

# ORIGEM,

*Artur de Vargas Giorgi*

Universidade Federal de Santa Catarina

**Resumo:** Este ensaio tensiona o conceito “origem”, sua manifestação através de enigmas e sua relação com as técnicas de reprodução. Contrariamente à crítica hegemônica dos objetos estéticos e culturais – crítica que, pautada na aparência e em noções de identidade, tradição, cânone, etc., desvaloriza as reproduções dos “originais” –, o intuito é liberar tais objetos dos dispositivos de hierarquização formal, isto é, liberá-los do que se impõe ideal e positivamente, para que em cada ocorrência a reprodutibilidade seja potencializada como produtora de singularidades, de aparições. O esforço é o de manter a indecidibilidade dos enigmas (corpos, textos, imagens) em que a origem se manifesta, para que a lógica do espetáculo seja revertida em abertura de sentido, instância em que a estética se torna um fazer diante da complexidade contemporânea. Com a reprodutibilidade, uma origem sobrevive em cada um que passa: continuamente restaurada, mas incompleta, ela é passagem, presente em vestígio, em ausência.

**Palavras-chave:** Origem; Reprodutibilidade; Vestígio.

Atirou uma seta para o alvo mais alto  
e atingiu a opulência em tudo afortunada,  
quando, ó Zeus! exterminando a Esfinge,  
a virgem cantadeira de gadanhos aduncos,  
ele se ergueu como um bastião diante de Tebas  
contra os assaltos da Morte.  
Por isso, ó Édipo,  
foste aclamado nosso rei  
e em teu reinado esta cidade poderosa  
rendeu-te as mais soberbas homenagens.

Mas, hoje, quem se pode dizer mais desgraçado?  
Nos reveses da vida, quem mais íntimo  
da adversidade atroz e da amargura?  
[...]

Sófocles, *Édipo Rei*



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

# 1

A origem manifesta em enigmas, e os enigmas como cera: uma “matéria inquieta”, para utilizar a expressão de Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>, “[...] matériau des ‘formes vraies’, des ‘formes exactes’”, ao mesmo tempo em que não há nada “[...] de plus instable, rien de plus changeant [...]”. Enigmas: impõem-se ativamente, suas formas evidentes, coaguladas como a cera sólida, enquanto que, indissociavelmente, o significado último dessas formas se retira, escorre viscoso como a cera líquida, passivo diante de outras forças. Um enigma é movimento, portanto; a instabilidade é a sua única monotonia.

Contudo, também um enigma pode ser banalizado. É o que afirma Mario Perniola em *Enigmas*: “[...] esto ocurre cuando en él se ve sólo una adivinanza”<sup>2</sup>. Neste caso, em vez de obter sua força da tensão interrogativa que suscita – inquietação que sentimos diante das formas que se recusam a representar –, com a capacidade de explicar-se simultaneamente em múltiplos registros de sentido, todos igualmente válidos, o enigma banalizado talvez se aproxime do segredo, “[...] que se disuelve en su comunicación”<sup>3</sup>: uma identidade “original” que se revela, suficiente e permanente em si mesma.

Mas é incontornável (talvez seja uma alegria), pois Perniola também diz que a essência da realidade é enigmática<sup>4</sup>. E talvez por isso, hoje, sem deuses e sem oráculos que ditem nossa sorte, talvez por essa realidade essencialmente enigmática devamos continuar oscilando: entre o entendimento racional, em busca do que estaria explícito na forma ou apenas oculto no segredo (ainda que sob o risco de um projeto que banalize o que está cifrado), e um outro entendimento que não sabemos qual, que não se revela sem custos, sem sacrifícios, e só por um instante; este entendimento do que sabemos quando, em silêncio, ouvindo o que experimentamos somente à distancia do discurso, na interioridade que não pode ser outra coisa senão abertura, nos permitimos não-saber. Talvez a experiência de Bataille (1992). Não-sabendo, lembramos o que está esquecido, de tão entranhado, sentimos a angústia de estar no tempo e potencializamos nos enigmas o inexplicável da origem, ela reencarnada em meu corpo, como em outro, sempre e novamente, em raspas, por atrito: a origem que retorna como uma queda, já caduca, mas ainda possível, origem risível de tão verdadeira e viva – em seus vestígios.

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté), *Lignes*, N.S., n° 1, mar, 2000, p. 218.

<sup>2</sup> PERNIOLA, Mario. *Enigmas*: egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte. Murcia: Cendeac, p. 24.

<sup>3</sup> PERNIOLA, Op. Cit., p. 22.

<sup>4</sup> PERNIOLA, Op. Cit., p. 23.

Em enigmas, no trânsito que os sustenta, do mesmo ao mesmo, da dobra à explicação e da explicação à dobra, o ponto de partida e o de chegada sendo iguais e radicalmente diferentes<sup>5</sup>: a morte. Se Édipo não respondesse, ou se encontrasse um outro sentido igualmente válido para o enigma, tão certo e ao mesmo tempo tão equivocado quanto o sentido da sua resposta vencedora e persistente, “o homem”, ainda assim, a morte. Mas então a vida seria outra... Diante do enigma, o que Édipo sabia, sua inteligência, isso não bastava. Tragicamente, ele não sabia: deveria, também, não-saber: pois um enigma existe tenso, é dramático, assombrado por fantasmas que pesam sobre a terra. Se Jean-Luc Nancy responde à esfinge: não “o homem”, mas “*el que pasa*”<sup>6</sup>. Sim, a vida pode ser outra: “Pasa, *es* en el pasaje: cosa que también se llama *existir*. Existir: el ser pasante del ser mismo”, segue Nancy. Um ser que existe sem necessariamente prolongar o homem do humanismo, sem prolongar o ideal, a Ideia; um ser que pode ser chamado de *gente*, em ser plural:

