraizado aqui?). Já o virtual, este não se realiza, mas se encarna, se efetua, e assim a atualização pode ser vista de forma diferente, como um processo de diferenciação e de criação. “No virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da atualização, da diferenciação como criação, substituindo,

28. No campo transdisciplinar dos estudos de performance, as distinções entre as palavras performance, performativo e performático nem sempre esclarecem. Para fazer uma diferenciação sucinta, recorremos a TAYLOR, Diana. “Performance, teoría y práctica”, 2011, p. 7-30. Ali ela chama de performance e performático as práticas artísticas e/ou culturais em que a questão discursiva, da fala, não está em jogo, e localiza o termo performativo a partir da teoria dos atos de fala, do linguista J. L. Austin, que em 1962 deu início ao debate sobre como um determinado ato de fala pode realizar, no mundo social, a ação à qual se refere, com o texto *How to do things with words*. No entanto, Austin rechaça o valor da incorporação dos atos de fala no âmbito literário. A partir da teoria de Austin, no início dos anos 1970 Jacques Derrida publica *Signature événement context*, em que critica o linguista no que tange à negação do valor do ato de fala na ficção. Apontando para a potência da repetição e da diferença na linguagem tanto fora quanto dentro da literatura, Derrida libera a repetição e a citação de seu ambiente social normativo e afirma ser a literatura o lugar em que, de dentro da linguagem, é possível romper/transformar essa mesma normatividade. DERRIDA, Jacques. “Signature Event Context”, 1988, p. 1-23.

29. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*, 1994, p. 64.

30. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, 2009, p. 294.

31. *Ibidem*, p. 296.

32. Ibidem, p. 299, 300.
33. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*, 2010, p. 224.
34. Ibidem.
35. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, 2009, p. 203.
36. Ibidem, p. 203.

assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata”³². Uma coisa, para ser de fato nova, só pode emergir então da repetição. Já aquilo que a repetição repete não é propriamente o passado como ele de fato ocorreu, mas a virtualidade inerente a este, sempre modificado ao ser atualizado.

Nesse sentido, o novo que emerge é ele mesmo capaz de modificar o que já passou, ou melhor, de fornecer equilíbrio entre sua atualidade e sua virtualidade. Isso soa tão benjaminiano: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”³³. Algo se dá a ver quando relampeja. Assim, se o fragmento “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” fala da capacidade que o corpo tem de, ao ler os sinais, perceber o futuro sem decodificá-lo, mas criando-o, isso só pode acontecer porque aí a profecia deixa de ser um já-escrito *passível* e, portanto, acessível dentro de certas limitações prévias, para se tornar um já-escrito *virtual* que se mistura com vida e devir no trânsito por entre pátios obscuros, na costa africana: há um devir-cristal em jogo.

Todas as manhãs o dia está aí, como uma camisa lavada em cima da nossa cama; este tecido incomparavelmente fino e incomparavelmente resistente da mais pura profecia assentados-nos como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende de sabermos ou não agarrá-lo ao acordar.³⁴

Encontrar a cada manhã a camisa lavada, pronta para uso – camisa que guarda as vivências do corpo no dia anterior sobre a cama – é experimentá-la diferente, embora ela seja a mesma; não se trata aqui da experiência tradicional. A camisa limpa, ready-made do tempo, é uma sentença virtual do passado atualizada no presente, e é por isso que a felicidade do dia que começa tem a ver com vesti-la – com saber usá-la em vez de nela procurar vestígios: vidência, mas também vivência, do invisível. Por isso, como provocação, gostaríamos de sugerir que há um *cogito* aqui: “Não vejo, logo crio”. Essa maneira de escrever/criar parece ser, apropriando-nos do que diz Deleuze em *Diferença e repetição*, a condição de uma “verdadeira crítica” e de uma “verdadeira criação”, “gênese do ato de pensar no próprio pensamento”;³⁵ ou, benjaminianamente falando, uma “magia do limiar”³⁶.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2010.

_____. *Obras escolhidas II*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. BOLLE, Willi. (Org.). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

DERRIDA, Jacques. «Signature, Event, Context». Tradução de Samuel Weber. In: GRAFF, Gerald. (Org.). *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press, 1988.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura em campo ampliado”. Tradução de Elisabeth Carbone Baez. *Revista Arte e Ensaios*, n.17, p. 129-137, 2012.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética – Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. Tradução de Flávia Cera. *Sopro*, n. 20, p. 1-6, jan. 2010.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago/London: Chicago Press, 1995.

NATCHERGAEL, Magali. *Roland Barthes contemporain*. Paris: Maxi Milo, 2015.

PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo rei*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Correa. *No contemporâneo: Arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Circuito/Faperj, 2011.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível – o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2007.

TAYLOR, Diana. “Performance: teoria e prática”. In: FUENTES, Marcela; TAYLOR, Diana. (orgs.) *Estudios avanzados de performance*. Nova York/Ciudad de México:

Instituto Hemisférico de Performance y Política/Fondo de Cultura Económica: 2011.

ZOURABICHVILI, François. “Deleuze e a questão da literalidade”. *Educação & Sociedade*, vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, set./dez. 2005.

_____. *El vocabulário de Gilles Deleuze*. Tradução de Victor Goldstein. Buenos Aires: Atuel/Anáfora, 2007.