

ARTIGOS





DERIVAS E MONTAGEM, OUTRA CULTURA DA IMAGEM

Júlia Vasconcelos Studart*

Resumo – A partir do conceito de “imago” de Georges Didi-Huberman, este trabalho procura construir e estabelecer algumas indagações em torno de outra cultura da *imagem* numa linha de deriva intermitente que transita desde o conceito de Didi-Huberman (a *imagem mariposa*) e do conhecimento por montagem para ler criticamente algo das narrativas de Gonçalo M. Tavares entre movimento e contraviolência.

Palavras-chave: Imagem. Cultura. Montagem. Contraviolência. Corpo.

1.

Em entrevista concedida a Pedro G. Romero¹, Georges Didi-Huberman vai dizer que um dos conceitos mais importantes para o seu trabalho é o de *sintoma*. E deixa muito claro que, com isso, não quer dizer que busque o que provoca ou causa o sintoma, o “sintoma de”. O que procura, na verdade, são os próprios sintomas (porque sintoma é um conceito semiótico – fala do sentido –, mas é também corporal). E isso é precisamente um gesto: um movimento do corpo que se encontra investido de certa capacidade de significado ou de expressão. É importante remeter ao sentido da palavra grega *syntoma*, que tem a ver diretamente com queda, com naufrágio, com derrubada, coincidência e acontecimento fortuito (ANTELO, 2009, p. 74). E a *imagem*, por sua vez, está numa relação direta com o *gesto*, com o *corpo*, mais ou menos próxima a essa deliberação, a essa atribuição. Porque, lembra Didi-Huberman, o que interessa é, de fato, o que acontece entre o mundo dos signos e o mundo do corpo, e que isso é o que seria, precisamente, uma imagem. E completa dizendo: “quando os iconó-

* É poeta e doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista CNPq/Universidade Nova de Lisboa e bolsista Capes. Desenvolve pesquisa de pós-doutorado a partir do trabalho de Nuno Ramos entre literatura, artes visuais e política na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). *E-mail:* juliastudart@gmail.com

1 - Entrevista concedida a Pedro G. Romero em 2007, quando de um curso ministrado em Sevilla, Espanha, por Georges Didi-Huberman. Curso de *Apreciación del Arte Contemporáneo – cuando las imágenes tocan lo real* – 03.04.07 / 29.05.07. Director Georges Didi-Huberman. Participantes: Jorge Alemán, Javier Arnaudo, Clément Chéroux, Aurora Fernández Polanco, Ángel González García, Juan José Lahuerta, Dominique Païni. Organiza CBA. Colabora Fundación Santander Central Hispano, Amigos de Arco. Licença Creative Commons.

grafos se interessam unicamente pelas imagens como emblema de uma ideia, entramos plenamente no reino do conceito, em um âmbito totalmente abstrato".

Assim, Didi-Huberman elabora o seu conceito de imagem a partir da expressão fugaz da *imagem mariposa*, algo muito mais perto do corpo e do desejo, uma imagem vivente, fulgurada e sugerida numa espécie de contraviolência ao mundo agora:

Se você realmente quiser ver as asas de uma mariposa, primeiro você tem que matá-la e logo colocá-la em uma vitrina. Uma vez morta, e só então, você pode contemplá-la tranquilamente. Mas se você quer conservar a vida, que afinal é o mais interessante, só verá as asas fugazmente, em muito pouco tempo, um abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma mariposa. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em um *flash* (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 19).