*Las gentes*, palabra-vestigio si las hay, nombre de lo anónimo y lo confuso, nombre *genérico* por excelencia, pero cuyo plural evitaría la generalidad e indicaría más bien el singular en cuanto es siempre plural, y también el singular de los *géneros*, los sexos, las tribus (*gentes*), los pueblos, los géneros de vida, las formas (¿cuántos *géneros* hay en arte, cuántos géneros de géneros?; pero nunca hay arte que no tenga género alguno...), y el singular/plural de las *generaciones* y los *engendramientos*, vale decir, de las sucesiones y los pasajes, las llegadas y las partidas, los saltos, los ritmos.<sup>7</sup>

## 2

A morte garantida há muito e a realidade plena, onde tudo está dado, nada a ela faltando em sua essência enigmática e aparentemente caótica. Mas uma vida é possível, em sua passagem, em um vinco no tempo, a vida na duração de um gesto – um passo – ou de um crivo, segundo a sugestão de Deleuze em *A dobra* (2000), de forma que a vida mesma, sob risco, seja colocada em jogo como um acontecimento singular. Entre a morte e a morte, uma leitura, enfim, que arme séries: como estratégia, como tecido de vestir e de dar sentido a um corte no excesso: em meio à abundância de imagens, de mercadorias, a sobrevivência dessa origem que passa somente é possível a partir de uma ética de releitura do factual, o que não pode ser entendido fora de um campo estético; a “estética” trazida em seu sentido etimológico, referindo-se à palavra grega *aistitikos*, ao que é “perceptivo através do tato”, como lembra Susan Buck-Morss: “O campo original da estética não é a arte mas a realidade –

<sup>5</sup> PERNIOLA, Op. Cit., p. 24.

<sup>6</sup> NANCY, Jean-Luc. El vestigio del arte. In: \_\_\_\_\_. *Las Musas*. Traducción: H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 132.

<sup>7</sup> NANCY, Op. Cit., p. 133.

a natureza corpórea, material”<sup>8</sup>. De modo que, para uma apreciação propriamente estética, todo o aparato sensorial deve ser convocado, a fim de estender os limites de um indivíduo, de desfazer suas fronteiras finais: “Os terminais de todos os sentidos [...] localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior”<sup>9</sup>. Em um ponto indiscernível entre o dentro e o fora: é como percebemos o vento ou um alfinete que cai no chão: “Neste silêncio feito a partir de dentro, já não é mais um órgão, é a sensibilidade inteira, é o coração, que se dilatou” – diz a experiência de Bataille.<sup>10</sup>

Com a morte, uma vida que se dissemina pelo corpo todo. O corpo – as manifestações de *um* corpo (imagem, texto, carne) – considerado o próprio enigma, sustentado em sua propriedade: o movimento incessante para a exterioridade, para o outro de si (o *si mesmo* enquanto sempre outro), para a passagem. Corpo, o *originário* que “[...] não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos”, segundo Benjamin, “e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”<sup>11</sup>; o termo *origem*, portanto, não designando “[...] o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”<sup>12</sup>. O corpo é cera.

### 3

A releitura do que se oferece positivamente impõe, assim, a urgência de uma decisão: para o que se origina do que se extingue, entre os fatos manifestos e o *ritmo*, é preciso uma estratégia que considere tanto a exatidão quanto a instabilidade do sentido. É preciso lidar com a complexidade dos enigmas, com suas infinitas imagens (cada uma *um* corpo). Imagens que, consideradas em sua aparência, como aparência, são um significado do termo *espécie*, nos lembra Agamben<sup>13</sup>, são “seres especiais”: “O ser especial é, nesse sentido, o ser comum ou genérico, e isso é algo como a imagem ou o rosto da humanidade”<sup>14</sup>. E continua:

---

<sup>8</sup> BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado. In: *Travessia* – revista de literatura. Tradução: Rafael Lopes Azize. Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996, p. 13.

<sup>9</sup> BUCK-MORSS, Op. Cit., p. 14.

<sup>10</sup> BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992, p. 25.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 68.

<sup>12</sup> BENJAMIN, Op. Cit., p. 67.

<sup>13</sup> AGAMBEN, Giorgio. O ser especial. In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 52.

<sup>14</sup> AGAMBEN, Op. Cit., p. 53.

Especial é, assim, um ser – um rosto, um gesto, um evento – que, não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros. O ser especial é delicioso, porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal.<sup>15</sup>

Contudo, Agamben demonstra a ambiguidade do termo *espécie* e os seus desdobramentos. Por fim (é preciso dizer?), espécie é também mercadoria e dinheiro, o “ser especial” – nosso rosto, nossa imagem aberta – capturado em sua disseminação: *espécie*, o *espetáculo*: “[...] a separação do ser genérico, ou seja, a impossibilidade do amor e o triunfo do ciúme”, diz Agamben<sup>16</sup>, quando o especial é confundido com o pessoal. Enfim, o espetáculo que, “Considerado de acordo com seus próprios termos”, afirma Guy Debord, “é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência. [...] como a *negação* visível da vida; como a negação da vida que *se tornou visível*”<sup>17</sup>. E diante de tal monopólio da aparência, do triunfo do pessoal, é preciso evocar o que resiste: as aparições, os espectros – este é o gesto necessário para, com fantasmas, manter-se a vida. Nesse sentido, a vida ainda possível somente se dá pela profanação da vida como aparência: profanar o espetáculo é deslocá-lo, não negá-lo; é, por meio do espetáculo mesmo, potencializar a inquietação, para restituir a própria vida aos homens, a vida não politizada – *zoé* –, a vida não mutilada, em riso e angústia: trata-se “[...] de nada menos que liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum”<sup>18</sup>.

