

Andrea Santurbano  
Patricia Peterle

Organização



**Literatura e arte**  
no pensamento italiano  
contemporâneo

RAFAEL COPETTI  
·EDITOR·



Literatura e arte no pensamento  
italiano contemporâneo



Este volume faz parte do projeto Literatura e pensamento italianos Contemporâneos (nº 436185/2018-0), financiado pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

Andrea Santurbano  
Patricia Peterle  
Organização

# Literatura e arte no pensamento italiano contemporâneo

RAFAEL  COPETTI  
·EDITOR·

© 2022 Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda., para a presente edição.

*Nesta edição respeitou-se o estabelecido no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado pelo Brasil em 2009.*

#### Conselho editorial

Álvaro Faleiros [USP]; Andrea Santurbano [UFSC]; Andréia Guerini [UFSC]; Annateresa Fabris [ECA/USP]; Aurora Bernardini [USP]; Giorgio De Marchis [Università degli Studi Roma Tre]; Leila de Aguiar Costa [UNIFESP]; Lucia Sá [University of Manchester]; Luciene Lehmkühl [UFPB]; Mamede Mustafa Jarouche [USP]; Maria Aparecida Barbosa [UFSC]; Maria Lucia de Barros Camargo [UFSC]; Mariarosaria Fabris [USP]; Paulo Knauss [UFF]; Pedro Heliodoro Tavares [UFSC]; Rita Marnoto [Universidade de Coimbra]; Rosi Isabel Bergamaschi Chraim [Psicanalista]; Sandra Bagno | Università degli Studi di Padova; Stefania Pontrandolfo | Università degli Studi di Verona; Tania Regina de Luca [UNESP/Assis]

Editor *Rafael Zamperetti Copetti*

Coordenadora editorial *Fabiana V. Assini*

Assistente editorial *Rafaela Cechinel*

Projeto gráfico, capa e diagramação *Paulo Roberto da Silva*

Imagem da capa *Cabeça fictil de Jano bifronte II séc. a.C., Museo Nazionale Etrusco de Villa Giulia em Roma*

Preparação dos originais *Francisco Degani*

Revisão de provas *Fabiana V. Assini | Rafaela Cechinel*

A Editora valeu-se de seus maiores esforços para certificar-se de que todos os URLs dos websites externos a que se faz referência neste livro estejam corretos e ativos no momento de sua impressão. No entanto, a Editora não possui responsabilidade sobre os mesmos e por isso não pode garantir que permanecerão e com conteúdo apropriado. Todos os esforços foram feitos para rastrear os detentores dos direitos autorais sobre as imagens impressas neste livro. Caso tenhamos inadvertidamente omitido algum, teremos o prazer de incluir todos os créditos necessários em eventuais reimpressões ou edições posteriores.

2022 | 1ª Edição brasileira

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra por qualquer meio salvo mediante expressa autorização por escrito da editora.

Todos os direitos desta edição reservados para todos os países à Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda.

Caixa Postal 5190

Trindade | Florianópolis | SC | Brasil | CEP 88040-970

Tel. ☎ 48 | 3234.8088

editora@rafaelcopettieditor.com.br | rafaelcopettieditor.com.br

Foi feito depósito legal.

Impresso no Brasil | Printed in Brazil

# Sumário

Um pensamento da atualidade .....	7
Enrica Lisciani-Petrini	
Genealogia do <i>Italian Thought</i> .....	19
Roberto Esposito	
O Humanismo desapontado .....	35
Raul Antelo	
Benveniste: a outra margem levando de Agamben a Foucault .....	69
Pedro de Souza	
O contemporâneo como arqueologia dos espectros .....	83
Kelvin Falcão Klein	
Agamben e Lindote, breves escólios sobre o contemporâneo na arte.....	103
Rosângela Miranda Cherem	
Porosidades: experiências <sup>na</sup> / <sub>da</sub> linguagem .....	117
Andrea Santurbano	
Patricia Peterle	