Ou seja, a "capacidade de verdade" só ocorre em momentos muito breves, brevíssimos. Esta proposição, apontada na entrevista citada, comparece antes no texto "A imagem mariposa" (2006), que constitui o primeiro capítulo de um projeto que se chamaria "Phalènes. Essais sur l'apparition II", e que seria um desdobramento do seu livro *Phasmes*, quando Didi-Huberman discorre sobre os enganos do pensamento, que constituem, de certa maneira, a ambivalência da imagem, da imagem mariposa, em alguns pontos: num primeiro, afirma que é um erro crer que uma vez que aparece, a coisa *está*, permanece, resiste, persiste tal qual no tempo como em nosso espírito, que a descreve e conhece. Que uma coisa, como a mariposa, por exemplo, aparece senão para desaparecer num instante seguinte. Ou seja, temos sempre que levar em conta o ponto de vista temporal de sua fragilidade, da fragilidade da coisa. Depois, afirma acerca da permanência no tempo, que o que *já não está* permanece, resiste, persiste tanto no tempo como em nossa imaginação, que sempre rememora. Desta feita, quando comenta acerca desta fragilidade também fala de uma tenacidade mais sutil, que surgiria da possessão, da aparição e, principalmente, da sobrevivência. Por fim, numa terceira argumentação propositiva, diz ainda que toda aparição pode ser vista como uma dança ou como música, como um ritmo que vive da agitação, da palpitação e que morre do mesmo modo. O ponto importante é que, para ele, um conceito de *imago* é como se uma *aparição visual* fosse, ao mesmo tempo e fundamentalmente, *experiência corporal*.

É assim que, segundo ele, se pode pensar o quanto a *imago* arma um paradoxo da e para a forma, como a indicação de um informe contido no movimento modulado da *metamorfose* – processo através do qual um ser tomado como imundo, qualquer um, como um verme, por exemplo, pode se transformar em múmia, em ninfa ou numa crisálida, para depois "renascer" pleno, no esplendor daquilo que ele toma como um inseto formado; é a isto que se pode chamar de *imago*. É isto que, seguindo a predisposição à alguma deliberação atribuída, tem a ver também com imaginação, com ação e a força de imaginar. Não há dúvida para ele

do quanto as mariposas nos oferecem o paradigma ideal da imagem plena de sentidos, porque cumprem o movimento da imagem simétrica; e que, ao mesmo tempo, também, nos demonstram que toda simetria está à espera de um acontecimento que pode deslocá-la num só golpe. Este é talvez o jogo prenhe e interessantíssimo da imagem: alumbrar entre a montagem da simetria e a simetria desmontada, quebrada.

No mesmo texto, Didi-Huberman faz também algumas breves alusões ao filósofo e historiador francês Jules Michelet (1798-1874) para referendar as suas teses acerca da imagem; chamam a sua atenção, principalmente, a dedicação e o empenho de Michelet ao observar detidamente as mariposas, numa espécie de lepidopterologia depurada, tanto que passa a chamá-las de "imperceptíveis construtores" de formas; é que Michelet reclamava e exigia uma maior aproximação a estes insetos, porque se poderia estabelecer através e a partir deles algum caráter de renovação do pensamento da arte. Dizia Michelet que os insetos exibem suas formas como se se tratasse de "energias visíveis", energias da aparição e do desejo e, por isso, também, da morte, em lastros comuns à arte e à natureza. É interessante lembrar que no livro de Roland Barthes dedicado aos procedimentos de Michelet (cujo título é precisamente o nome, *Michelet*, numa espécie de *biobibliografia* ou *biografema*), Barthes vai constituir um sintoma para o pensamento de Michelet, como deliberação, o de que o pensador francês sofria de terríveis enxaquecas (o que nos leva de volta ao problema do *sintoma* tão caro a Didi-Huberman, tanto quanto ao problema do gesto e do corpo como significado – ou sentido – e expressão). A passagem de Barthes (1991, p. 15) acerca disso é fundamental:

A doença de Michelet é a enxaqueca, esse misto de ofuscamento e de náusea. Tudo para ele é enxaqueca: o frio, a tempestade, a primavera, o vento, a história que ele narra. Esse homem que deixou uma obra enciclopédica feita de um discurso ininterrupto de 60 volumes, declara-se a todo momento "ofuscado, sofredor, fraco, vazio".

Para Barthes, Michelet é um doente da história, ou um doente de história. A história não é, senão, para ele, segundo Barthes, uma "história-objeto". Tanto que Barthes procura esclarecer este mover-se em torno das enxaquecas de Michelet como uma demarcação do percurso dele através da narrativa, do seu estilo interrompido, para cumprir um sentido de ritualidade. Chama-lhe a atenção o caráter enciclopédico da obra de Michelet como uma busca desenfreada para a compreensão de todos os tempos – "da era dos répteis a Waterloo – e também de todas as ordens possíveis de objetos históricos – da invenção da infantaria à alimentação do bebê inglês" (BARTHES, 1991, p. 23) e da sua participação política, e aí tanto faz se com a desmedida de suas enxaquecas ou com as suas anotações. Para Barthes, a história só pode ser – como para Michelet – um objeto de apropriação quando se constitui como um objeto verdadeiro, provido de duas extremidades: de um lado, a história como alimento pleno, ovo ou tecido; de outro lado, quando a história se torna seu "próprio", uma filosofia da história;

e, por fim, numa terceira possibilidade, a história consumada, terminada e realizada por um lado e, ao mesmo tempo, por outro, ambivalente, devorada, ingerida e pronta a ressuscitar o historiador. Diz Barthes (1991, p. 17-18):