Profanar o espetáculo é então permitir que a origem sobreviva. A origem em *um* corpo, como em uma coisa, passageira. Não a sua imagem *específica*, identitária, mas o que nela permanece sem valor, especial, indeterminado, aberto à extinção em *todos*, como uma raspa: não a presença, senão a presença do vestígio, para voltar a Nancy (2008). É o que insiste em representar alguém pela ausência, e por isso pode representar *mais de um*, representar um *com* outro, alguém como alguma coisa qualquer, origem que está em mim, singularmente, mas apenas enquanto passagem, pois não pode nomear, não arroga a si, ou a mim, direitos de posse, e assim não garante a identidade, não é eloquente, é antes silêncio: a origem fundada no diferimento de sua própria verdade, isto é, fundada no vazio que fica da própria imagem primeira, que se retira, para que a reprodutibilidade do vazio seja possível como *correspondência*, como deslizamento de sentido, uma abertura ao atrito com o tempo,

<sup>15</sup> AGAMBEN, Op. Cit., p. 54.

<sup>16</sup> AGAMBEN, Op. Cit., p. 54.

<sup>17</sup> DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 16.

<sup>18</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *A exceção e o excesso: Agamben & Bataille*. Tradução: Nilcéia Valdati. *Outra travessia*. Florianópolis: UFSC, n. 5, p. 9-16, 2º semestre/2005, p. 14.

ao atrito com o outro, emergindo da temporalidade de um espaço indecível, o espaço de *um* corpo, de *uma* imagem, em movimento. Sempre um confim<sup>19</sup>, que oscila entre ser limite e limiar; e, se nome de lugar, o penúltimo.

4

Como expõe Didi-Huberman em *El punto de vista anacrônico* (1999), remete pelo menos ao Renascimento a resistência das leituras hegemônicas da arte – acadêmicas, disciplinares – diante das técnicas de reprodução das imagens e dos objetos. Resistência que se dá mesmo em relação ao texto benjaminiano, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, que é muitas vezes combatido; pois tais leituras “históricas” tendem a interpretar a reprodução de maneira ressentida, encarado-a como um processo distanciado da verdade do saber artístico, algo que corrompe a originalidade da obra de arte e de fato extingue sua aura. São leituras que banalizam os enigmas: reconhecido o original (a verdade, o significado), a esfinge é morta, seu sentido se perde.



Figura 1: Jornal *Dom Casmurro*, 03 jun. 1937

Mas sendo impossível fugir à morte, ao menos a vida pode ser colocada em jogo, o enigma mantido vivo: qual a inquietação das imagens reproduzidas? Elas dizem que há um animal que – de manhã, durante o dia e à noite – transborda seus limites, um animal que é capaz de sonhar, e sabe disso. Mas, de quem, o primeiro sonho? Qual sonho? Encaramos as imagens, queremos tocá-las, queremos suprir com elas essa falta que é irremediável. E a

<sup>19</sup> Em *Nomes de lugar: confim* (tradução de Giorgia Brazzarola do texto *Nomi di luogo: confine*, publicado na Revista *aut aut*, em Milão, na edição setembro-dezembro de 2000), Cacciari desenvolve o conceito de confim e sua ligação com as aporias da contemporaneidade “globalizada”. Para o autor, “não pode existir confim que não seja limen e ao mesmo tempo limes”, isto é, “o confim nunca é uma *fronteira* rígida”, “não existe confim que não seja ‘contato’” (CACCIARI, 2005, p. 14), o que implica relação, duração e diferença.

resposta não vem, ou vem como espelho, revés que roça toda relação amorosa: o que nos falta, falta às imagens também. É o que nos é comum como origem, em cada origem de um ser que passa, a um passo da morte arrancada. O primeiro sonhador é aquele que continua sonhando.



Figura 2: Jornal *Dom Casmurro*, 24 jun. 1937.



Figura 3: Andy Warhol, *Marilyn Monroe (Marilyn)*, 1967.

E continuar sonhando... No período que segue com a consolidação do espetáculo, o cinema, a fotografia, a pintura, a publicidade, os meios de comunicação, as técnicas de impressão, etc., disseminam mercadorias<sup>20</sup>; e a soberania do capital dissolve as oposições, os

<sup>20</sup> Um exemplo dessa disseminação é o jornal *Dom Casmurro*, e aqui me baseio nos três primeiros anos de sua publicação, 1937, 1938 e 1939. Sediado no Rio de Janeiro, o hebdomadário, dirigido por Bricio de Abreu, era considerado um jornal “de esquerda” concomitante ao Estado Novo de Getúlio Vargas. Foi um veículo que evidenciou, desde seu primeiro número, as contradições e os embates de forças que delineavam a formação do imaginário urbano de massas, sendo, portanto, um dispositivo marcado, paradigmático das transformações ligadas à técnica e à sua assimilação pela sociedade, sobretudo no que tange à consolidação, no Brasil, do cinema. Em suas páginas, é patente o fascínio exercido pelas “estrelas” de Hollywood, que não estavam presentes apenas nos retratos da página “Câmera” (voltada a assuntos de cinema: o que estava em cartaz, a vida pessoal dos artistas, notícias, etc.) ou, posteriormente, na página “Espectáculos”, mas igualmente nas colunas de costumes e moda, representando, em belas poses, as novidades e o “bom-gosto” que vinham dos Estados Unidos ou de Paris, e assim convivendo, lado a lado, com os textos de renomados autores, como Jorge Amado e

centros, de modo que as políticas tendem a ampliar o poder de ação, de coação: do indivíduo para a vida em geral, coletiva, potencializando-a como forma de liberá-la, de reafirmá-la plena, mais do que nunca antes, mas liberação e reafirmação que sobre a vida se impõem através da necessidade de submissão aos dispositivos de controle institucional, isto é, através da necessidade de submissão aos interesses do mercado. Enquanto “O sagrado justificou o ordenamento cósmico e ontológico que correspondia aos interesses dos senhores”, diz Debord, ele, o sagrado, “explicou e embelezou o que a sociedade *não podia fazer*”; contudo, de modo diferente, “[...] o espetáculo moderno expressa o que a sociedade *pode fazer*, mas nessa expressão o *permitido* opõe-se de todo ao *possível*”<sup>21</sup>. É o horizonte biopolítico que se configura, em que os corpos individuais são empurrados para espaços impossíveis, a vida resumida à pura aparência, compacta, uma identidade-padrão, massificada. Em contrapartida, “para todos” há mercadorias que faíscam como estrelas: o que dizem seus rostos, seus retratos? O que dizem essas imagens construídas e, sem dúvida, idealizadas? Mas, também, o que dizemos, o que *podemos* dizer dessas imagens, dizer *com* elas? Para Buck-Morss, por exemplo,