# Um pensamento da atualidade<sup>1</sup>

Enrica Lisciani-Petrini

## 1. Uma volta pelas redondezas mais próximas

Foram as urgências sócio-políticas que fizeram com que se “redescobrisse” o pensamento italiano, especialmente nos Estados Unidos. Mas não só, obviamente, se pensarmos que na América Latina Gramsci (estudado em todo o mundo) há décadas é o filósofo com certeza mais lido, justamente porque nesse contexto geopolítico onde a democracia não está consolidada, urge a necessidade de lidar com questões dramáticas que dizem respeito a relações entre povo e poder.<sup>2</sup> Mas retomemos a específica questão americana. Em poucos anos — sobretudo depois do ataque às Torres Gêmeas — a pergunta sobre como *pensar* a ordem política mundial, diante de uma globalização que entrou numa profunda crise, com suas extraordinárias potencialidades, mas também com suas dramáticas armadilhas (como aquele mesmo ataque começava a demonstrar) se tornava urgente. Era preciso repensar as categorias de “fronteira”, “povo”, “democracia”, “comunidade” etc. à altura de novas dinâmicas até aquele momento impensáveis e que até então não haviam sido pensadas. E é assim que a reflexão não apenas de Gramsci, como há pouco lembrado, mas de outros autores italianos mais recentes — como, especialmente, Negri e Virno, Tronti, Agamben e Esposito — pareceu aquela, mesmo na articulação de diferentes

---

<sup>1</sup> Esse texto foi primeiramente publicado como posfácio ao volume *Effetto Italian Thought*, organizado por Enrica Lisciani-Petrini e Giusi Strummiello, publicado em 2017, pela editora Quodlibet.

<sup>2</sup> Ver especialmente a tentativa de Ernesto Laclau, junto a Claude Mouffe, de contaminar a categoria gramsciana de “hegemonia” com a de “populismo”, em LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Egemonia e strategia socialista. Verso una politica democratica radicale*. Genova: Il Nuovo Melangolo, 2011.

perspectivas, capaz de oferecer um instrumentário de trabalho novo e dúctil, útil para se aproximar de acontecimentos fugidios. Por qual motivo? Mas por que tal reflexão — revitalizando uma tradição, na Itália, secular — se apresentava desde o início como uma forma de pensamento que nasce diretamente da concreta realidade “efeitual” (para lembrar Maquiavel) e nesta permanece constantemente enxertada. Uma forma de pensamento que — sem nunca colocar em ação aquela diferença, típica de toda a ampla tradição “clássica” da reflexão filosófica, voltada a dividir esse enxerto para inserir uma transcendência, um olhar soberano de “sobrevoo”, sobre a realidade imediata — permanece radicada numa dimensão que está antes e aquém dos aparatos categoriais, lógicos e linguísticos quase rigidamente pré-confeccionados e “aplicados” à realidade material, guardando, daquela dimensão subjacente e em contínua fermentação, a impossibilidade de nunca se fechar dentro de esquemas definitivos e, por isso, a contínua reabertura do jogo histórico e da reflexão rumo a novas formas e novos conceitos. Um pensamento, portanto, por definição, “impuro”, “híbrido” — para retomar as palavras de Remo Bodei<sup>3</sup> —, não medido por estruturas lógicas, nítidas e geométricas. Mas sem por isso deixar de responder à tarefa — aqui está a diferença com a “desconstrução” francesa, pelo menos no que foi a sua recepção e a sua vulgata, senão sua verdadeira substância<sup>4</sup> — da decisão política, à obrigação do gesto que quer incidir no tecido da história imprimindo nele o corte afiado de uma escolha precisa e determinada, pronto a entrar em conflito com as forças contrastantes do poder constituído, justamente, por sua constante aderência à móvel trama histórico-política, vivente, do mundo.

Ao longo dessa linha de escoamento, o pensamento italiano dos anos 60-70 do século passado, em particular “operaísta”, intimamente entrelaçado às lutas políticas daqueles anos “de fogo”

---

<sup>3</sup> BODEI, Remo. *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*. Torino: Einaudi, 1998.

<sup>4</sup> Não deve ser esquecido, de fato, que Derrida, para fazer o nome-símbolo desse filão filosófico “desconstrutivista”, nas escolhas políticas concretas (diante da guerra no Iraque; por ocasião das votações políticas; na realização das “Cidade refúgio” etc.) sempre manteve um olhar lucidamente realista e uma posição “construtivista”.