Sendo o trabalho – entenda-se, a história – um hábitat nutritivo onde toda fraqueza tem a certeza de ser valor, as enxaquecas são transportadas para ele, quer dizer, salvas, dotadas de significação. O corpo inteiro de Michelet torna-se o produto de sua própria criação, e se estabelece uma espécie de simbiose surpreendente entre o historiador e a história. As náuseas, as vertigens, as opressões não vêm mais apenas das estações e dos climas; é o horror mesmo da história narrada que as provoca: Michelet tem enxaquecas "históricas". [...] Estar doente da história é não apenas constituir a história como um alimento, como um veneno sagrado, mas também como um objeto possuído; as enxaquecas "históricas" não têm outra finalidade além de fundar Michelet como manducador, sacerdote e proprietário da história.

Barthes propõe que esta perquirição nos coloque diante daquilo que se pode chamar de um "estado suspenso", o que pode ser – de algum modo – diretamente remetido ao conceito de *imago* de Didi-Huberman a partir de sua "imagem mariposa": uma metamorfose do corpo, como esta simbiose entre o historiador e a história, estar dentro da história como um objeto possuído para que se possa tentar sair da violência imperativa da ordem da vida moderna e demoníaca. Esta metamorfose (o que sempre nos remete ao Gregor Samsa, de Kafka, contra o imperativo da burocracia moderna) indica o corpo movente da mariposa numa espécie de "indecisão da matéria", desde a fase inicial, quando elas ficam dentro de ovos, depois quando passam para a fase de larva ou de lagarta e, ainda, mais adiante, quando se metamorfoseiam em pupa ou crisálida. E, por fim, os dados fatais: todas duram apenas poucos dias, não mais. Após a fase de pupa ou crisálida, surge a mariposa adulta. E é sabido que algumas espécies vivem somente quatro ou cinco dias; ou seja, uma vida que leva quase um ano para nascer viverá apenas poucos e preciosos dias. Para Barthes é uma indecisão da matéria e dos estados que absorvem o corpo de Michelet: as enxaquecas e as náuseas, os vazios e os ofuscamentos predis põem, aliás, ao desdobramento do corpo. E completa:

Em Acqui, Michelet toma um banho de lama, mistura seu corpo com a terra e observa todas as fases dessa transubstanciação: ei-lo despersonalizado, ligado à areia – não há mais costuras entre o universo e ele; em sua banheira de mármore – seu ataúde, diz ele – encontra-se encerrado, pleno e amalgamado como na nau holandesa ideal, fechada como um ventre. Em Toulon, outra identidade: de manhã cedo, vendo o dia nascer e definir-se como que contra a vontade, ele experimenta uma dificuldade deliciosa em desvencilhar-se da noite, em permanecer suspenso nesse paradoxo ideal: a aurora, isto é, a essência mesma do transitório (BARTHES, 1991, p. 31-32).