Hollywood created a new mass figure, the individualized composite of the “star”. It can be argued that, like Eisenstein’s protoplasmic mass, this new being could only exist in the super-space of the cinema screen. The star, quintessentially female, was a sublime and simulated corporeality. Close-ups of parts of her body – mouth, eyes, legs, heaving breast – filled the screen in monstrous proportions. She was an awesome aesthetic spectacle, like a huge church icon, surrounded by symbolic clutter of the objects of conspicuous consumption. The Hollywood star, with a new, nonethnic name, with rhinoplastic surgery on the nose and orthodontic surgery on the teeth, fulfilled her mass function by obliterating the idiosyncratic irregularities of the natural body. The star was a product for mass consumption whose multiplying image guaranteed the infinite reproduction of the same. [...] If the Soviet screen provided a prosthetic experience of the collective power, the Hollywood screen provided a prosthetic experience of collective desire.<sup>22</sup>

---

Marques Rebelo. Um contato que é sem dúvida significativo: se o objetivo era manter a publicação com uma programação que visasse à conscientização e à emancipação da massa brasileira, no plano das imagens e do seu registro técnico, o privilégio, no entanto, era concedido à indústria cinematográfica norte-americana e seus produtos; e, no plano das demais produções culturais, a ênfase ao nacional estava pautada pela referência européia, principalmente francesa. Entre os dois pólos, crônicas, relatos curtos de temas urbanos, “notícias”, colunas de costumes e tendências – isto é, sob estes aspectos, há um distanciamento em relação à proposta de cerne revolucionário, de reconhecimento ou de aproximação da “classe trabalhadora”. De modo que estão colocadas as tensões entre as inclinações elitistas do modernismo ligado às influências francesas e o alcance proporcionado pelo “noticiário” de cunho popular e pelas expressões artísticas “modernas” (o cinema, a fotografia); ou ainda, no plano ideológico, as profundas implicações entre o ideal de massas capitalista e os ideais democráticos do socialismo.

<sup>21</sup> DEBORD, Op. Cit., p. 21.

<sup>22</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*. Massachusetts: The Mit Press, 2000, p.148.



São infinitas reproduções do mesmo, certamente. Mas, ainda assim, “um espetáculo estético incrível”, os corpos como “imensos ícones de igrejas”. Este é o contato que se abre como possível: e ele vem de antes, de muito antes, se estende original desde Lascaux, ou Altamira, ou Cueva de Las Manos, etc., desde o “nascimento da arte”, comentado por Bataille (2001) e Blanchot (1976) como um nascimento consumado, mas apenas no que persiste diferido, cada obra oferecendo-se como realização e problematização de si mesma enquanto origem, enquanto arte, já que mergulhada sobretudo naquilo que escapa à impressão, no que falta ao discurso e à eloquência das formas, refletindo o olhar que a contempla com o delírio, com o desvairado vazio das coisas, o vazio de uma coisa qualquer. Um nascimento da arte também comentado por Luis Juan Guerrero (2008), nascimento intimamente ligado ao caráter “operatório” ou performático da arte, de modo que, para o autor, as inscrições nas paredes das cavernas e nas rochas somente cumpriam seu destino “*en el acto mismo de su ejecución*”<sup>23</sup>, distanciadas, portanto, de qualquer ideal de representação ou de completude, e aproximadas assim da dança, da magia e da festa: “obras” que se inscrevem ainda hoje enquanto gesto (um caçador que vira um bisão que vira Loïe Fuller que vira uma mariposa que vira um dançarino chilkat que vira um homem num parangolé que vira Jacobo, o mutante<sup>24</sup>...), enquanto gesto no tempo e no lugar próprios a cada acontecimento, o que, para Guerrero, nos permite chegar à mobilidade deste sentido: “el único y auténtico común denominador se encuentra en nuestra propia sensibilidad”<sup>25</sup>. Finalmente, é ainda possível lembrar a crítica não-retiniana de Élie Faure, que em *A arte antiga* se debruça sobre “A poeira de ossos, as armas primitivas, a hulha, os bosques submersos, a velha energia humana e a velha energia solar [...]” para dizer que tudo isso nos chega confundido, “[...] como as raízes na fermentação da umidade subterrânea”<sup>26</sup>, assim como se confundem, agora, desde estes tempos de antes, a religião e a arte:

---

<sup>23</sup> GUERRERO, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones: revelación y acogimiento de la obra de arte*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008, p. 116.

<sup>24</sup> Loïe Fuller, a mariposa e o dançarino chilkat e seu manto ritual são tratados por Georges Didi-Huberman no ensaio *La imagen mariposa* (2007). Para Didi-Huberman, as imagens movem-se para além da aparência e da permanência, apresentando-se, mais propriamente, enquanto aparição e desfazimento: “Toda aparición podría ser vista como baile o como música, como ritmo en cualquier caso, un ritmo que vive de la agitación, del batido, del palpito, y que muere más o menos de lo mismo”; e logo adiante: “La mariposa [...] podría ser el emblema de una cierta relación entre los movimientos de la imagen y los de la realidad, es decir, de un cierto estatus, ni que decir tiene que inestable, de la aparición de *la imagen como realidad*” (2007, p. 10). Nesse sentido, Loïe Fuller vestida como mariposa e um dançarino chilkat em seu manto ritual aproximam-se dos parangolés de Hélio Oiticica pelo gesto, pela dança, pela singularidade do evento que envolve o corpo de *um*, sua carne e sua disseminação. Assim como cada transformação ocorrida na novela de Mario Bellatin, *Jacobo el mutante*. E como o ritmo (a instabilidade) de cada passagem dos seres em *Macunaíma*, isto é, cada um que vira, vira, vira...