(além de “chumbo”) — real cadinho de ideias novas — se tornava uma referência fortemente atraente, densa de estímulos a serem reelaborados:<sup>5</sup> a luta “dentro” e “contra” o capital de Tronti; o “poder constituinte” de Negri; mas também o esforço de pensar o “negativo” e a “crise” epocal de Cacciari, também relacionado à efervescente experiência teórico-política da revista “Il Centauro” dirigida por Biagio De Giovanni;<sup>6</sup> e, enfim, a “multidão” no centro da reflexão do próprio Negri e de Virno. O ataque às Torres Gêmeas e os outros episódios terroristas desses últimos anos (e, por outro lado, ainda sob nossos olhos cravados na carne das nossas vidas cotidianas)<sup>7</sup> — com o seu uso específico do corpo e da vida como “lugares” de luta para o poder, e com as consequentes reações “imunitárias” que detonaram — por sua vez trouxeram para o primeiro plano mais perspectivas teóricas. Não somente as análises biopolíticas de Foucault, mas também as de Agamben sobre o mecanismo includente/excludente típicos de qualquer forma de poder, cuja distante origem foi buscada no dispositivo romano do “*homo sacer*” (longínquo protótipo do que acontecia em Guantánamo, daqui a ressonância de suas teses). Do mesmo modo, a reflexão de Esposito sobre os processos biopolíticos de imunização típicos de qualquer comunidade, mas como tais necessários de se ter sob olhos vigilantes de uma análise capaz de encontrar a gênese e implicações. E ainda as contribuições de Galli e Marramao, de um lado sobre a necessidade de um radical repensamento dos “espaços políticos” a nível global

---

<sup>5</sup> Num plano com menor envolvimento direto com a política, a esses nomes devem ser acrescentados os de Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, cujo “pensamento *debole*” teve, a partir dos anos 80, o “efeito” de não somente “dessubstancializar” qualquer visão histórico-ontológico demasiada forte, mas ao mesmo tempo, e justamente por isso, de operar uma salutar dessacralização de toda uma série de procedimentos intelectuais esclerotizadas.

<sup>6</sup> Um atento intérprete da crise da Europa e, exatamente, a partir do panorama oferecido pelo “pensamento italiano”, ver DE GIOVANNI, Biaggio. *L'ambigua potenza dell'Europa*. Napoli: Guida, 2002; *La filosofia e l'Europa moderna*. Bologna: Il Mulino, 2004. Para uma reconstrução pontual dos acontecimentos e percursos teóricos políticos desses anos ver GENTILI, Dario. *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*. Bologna: Il Mulino, 2012.

<sup>7</sup> Sobre esse argumento, atentamente analisado, ver o eficaz ensaio de DI CESARE, Donatella. *Terror e modernità*. Torino: Einaudi, 2017.

e, do outro, sobre as armadilhas da própria globalização, dado seu implícito desdobramento neo-universalista e os efeitos conexos reativos.<sup>8</sup> Enfim, o pensamento italiano contemporâneo, com suas diversificadas nesgas teóricas, começou a parecer, entre o final do século passado e o atual, uma verdadeira “caixa de ferramentas” apta a oferecer instrumentos com os quais fazer frente aos novos desafios. E ainda, tudo isso explica também porque foram muitos dos autores citados até aqui, e não outros, que foram levados em consideração e que criaram, assim, a “foto de família” denominada *Italian Thought*.

Dessa articulação, explorada no volume publicado pela editora Quodlibet intitulado *Italian Thought*, se vê bem como, por assim dizer, alguns “pausinhos” já foram fixados, um território teórico esteja traçado, um mapeamento de orientação esteja desenhado — *o discurso a ser feito agora é outro*. Indo além do restrito círculo teórico-temporal que vai do operáismo dos anos 1960 até hoje. Como aliás sustentam alguns protagonistas dessa história — como Tronti, Bodei, e Esposito.<sup>9</sup> De fato, a questão a ser colocada agora é se, partindo de tal base já adquirida, não seja possível recuperar ainda mais a fundo e amplamente a grande tradição de pensamento (e cultural em geral) italiana — a sua *especificidade* — e fazer dela o propulsor de *um modo de pensar* capaz de atravessar os âmbitos do político e da filosofia, mas também os limites temporais das últimas

---

<sup>8</sup> Faz-se referência a GALLI, Carlo. *Spazi politici. Letà moderna e letà globale*. Bologna: Il Mulino, 2001; MARRAMAO, Giacomo. *Passaggio o Occidente. Filosofia e globalizzazione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010. Claudio Minca trata desses temas em “Biopolítica, geografia e *Italian Theory*”. In: LISCIANI-PETRINI, Enrica; STRIMMIELLO, Giusi. *Effetto Italian Thought*. Macerata: Quodlibet, 2017, p. 109-130.