Estas metamorfoses apontadas por Didi-Huberman e Roland Barthes, com Michelet, como "uma essência mesma do transitório", articulam os dimensionamentos do migratório, da migração como um conhecimento dos movimentos exploratórios, porque uma deriva disso é de que há não há imagem sem imaginação, principalmente desde Montaigne, e não há forma sem formação, não há "*Bild* sem *Bildung*" (quando se pensa a partir e com Aby Warburg). Didi-Huberman, por exemplo, aponta que importantes pensadores da forma e da imagem, como os antigos pintores chineses, depois Klee ou Hans Bellmer, sempre tocaram uma ideia da imagem como um processo, como um *ato em móbile*, e nunca como coisas. Faz uso de Ovídio para lembrar da ideia de que "tudo flutua", porque tudo de alguma maneira e em algum sentido tem forma cambiante, a imagem vagabundeia, mas não é imprecisa nem inconstante. Esse conceito de imagem proposto por Didi-Huberman se aproxima muito da dança, claro que também como uma imagem (e não é preciso dizer a importância da dança para Didi-Huberman, que tem verdadeiro apreço, principalmente, pelas estruturas da dança flamenca e, por isso, já dedicou um livro inteiro ao *bailaor* Israel Galván). É assim que neste "A imagem mariposa" Didi-Huberman faz uma importante alusão à dançarina Loïe Fuller, que construía a sua dança como puro exercício de metamorfose, por isso este seu texto elabora uma série de derivas da imagem girando em torno do princípio do *mariposeio*: esse vagabundear aéreo, que comparece como uma estratégia de desejo concebido e como uma utopia para a política. *Mariposear* seria *tal* como dançar com o próprio desejo em direção a tudo e contra tudo, propriamente fazer dançar o desejo.



Figura 1 Retrato de Loïe Fuller, por Frederick W. Glasier, em 1902.

Fonte: Loie Fuller (2011).

2.

Gonçalo M. Tavares, por sua vez, note-se, provoca esta dimensão da imagem em sua literatura como um corpo que dança, como um corpo que precisa treinar até ser FUNDO. Para ele, a literatura comparece como um corpo-dançarino, porque a literatura se apruma como uma resistência e como um pensamento para a resistência no mundo agora: *mariposear* seria um gesto contra a violência imperativa do *mesmo*, do *hábito*, do *padrão*, das *coisas exatamente como elas estão*. O plano de sua constituição de uma imagem para a literatura segue a perspectiva de uma expressão sugerida pelo próprio escritor no "subtítulo" de seu primeiro livro, o *Livro da dança* (publicado em 2001 em Lisboa e, em 2008, no Brasil), a de um "projecto para uma poética do movimento", o que, me parece, pode nos levar a pensar com o projeto de *imago* de Didi-Huberman: a imagem mariposa. A literatura de Gonçalo, pois, constitui-se entre a ficção e o ensaio como formas de operação crítica e de uso (e ensaio entendido aqui tanto como método ou modelo literário, procedimento de reflexão crítica, experimento intelectual ou estudo sobre algo, como também como ação, ato em si, treino, repetição, coreografia, experiência do corpo e experiência da nudez), entre o poder da ficção e o desejo do espírito livre e sem gravidade, sem território e sem meta, entre a posse e a despossessão de algo da história da literatura e da história da filosofia para compor *duos*, duplos, ou um terceiro termo que seria um *neutro*, sempre aberto a mover desvios na história: quando a escrita vem, com Nietzsche, como um corpo que se pergunta o tempo inteiro se é capaz de dançar. São algumas questões propostas por Nietzsche que, de algum modo, atestam o projeto de Gonçalo M. Tavares: uma atuação do corpo leve e sem gravidade no tempo histórico, as ideias em torno da expressão *espírito livre*, a sugestão de um corpo desobediente e que ri da inaptidão das crenças e das maneiras espirituais etc. Há, por exemplo, uma passagem do livro *A gaia ciência*, de 1882, que indaga: "É capaz de andar? Mais ainda, é capaz de dançar?" (NIETZSCHE, 2001, p. 267).

O "espírito tornado livre, que de si mesmo de novo tomou posse" proposto por Nietzsche (2008, p. 69), para a imagem armada por Gonçalo M. Tavares, pode ser pensado junto à ideia de um corpo soberano, na acepção de Georges Bataille, que era um leitor atento de Nietzsche. Bataille afirma que nada pode ser mais necessário e mais forte em nós do que a revolta, a desobediência do corpo, a suspensão da lei; que sem este sentimento não podemos amar e nem estimar nada, pois tudo leva a marca da submissão. Dessa forma, Bataille (2008, p. 227-228) propõe, com Nietzsche, um princípio de rebeldia, um riso insidioso no lugar do temor, da submissão, pois é próprio da revolta não se deixar submeter facilmente.