<sup>25</sup> GUERRERO, Op. Cit., p. 119.

<sup>26</sup> FAURE, Élie. Antes da história. In: \_\_\_\_\_. *A arte antiga*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 27.

O afresco das cavernas é, portanto, muito provavelmente, o primeiro vestígio visível da religião, que vai, daí em diante, percorrer seu caminho comum com a arte. Tal como esta, a religião nasceu do contato entre a sensação e o mundo.<sup>27</sup>

Enfim, um contato entre a sensação e mundo – um espetáculo estético incrível. De modo que, se os dispositivos de controle potencializam as aparências e a reprodução mecânica do mesmo, há outro vazio, pleno em possibilidades, na leitura das aparições, dos restos, das ausências, leitura orientada por aquilo que nos toca a sensibilidade e coloca a vida em jogo, junto com os dispositivos, num ponto indiscernível entre o limite do corpo e o passo além da abertura.

A origem então nos atravessa: em uma suspensão, um instante de transe em que nascimento e morte, conhecido e desconhecido, colidem: como no sacrifício da palavra na poesia, a palavra tensa como o silêncio, ou tão próxima a ele, próxima do impossível da linguagem, que, no corpo do poema, se faz grito. “A poesia é apenas uma destruição reparadora”, diz Bataille, “Ela devolve ao tempo corrosivo o que uma estupidez vaidosa lhe arranca, dissipa as falsas aparências de um mundo bem organizado”<sup>28</sup>. Mas também nascimento e morte, conhecido e desconhecido que colidem, num instante, em um retrato exposto, que não faz mais que revelar tudo o que escapa a ele, às falsas aparências bem organizadas, isto é, não faz mais que revelar o que me escapa. Enquanto passa, sofre a ação do tempo, enquanto rememora a origem anterior, a que virá, a origem que insiste, agora, como passagem – pelo rosto da humanidade, o rosto das gentes. Um retrato que, como lembra Nancy,

[...] sólo tiene relación con él mismo, o, mejor dicho, no *es* sino relación con él mismo. Pero esto, lo es exactamente en la medida en que nos es expuesto: él es la puesta en obra de la exposición, es decir, de *nuestra* exposición, de nuestro ser-frente – y solamente así dentro – de nosotros mismos.<sup>29</sup>

O que me é exposto, e me expõe. O que o retrato transforma em mim: transborda-me, faz-me capaz de ver nas estrelas o seu brilho obscuro, o brilho sagrado que teima, inspira, assombra – a presença desta ausência especial, genérica, sem valor, sem função, sem projeto:

Esta evocación es la evocación a sí de una presencia que se ha ausentado en sí. La memoria a la que entonces se apela no es la conservación de un presente pasado: es retroceso o ascenso hacia el fondo siempre presente – y propiamente inmemorial – de la ausencia misma. Esta anamnesis en cierto modo hipermnésica (o amnésica) remite a esa región de la presencia ausente que en otro tiempo llamaban lo sagrado.

<sup>27</sup> FAURE, Op. Cit., p. 46.

<sup>28</sup> BATAILLE, Op. Cit., p. 155.

<sup>29</sup> NANCY, 2006, p. 35.

El retrato atrae hacia él el destello oscuro de esa región donde la presencia se excede a ella misma sin dejar de proceder de ella misma a ella misma de la manera más original<sup>30</sup>.

## 5

O que se oferece e recusa: a cópia da cópia da cópia da cópia... O retrato é a imagem de um passado em choque, e por isso sua pungência é também a temporalidade, afirma Barthes, “Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo [...]”<sup>31</sup>. De modo que a inteireza se desfaz, a imagem faz-me, como ela, cera, uma intensidade entre as demais, instável diante de um anacronismo que tudo desestabiliza: “Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia [o retrato, a imagem, o corpo, enigmas] me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência” (BARTHES, 1984, p. 142). Equivalente, portanto, é a não-linearidade. É o corte e a irrupção no tempo. É a imagem como um documento de barbárie: a semelhança enfim perdida com a perda da identidade primeira, da linha progressiva, com a perda do ideal, do futuro que compensaria a morte dos deuses e emanciparia homem moderno.

Mas o testemunho da vida se arranca à morte. E o que se oferece em enigma é semelhante apenas à ausência que retorna, manifesta como traço de uma passagem, como *um traçar* da passagem, a origem. Retira-se o nome, retira-se a imagem positiva, o referente: resta um corpo descarnado, em glória e desgraça, viscoso e duro como o que conhecemos – não há nada mais íntimo – e não-sabemos. “Pues hay que optar por cómo se quiere conocer”, afirma Georges Didi-Huberman em *Ser cráneo*, comentando o trabalho do escultor italiano Giuseppe Penone<sup>32</sup>:

---

<sup>30</sup> NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Traducción: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 56.

<sup>31</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 141.

<sup>32</sup> Didi-Huberman pensa os “lugares” que as esculturas de Penone inventam a partir do conceito de origem de Walter Benjamin. Por isso pode dizer que “Si la obra de Penone es buena muestra del *arte povera*, como es denominado, entonces hay que integrar en esta ‘pobreza’ una aguda conciencia teórica de que la *escultura trabaja con huellas* más que con objetos. Su objeto mismo sería la huella, en el doble sentido de vestigio y de ‘estado naciente’ [...]” (2009, p. 75), a expressão “estado nascente” – empregada por Didi-Huberman a partir de Henri Maldiney, citado diretamente – referindo-se à mútua articulação, ao contado entre linguagem e pensamento em uma condição singular, “[...] esa singularidad que expresan, cada vez, el poema, la obra de arte” (2009, p. 43). De modo que, trabalhando o presente da origem, o artista escolhe como quer conhecer, como deve se dar o seu conhecimento, por meio do processo escultórico: “Penone toma un cráneo entre sus manos, lo abre, mira. Más allá de las inquietudes metafísicas o religiosas –las de un Dürero, por ejemplo–, más allá de las inquietudes anatómicas –las de un Leonardo, por ejemplo–, pondrá en cuestión, escrutando en el interior de ese cráneo, una especie de *ceguera táctil* sobre la que, en general, reflexionamos muy poco: nuestro cerebro está en contacto con una pared de la que nada sabe, que no percibe, que incluso no siente (para parafrasear a Freud, cabría decir que ‘la psique está en contacto, no sabe nada de ello’)” (2009, p. 63-64). Finalmente, Penone cria “[...] una escultura que transforma los objetos en actos sutiles del lugar, en un *tener-lugar*”, e assim “[...] la escultura tiende a permanecer abierta y a afirmar más bien la imposibilidad de separación –en la que quiere

o bien se desea el punto de vista (“objetivo”), y entonces hay que alejarse, abstenerse de tocar; o bien se desea el contacto (carnal), y entonces el objeto de conocimiento se transforma en una materia que nos envuelve, nos despoja de nosotros mismos, no consigue saciarnos con ninguna certidumbre positiva.<sup>33</sup>

O que se dá em contato, no espaço que é abertura para além do corpo: em cada obra, a reprodutibilidade é então o silêncio cúmplice que se abre em abismo bem diante das engrenagens ruidosas, das guerras, das soberanias, das mercadorias que brilham e queimam obscuras – como as estrelas; é o fantasma que observa rindo, em cada lacuna. “Este crânio é meu”, diz ele, “pois tem os meus olhos...”. É o mesmo que o meu, aberto. O crânio que eu empilho sobre o seu, somos *um*. E nos lançamos a jogar: hoje é dia de festa.



Figura 4: Jornal *Dom Casmurro*, 17 set. 1938.

---

mantenerse– entre agente, acción y resultado. Cada momento de la obra persiste en los otros, envuelve a los otros, se nutre de los otros” (2009, p. 46-47).

<sup>33</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Traducción: Rosario Ibañes. Valladolid: Cuatro ediciones, 2009, p. 76.

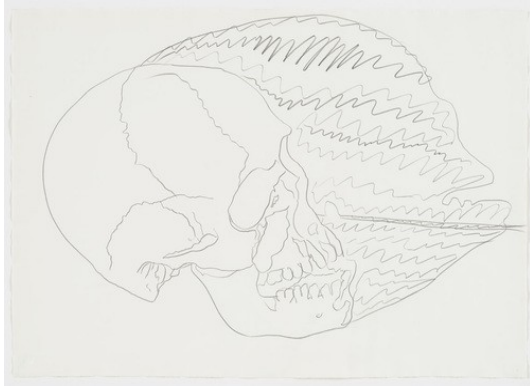


Figura 5: Andy Warhol, *Sem título*, 1976.

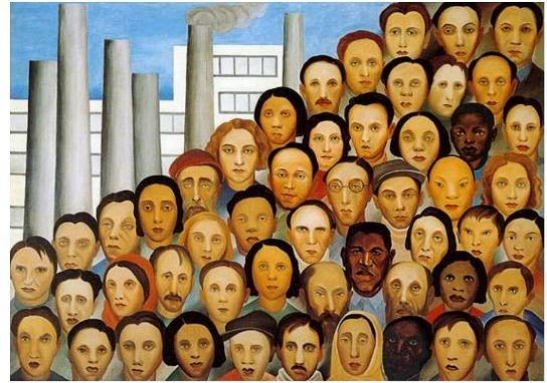


Figura 6: Tarsila do Amaral, *Operários*, 1933.

Se o tempo do enigma são inúmeras temporalidades: é o tempo presente, o tempo dos acidentes, das emergências. Em uma mesma imagem, em um mesmo corpo, o que significa corpo e imagem fissurados, desde o início uma imagem com outra, um corpo com outro. Costura-se, dá-se a forma, a origem, e então ela desaparece, passa. Paira errática a força dispensada, disseminada em outras formas momentâneas, heterogêneas – larvais, esplendorosas –, em outros sentidos válidos, seguindo um rastro de linha que une pela dispersão. Este o peso de um corpo: todo o tempo que carrega em si, irremediavelmente, a responsabilidade de sua origem, a que ele restaura – desde o primeiro dia de vida, o primeiro instante de morte – de um ponto impossível, mas necessário. Mais que o peso da presença, um corpo sustenta todas as possibilidades perdidas, revividas enquanto o próprio corpo as cita de maneira bizarra, assombrado, comemorando (isto é, lembrando junto, um corpo com outro) uma nudez original, não domesticada, a que resta, sobrevive. (E agora eu penso em Ana, como se possuída pelo “mal” de André, seu irmão, seu amor incestuoso, ao final de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar; Ana, dançarina oriental, serpenteando delirante, em temporalidade ausente, desfazendo a família ao ser fatalmente golpeada pelo pai, patriarca imemorial, em meio à festa). Para não esquecer, mas sabendo ser impossível não esquecer, não perder a origem em si, a origem de si, ou ser possível conservá-la apenas como escritura do desvario, a escritura do apagamento, como memória do corpo alucinado no tempo. Enquanto eu lembro, o fantasma se ri; ele leva o dedo à boca: “Shhh...”.



Figura 7: Marcel Duchamp, *Nu descendo a escada*, 1912.