A questão que pode ser armada a partir disso é: não seria este corpo soberano o corpo que dança por excelência? Giorgio Agamben (2005), que retoma muitas vezes a questão da soberania em Bataille, vai dizer no texto *Bataille e o paradoxo da soberania*, de 1986 – que antecipa questões tratadas depois por ele em *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I* –,

que o sujeito, aquilo que etimologicamente está "sob", é soberano, isto é, está "sobre", fixa-se onde o corpo parece não estar. Ora, nada se aproximaria mais da dança do que este mover-se "sobre", quase sem tocar o solo, num movimento sutil, mas ao mesmo tempo violento e soberano; como um *ekstasis*, um estar-fora-de-si (AGAMBEN, 2005, p. 92-93). Ou como se os pés dominassem a terra, como aparece no fragmento 1 do livro de Gonçalo M. Tavares intitulado *O homem ou é tonto ou é mulher*: "Pés adaptáveis à terra/ Ou então capazes de a dominar" (TAVARES, 2005, p. 8). Assim também o corpo que atravessa a literatura de Gonçalo M. Tavares, desde o primeiro livro, parece ser esse corpo trágico e profundo, um corpo paradoxal, fragmentado, livre e que arma a uma imagem da dança como um soberano, que ensaia para ser FUNDO. No fragmento 25 do *Livro da dança*, que na edição brasileira ganha o título de "*Dançarino subtil*", crava este FUNDO do corpo: quando "o corpo não pode interromper o espaço, não pode interromper o tempo, ele é INEXINSTANTE e INSITUÁVEL, é também "mais magro que o instante mais mínimo" (TAVARES, 2001, p. 36).

O corpo não pode interromper o espaço.
CORPO – inlocalizável insituável
O corpo não pode interromper o tempo.
CORPO – INEXINSTANTE
(Mais magro que o instante mais mínimo)
Corpo – inexistente
e INSITUÁVEL
Não interrompe os Velhos.
(Má educação: interromper os Velhos)
Dançarino Subtil: mais Magro que o instante mais mínimo
(TAVARES, 2008, p. 39).

O CORPO, assim como ele grafa no fragmento, cumpre o lugar de uma hesitação entre a perfeição e o desastre, ou seja, nem perfeição, nem desastre e, ao mesmo tempo, perfeição e desastre, para justapor a resistência de um corpo livre; isto aparece no breve fragmento 17, uma única linha que corta a página quase como um voo, um pouso; mas que não é voo, nem pouso, é uma linha de corte:

hesitar entre a perfeição e o desastre
(TAVARES, 2001, p. 115).

O interessante é que o corpo, na literatura de Gonçalo M. Tavares, é quase sempre a imagem do corpo que hesita enquanto dança, e é exatamente nesta indecisão entre perfeição e desastre, nem perfeição e nem desastre, que ele se aproxima muito da ideia de um *neutro*,

regime particular do *ne-uter*, ou seja, do "nem um nem outro", elaborada por Roland Barthes no curso ministrado no Collège de France, de fevereiro a junho de 1978, intitulado "O Neutro". Não por acaso na edição brasileira do *Livro da dança*, revista, o fragmento 17 – citado anteriormente – recebe o significativo título de "Entre uma e outro", que pode tanto fazer referência a este estado de hesitação permanente diante da oposição (perfeição e desastre), como pode também trazer tacitamente o sentido do *neutro*, ou melhor, que a oposição entre *uma* e *outro* é também o *nem um nem outro*, mas um terceiro termo – um entre, que é as duas coisas ao mesmo tempo – amorfo e destituído de sentido. Gonçalves faz uso de algumas figuras do *neutro* como se quisesse ressaltar, a cada livro, o seu desejo de *neutro*, a sua burla, o seu desvio do paradigma, do sentido produzido e estabelecido por uma oposição, do conflito de termos que é sempre gerador de sentido, ou seja, escolher um, rejeitar o outro. Mas ao mesmo tempo e paradoxalmente, faz uso de figuras binárias, figuras carregadas de sentido e opostas como, por exemplo, peso e leveza, branco e preto, bairro e reino, como se desejasse desfazê-las por dentro de todo o seu projeto ao fazer, num movimento não só paradoxal, mas também ambivalente, quando essas figuras coincidem e coabitam num mesmo espaço.