## 6

Em meio ao caos, as séries comprimem-se em dobras, sobrepõem-se umas às outras, em camadas. Mas “O caos não existe, é uma abstração [...]”, diz Deleuze em *A dobra*<sup>34</sup>; “O caos seria um puro *Many*, pura diversidade disjuntiva, ao passo que o alguma coisa é um *One*, não já uma unidade mas sobretudo o artigo indefinido que designa uma singularidade qualquer”. A diferença, ou o diferimento, está em nossa sensibilidade. Temporalidades singulares passam por *um* corpo, por *uma* imagem, que dessa maneira concentra séries sem fim de extinções e de sobrevivências, a forma e o fractal, inseparavelmente, em movimento que permite reafirmar a origem – e permite deslocá-la, afirmá-la impossível como dizer o silêncio. E isso, é certo, não para abandoná-la em troca de um niilismo aborrecido, em troca do ressentimento ou do luto pela perda da forma e da origem (que imediatamente levaria ao luto pelo futuro não gerado, previamente perdido com a tradição maculada); não para extinguir a origem (e demonizar a reprodução e hierarquizar os objetos estéticos), e sim para fazê-la possível em algum extremo de vida, como a vida desabalada que passa em alguém, em alguém que, com outros, passa.

---

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles. Que é um acontecimento? In: \_\_\_\_\_. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. Campinas: Papirus, 2000, p. 132.



Figura 8: Peter Paul Rubens, *Descida da cruz* (painel central), 1611-14.



Figura 9: Clóvis Miranda (Jornal *A Crítica*), *Martírio no presídio*, 2008.



Figura 10: Francis Bacon, *Painting*, 1946.

*Um crucificado – como todos, como nenhum –, e cada vida entregue a um poder soberano que rege, pelo abandono, os indivíduos. Afirma Agamben em *Homo Sacer*: “Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é *abandonado* por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem.”<sup>35</sup>*

<sup>35</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 36.

Valer-se do limiar, portanto, do ponto indiscernível entre o externo e o interno; valer-se da pele e do rasgo, da aparência e da aparição: do que a estética, nascida do contato entre a sensação e o mundo, pode operar. Na imagem arrancada à morte, como vida que retorna, como sobrevivência presente, está o que nos une, o *comum*, a origem passageira daquele que existe, a vida em risco naquele que é exposição, sem dizer um nome de operário ou um nome de soldado, sem afirmar uma nacionalidade, se americana ou brasileira ou russa, sem identificar raça ou função: se messias, injustiçado ou ladrão. Eu, um lugar de escoamento, de transbordo; eu, passo rumo a todo outro; eu, as gentes; \_. Há um traço que nos une nesse dilaceramento: é o que abre nossos limites; o que desfaz a lógica legitimadora da centralidade do homem no mundo, o que contesta e dá outra medida à sua razão castradora, o que o põe em contato com o absurdo, sem negá-lo ou espetacularizá-lo, mas em posição de ainda poder decidir o sentido da realidade ao redor, sabendo-se implicado nesse gesto. Ler o que falta ao fato, ou o que ainda cabe como falta, quando os fatos, por si, já não têm cabimento.



Figura 11: Francis Bacon, *Blood on Pavement*, 1988.

A origem sobrevive como restauração e incompletude. Origem, signo da ausência do referente, traço de significante e significado rasurados. Mas há sentidos: silenciosos, empoeirados, fantasmáticos, inquietos como cera. Por isso é preciso haver a vida não mutilada, possibilidade de vida sem subterfúgios, também festiva, também delirante, pendular entre a tensão e o silêncio, a angústia e o êxtase, o conhecimento e o não-saber, uma vida sempre penúltima em seu termo: para capturar, em um acesso momentâneo e



questionador de si mesmo, o que não cessa de escapar. “[...] na ‘impressão’ trazida de volta à memória, como na imagem poética, permanece um equívoco, resultante da possibilidade de apreender o que por essência se esquivava”, afirma Bataille<sup>36</sup>. Assim, lidar com o equívoco da origem – com sua marca impressa, seu vestígio – é fazê-la plural, comum em suas ocorrências singulares, esquivas. Volto à experiência de Bataille: “*Agora a sorte foi lançada, a partida mil vezes perdida, o homem definitivamente só, sem poder dizer mais nada (a menos que ele aja: decida)*”<sup>37</sup>. E logo adiante:

*A decisão é o que nasce frente ao pior e o supera. É a essência da coragem, do coração, do próprio ser. E é o inverso do projeto (ela quer que renunciemos ao prazo, que decidamos imediatamente, colocando tudo em jogo: a consequência fica em segundo lugar)*<sup>38</sup>.

Se Bataille busca o extremo, é nosso contemporâneo. Nós, que vivemos o tempo dos suplícios documentados, dos corpos perdidos em valas, fornos ou favelas, da anestesia dos sentidos, dos esquecimentos impostos. E ainda assim, nós que também vivemos o tempo da memória: é preciso esquecer, é preciso consumir a lembrança, toda ela – até que reste. Você se lembra, agora. São tempos insanos. E para lidar com estes tempos talvez devamos demonstrar alguma lucidez: no extremo, abrir o próprio peito, dar espaço para que dilate o coração – para não perdermos os sentidos diante do espetáculo, para restarmos em algum contato, alguma garantia de vida não mutilada.

Sem transcendência, os deuses mortos, pesam do corpo os restos que ficam disponíveis ao toque e podem ser remexidos. Nas entranhas não reconhecemos a identidade, apenas sentimos o cheiro, a temperatura ainda quente, alguma vibração na carne e no espaço em volta, as mãos se sujam. Nós as limpamos no rosto: não perder a vida de vista. E a visão que temos é uma reprodução falha, que falta com a verdade e o todo, como uma mancha, um enigma, a cera, um nome ilegível ou nome nenhum, um desenho borrado, uma corrente de vento: toda origem está lá, memória de um contato que fica, brilhante, depois de partido.

7

---

<sup>36</sup> BATAILLE, Op. Cit., p. 152.

<sup>37</sup> BATAILLE, Op. Cit., p. 33.

<sup>38</sup> BATAILLE, Op. Cit., p. 33-34.

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. O que é um dispositivo? In: A exceção e o excesso: Agamben & Bataille. Tradução: Nilcéia Valdati. *Outra travessia*. Florianópolis: UFSC, n. 5, p. 9-16, 2º semestre/2005.

\_\_\_\_\_. O ser especial. In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 50-54.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. Frente a Lascaux, el hombre civilizado vuelve a ser hombre de deseo. In: \_\_\_\_\_. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Traducción: Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001, p. 260-264.

BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 49-79.

BLANCHOT, Maurice. Nacimiento del arte. In: \_\_\_\_\_. *La risa de los dioses*. Traducción: J. A. Doval Liz. Madrid: Taurus Ediciones, 1976, p. 9-17.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamim Reconsiderado. In: *Travessia* – revista de literatura. Tradução: Rafael Lopes Azize. Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

\_\_\_\_\_. *Dreamworld and Catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*. Massachusetts: The Mit Press, 2000.

CACCIARI, Massimo. Nomes de lugar: confirm. Tradução: Giorgia Brazzarola. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 13-22, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. Que é um acontecimento? In: \_\_\_\_\_. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. Campinas: Papirus, 2000, p. 131-141.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté), *Lignes*, N.S., n° 1, mar 2000, p. 206-223.

\_\_\_\_\_. El punto de vista anacrónico. Traducción: C. Salvatierra. *Revista de Occidente*, Madrid, n° 213, fev 1999, p. 25-40.

\_\_\_\_\_. *La imagen mariposa*. Traducción: Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co., 2007.

\_\_\_\_\_. *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Traducción: Rosario Ibañes. Valladolid: Cuatro ediciones, 2009.

FAURE, Élie. Antes da história. In: \_\_\_\_\_. *A arte antiga*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 27-53.

GUERRERO, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones: revelación y acogimiento de la obra de arte*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008, p. 95-161.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Traducción: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

\_\_\_\_\_. El vestigio del arte. In: \_\_\_\_\_. *Las Musas*. Traducción: H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 113-133.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac, 2006.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In: *Teatro Grego*. Tradução do Grego: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 43-88.

## Referências iconográficas

AMARAL, Tarsila. *Operários*. 1933. Óleo sobre tela. Disponível em: <[http://www.febf.uerj.br/pesquisa/semana\\_22.html](http://www.febf.uerj.br/pesquisa/semana_22.html)>. Acesso em: 21 jun. 2009.

BACON, Francis. *Painting*. 1946. Óleo e pastel sobre linho. Disponível em: <[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A272&page\\_number=1&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A272&page_number=1&template_id=1&sort_order=1)>. Acesso em: 29 jun. 2009.

\_\_\_\_\_. *Blood on Pavement*. 1988. Óleo sobre tela. Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/special/francis\\_bacon/view\\_1.asp?item=17&view=el](http://www.metmuseum.org/special/francis_bacon/view_1.asp?item=17&view=el)>. Acesso em: 29 jun. 2009.

DUCHAMP, Marcel. *Nu descendo a escada*. 1912. Óleo sobre tela. Disponível em: <<http://www.zumbazone.com/duchamp/nu.html>>. Acesso em: 21 jun. 2009.

JORNAL Dom Casmurro. Fotografias de Dulcina de Moraes e Claudette Colbert. Rio de Janeiro, 03 jun. 1937, p. 7.

\_\_\_\_\_. Fotografias das atrizes da Companhia Francesa de Comédias Musicais. Rio de Janeiro, 24 jun. 1937, p. 10.

\_\_\_\_\_. Fotografia de crânios de soldados. Rio de Janeiro, 17 set. 1938, p. 1.

MIRANDA, Clóvis. *Martírio no presídio*. 2008. Fotografia. Publicação no jornal *A Crítica* (Manaus). Disponível em: <<http://www.picturapixel.com/archive/?p=15362>>. Acesso em: 21 jun. 2009.

RUBENS, Peter Paul. *Descida da cruz* (painel central do tríptico). 1612-14. Pintura em painel. Disponível em: <[http://www.peterpaulrubens.org/Descent-from-the-Cross-\(centre-panel\)-1612-14.html](http://www.peterpaulrubens.org/Descent-from-the-Cross-(centre-panel)-1612-14.html)>. Acesso em: 21 jun. 2009.

WARHOL, Andy. *Marilyn Monroe (Marilyn)*. 1967. 10 screenprints. Disponível em: <[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6246&page\\_number=4&template\\_id=6&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6246&page_number=4&template_id=6&sort_order=1)>. Acesso em: 21 jun. 2009.

\_\_\_\_\_. *Sem título* (Caveira). 1976. Lápis sobre papel. Disponível em: <[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6246&page\\_number=28&template\\_id=1&sort\\_order=2](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6246&page_number=28&template_id=1&sort_order=2)>. Acesso em: 21 jun. 2009.

[Recebido em maio de 2010 e aceito para publicação em julho de 2010]

### **origin,**

**Abstract:** This essay tightens the “origin” concept, its manifestation through puzzles and their relationship to techniques of reproduction. Contrary to the hegemonic critique of aesthetic and cultural objects – critique that, settled on the appearance and notions of identity, tradition, canon, etc., undervalues the reproductions of “originals” –, the aim is to deliver these objects from formal hierarchization dispositives, that is, release them of what is ideal and positively imposed, so that the reproducibility is potentiated as producer of singularities, of apparitions. The effort is to keep the undecided character of puzzles (bodies, texts, images) in which the origin is manifest, so that the logic of the spectacle is

reverted into sense opening, instance in which the aesthetic becomes a “performance” before contemporary complexity. With the reproducibility, an origin survives in passage: continually restored, but incomplete, present in trace, in absence.

**Keywords:** Origin; Reproducibility; Trace.