Um bom exemplo disso são esses termos – INEXINSTANTE e INSITUÁVEL – que aparecem no fragmento 25, intitulado "*Dançarino subtil*", citado anteriormente. A insistência é que estes dois termos destacados (em caixa alta) vêm do espaço, cortam o tempo mínimo de agora e montam um lugar da hesitação geradora de estados suspensos de intensidade, nem peso nem leveza, nem branco nem preto, nem bairro nem reino, mas tudo misturado numa escrita neutra ou branca, quase como um gesto desobediente, uma imagem mariposa da dança e uma simbiose com a história, num terceiro termo como um corpo livre que ri e passea soberano entre os termos. Veja-se que Barthes define o *neutro* como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, o *neutro* seria tudo o que burla o paradigma, sendo o paradigma uma espécie de "móbil do sentido" (BARTHES, 2003, p. 16-17). Gonçalves M. Tavares elabora mais um desses jogos entre polaridades no fragmento 81 do *Livro da dança*, que aparece na edição brasileira sob o irônico título "*Penso que agora fica claro*", e nos confirma a proposição:

Validar com a invalidação.

demonstrar com a indemonstração.

substituir a demonstração pela indemonstração

demonstrar é dizer: esta é a verdade.

a maior humildade da demonstração (quando muito):

não sou a verdade, levo-te até lá!

indemonstrar não é dizer: esta é a verdade, não é sequer dizer.

indemonstrar é deixar andar e aceitar o deixar andar, é não entender e entender o desentendimento geral que se possui é acertar.

Indemonstrar é afinal e sempre aceitar.

Não respondo, mas também não faço perguntas.

FAÇO.

Alguém me FAZ.

Aconteço ou alguém acontece por MIM.

[ou alguém me aconteço]

(TAVARES, 2001, p. 98).

Neste fragmento, Gonçalo M. Tavares constrói uma armadilha nada clara entre as oposições *validar* e *invalidação*, demonstrar e indemonstrar, pergunta e resposta, para propor o seu terceiro termo que, por sua vez, escapa a todo sentido, que não é nem bom nem mau, mas um desejo de Neutro, um acontecimento. É importante notar que o título do fragmento ("Penso que agora fica claro"), um tanto irônico se comparado ao jogo quase vertiginoso entre termos e paradigmas elaborado por Gonçalo M. Tavares, aponta para esse sentido desfeito, uma saída com relação à ordem marcada da linguagem, tão característico de uma posição neutra, levando em conta a acepção de Barthes. Em *O grau zero da escrita* Barthes fala, numa variação deste *neutro*, sobre uma escrita branca que corresponde a um esforço para se desvencilhar da linguagem literária, para burlar toda sujeição a uma ordem marcada da linguagem. Para tanto, faz uso de uma proposição advinda da linguística para assinalar que entre dois termos de uma polaridade existe um terceiro termo, o termo neutro ou termo-zero. Assim, "a nova escrita neutra se coloca no meio desses gritos e desses julgamentos, sem participar de nenhum; é feita precisamente da ausência deles" (BARTHES, 2004, p. 65). O *neutro*, desta forma, é como um terceiro termo, um termo absolutamente amorfo, um grau zero que desfaz, anula ou contraria o binarismo irreduzível do paradigma, uma espécie de acontecimento, como sugere Gonçalo M. Tavares; um acontecimento branco, talvez. Para Barthes (2003, p. 17),

[...] o paradigma é o móbil do sentido; onde há sentido, há paradigma, e onde há paradigma [oposição], há sentido [...] dito elípticamente: o sentido assenta no conflito [escolha de um termo contra o outro], e todo conflito é gerador de sentido: escolher um e rejeitar outro é sempre sacrificar ao sentido, produzir sentido, dá-lo a consumir.

Barthes, por fim, vai transpor essa questão do *neutro* para o plano "ético", ou seja, o paradigma pode ser ainda compreendido como "combinações do mundo a 'escolher', a produzir sentido, a entrar em conflito, a 'assumir responsabilidades' etc." (BARTHES, 2003, p. 18).

Nesse caso, o *neutro* corresponderia à tentação, ao desejo de burlar, de anular o paradigma, a oposição dos termos, suas combinações e arrogâncias para dispensar, dissolver o sentido que acompanha o binarismo do paradigma; a irônica afirmativa como título, também como logro, ardil, cilada, como esquiva: "Penso que agora fica claro". Barthes (2003, p. 18) vai dizer que "esse campo polimorfo de esquiva do paradigma, do conflito" é igual ao *neutro*. Nietzsche (1992, p. 10) também desconfia dos opostos, dos paradigmas, quando diz, por exemplo, que "pode-se duvidar, primeiro, que existam absolutamente opostos; segundo, que as valorações e oposições de valor [...] sejam mais que avaliações-de-fachada, perspectivas provisórias". Mas é numa passagem de *Ecce homo*, que de fato foi escrito em 1888, e publicado apenas 20 anos mais tarde, que ele antecipa, de alguma forma, o seu desejo de *neutro*:

A fortuna de minha existência, sua singularidade talvez, está em sua fatalidade: diria, em forma de enigma, que como meu pai já morri, e como minha mãe ainda vivo e envelheço. Essa dupla ascendência, como que do mais elevado e do mais rasteiro degrau da vida, a um tempo *décadent* e começo – isso explica, se é que algo explica, tal neutralidade, tal ausência de partidarismo em relação ao problema global da vida, que acaso me distingue. Para os sinais de ascensão e declínio tenho um sentimento mais fino do que qualquer homem algum jamais teve, nisto sou o mestre par excellence – conheço ambos, sou ambos (NIETZSCHE, 2008, p. 21).

É importante notar que o *neutro*, segundo Barthes, e também segundo Nietzsche – "a um tempo *décadent* e começo" ou, como aparece na afirmação que toma para si os dois termos em oposição como coisa possuída e combinada ao corpo, quando diz: "sou ambos", um e outro ao mesmo tempo –, não tem nenhuma relação com neutralidade ou indiferença, pois ele remete principalmente a estados intensos, ou seja, ele é intensidade, força, "uma atividade ardente" que pode ser sempre a do desejo. Ou um acontecimento: "Aconteço ou alguém acontece por MIM. / [ou alguém me acontece]" (TAVARES, 2001, p. 98). Apagar-se a si é, ao mesmo tempo, dar a ver o outro e, principalmente, a partir do outro dar a ver a si mesmo. E, também, a nenhum, nem a si, nem ao outro. Uma ontologia do INEXISTENTE e do INSITUÁVEL. O que nos leva mais uma vez ao corpo FUNDO de Gonçalo M. Tavares, ao seu ensaio que procura criar intensidades no corpo, profundidade no corpo.

A partir daí é possível perceber a tentativa da mobilidade de escrita de Gonçalo M. Tavares, a escrita como um corpo que se move, quando ao mesmo tempo em que procura se desvencilhar de uma linguagem apenas literária e se aproximar da filosofia, procura também se desvencilhar da filosofia e aproximar a palavra da literatura; por isso, sempre, a escrita como um corpo que dança entre a ficção e a demonstração, o delírio e a lógica, a abertura do sentido e a sua validação etc. Assim, Gonçalo M. Tavares elabora o seu terceiro termo, o seu grau

zero, no corpo que constantemente hesita entre um termo e outro, neste jogo nada claro entre polaridades – nem um nem outro, mas também um e outro ao mesmo tempo –, na sua abertura ou extinção do sentido, na dissolução do conflito gerador de sentido que move o paradigma da imagem, a partir da figuração de uma imagem que dança ou de uma imagem da dança: constituir as filigranas do *mariposeio*, uma *imagem mariposa*, de uma escrita que pode dançar.

DIGRESSÃO UM

Uma indicação é que para Didi-Huberman *mariposear* tem a ver com a descoberta das "coerências aventuradas" – segundo uma expressão de Caillois – que podem ser tecidas de imagem a imagem. Ou seja, algo como colocar para dançar todos os objetos do saber para compor o desejo que não é o de "saber tudo", menos ainda o de um "saber absoluto", mas daquilo que ele chama de o *gay saber*: "O conhecimento mariposa seria, pois, um *gay saber* possuído pela destruição, antecipado pela destruição" (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 85). Porque quando uma mariposa passa diante de nós, diz ele, ela nos provoca uma alegria no olhar e, ao mesmo tempo, nosso olhar – de súbito – tenta tocar a sua própria infância, um encontro com o que ainda não fala, o *in-fans*; mas é ao mesmo tempo, num mesmo movimento, o de partida, quando a mariposa parte, que nosso olhar *se aflige*. Uma pergunta que pode ser feita e tomada como inserção a uma leitura crítica do desdobramento da imagem mariposa no trabalho de Gonçalo M. Tavares é: "Escrever diante de cada imagem, diante de cada aparição, não seria, simplesmente, desejar que essa metamorfose ocorra?" (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 87).

DIGRESSÃO DOIS

Uma outra questão singular ao propósito do pensamento de Didi-Huberman em torno à imagem mariposa é também a do arquivo. Diz ele que o arquivo é o que determina a forma de uma historicidade; que uma verdadeira história das imagens não pode ser feita apenas de modo linear, cronológico, porque uma imagem – como um gesto – tem em si vários tempos heterogêneos. De fato, a proposição é nos colocar diante da ideia de que a história, como uma história do pensamento ou uma história da arte, é toda ela uma luta das imagens. Por isso que Didi-Huberman nos lembra Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Bataille, por exemplo, para que se articule o quanto o problema da imagem está no centro de um pensamento acerca da história. Lembra-nos também que é exatamente no mesmo período, entre as décadas de 1920 e de 1930, que se estabelece também um pensamento que dá

voltas numa ideia de *montagem*. Nomes como os de Sergei Eisenstein, de Lev Kulechov e de Bertolt Brecht, por exemplo. É um novo conceito de história, que agora se arma entre um conceito de explosão e um de reconstrução, que é o que ele denomina como "conhecimento por montagem".

A história da arte, diz Raúl Antelo (2007, p. 59) a partir de Walter Benjamin, é uma luta das imagens, por isso é anacrônica, "porque a temporalização do anacronismo significa uma participação temporal na temporalidade, ou, em suma, uma hipertemporalização, infinita e potencializada do evento". Para Benjamin, sabemos, a história da arte não deve contar a história das imagens, mas se arma por meio de uma montagem interpretativa. E *montagem*, como propõe Didi-Huberman, como um choque de duas imagens, e desse choque pode surgir uma terceira, a que arma um jogo. Ou como diz ainda Raúl Antelo (2007, p. 38):

A questão do anacronismo como procedimento de renovação estética, [...], questão que nos leva, muito mais adiante, a Didi-Huberman, à consciência de que a história só pode ser anacrônica [através da montagem] e de que só podemos ambicionar uma história dos anacronismos [através do sintoma].

O que, também, de algum modo, pode levar a uma leitura crítica do trabalho de Gonçalo M. Tavares como uma composição movente e anacrônica da história numa luta da imagens.

Drifts and montage, another culture of image

Abstract – From Georges Didi-Huberman's concept of "imago", this work attempts to build and establish some inquiries about the *culture of image*, from the perspective of an intermittent drift that departs from Didi-Huberman's concept [*the butterfly image*] and from the concept of knowledge as assemblage, in order to critically read something of Gonçalo M. Tavares' narratives between movement and counter-violence.

Keywords: Image. Culture. Montage. Counter-violence. Body.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Homo Sacer*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, G. Bataille e o paradoxo da soberania. Tradução Nilcéia Valdati. *Revista Outra Travessia* (A Exceção e o Excesso – Agamben & Bataille), Florianópolis, v. 1, n. 5, p. 91-94, 2005.
- ANTELO, R. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007. (Coleção Móbile).

- ANTELO, R. Acaso, acidente. In: LIMA, M. R. de. *Quando todos os acidentes acontecem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- BARTHES, R. *Michelet*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BARTHES, R. *O Neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Apresentação Thomas Clerc. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, G. *La felicidad, el erotismo y la literatura, ensayos – 1944-1961*. Tradução Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *La Imagen Mariposa*. Tradução Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co., 2007.
- LOIE FULLER. *Wikipedia*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Loie_Fuller>. Acesso em: maio 2011.
- NIETZSCHE, W. F. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, W. F. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, W. F. *Ecce Homo*: como alguém se torna o que é. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TAVARES, G. M. *Livro da dança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- TAVARES, G. M. *O Homem ou é Tonto ou é Mulher*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- TAVARES, G. M. *Livro da dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.