<sup>9</sup> O já citado ensaio de Claudio Minca (na nota acima) mostra exatamente como o pensamento italiano possa funcionar nos estudos de geografia para transformar profundamente os aparatos conceituais e metodológicos desse específico saber disciplinar. E o mesmo é válido para o ensaio de Felice Cinati que demonstra como a própria filosofia da linguagem possa tirar nova linfa de uma relação com a tradição literária italiana de Dante a Pasolini. Uma linha em desenvolvimento há tempos nos Departamentos de Italianística das Universidades americanas, também para inovar por dentro uma abordagem analítica e já em “declínio”, como aponta Bodei. Ver CIMATI, Felice. “Vita e linguaggio nel pensiero italiano”. In: LISCIANI-PETRINI, Enrica; STRIMMIELLO, Giusi. *Effetto Italian Thought*, op. cit., p. 90-98; BODEI, Remo. *A filosofia no século XX*. São paulo: Edições 70, 2013.

décadas, para se tornar uma estratégia de “pensamento em ação”, ou melhor de “pensamento da atualidade”, invasiva, inovadora e eficaz ainda em outros campos do saber.<sup>10</sup> Inovadora e eficaz justamente porque rearticulada àquela grande tradição. Indo além, então, do perímetro dos filósofos contemporâneos para nos entendermos, da “foto de família” tirada acima.

## 2. Um pensamento da atualidade

No intuito de circunscrever o ponto que pretendo focar, gostaria de iniciar pelas bordas com um texto de Foucault: *O que é o iluminismo?* —, aliás, não por acaso, mais do que célebre. Nesse texto Foucault, com a sua bem conhecida e lucidíssima capacidade de identificar os vetores de sentido profundos de um período histórico, delinea duas linhas de pensamento, “as duas grandes tradições”<sup>11</sup> como ele as chama, que partem de Kant e marcam aquele momento da filosofia moderna e contemporânea, dividindo-a em duas frentes contrapostas.

De um lado, Kant inaugura com seu criticismo — segundo uma linha interpretativa tornada predominante (que Hegel, com sua leitura do grande predecessor, contribui não pouco para codificar)<sup>12</sup> — “aquela tradição da filosofia que põe o problema das condições em que é possível um conhecimento verdadeiro e, a partir disso, toda uma abordagem da filosofia moderna se apresentou e se desenvolveu, desde o século XIX, como uma analítica da verdade”.<sup>13</sup> Trata-se do vetor que reabsorve em si, recolocando-a em sentido gnosiológico, aquela parte da tradição filosófica “clássica” e “moderna” que nos séculos pretendeu construir um aparato epistêmico certo e verdadeiro, uma *episteme* em sentido próprio e etimológico de

<sup>10</sup> Objeto de numerosos estudos e comentários, esclarecedor e incisivo, é o texto de REVEL, Judith. *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*. Paris: Vrin, 2015.

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. “Che cos’è l’illuminismo?”. In: *Archivio Foucault. 3. Interventi, colloqui, interviste (1978-1985)*. Milano: Feltrinelli, 1994.

<sup>12</sup> Sobre esse ponto ver FERRARIN, Alfredo. *Il pensare e l’io. Hegel e la critica a Kant*. Roma: Carocci, 2017.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. “Che cos’è l’illuminismo?”, op. cit., p. 261.

“saber que estagnadíssima está”,<sup>14</sup> por meio de uma tela de esquemas e categorias úteis para conhecer (= para “aplicar” em) a realidade externa (ou ao menos como tal pressuposta). Obviamente “do alto” de uma posição por definição soberana, que se expressa “nos termos de uma autoridade”.<sup>15</sup> Com a declarada pretensão de alcançar um conhecimento indubitável e, por conseguinte, uma visão do real eterna — ou pelo menos fora do tempo, não condicionada pelo fluxo contingente das coisas, não “sujo” pela aparência impura e opaca do mundo histórico vivente. Trata-se daquele vetor filosófico — mais ainda cultural — que encontrou um rico e poderoso desenvolvimento na filosofia chamada, justamente, “analítica” (particularmente difundida na e pela cultura anglo-saxã).

Todavia, esse é um plano de todo o discurso, que encontra no Kant crítico-gnosiológico um centro de coágulo inicial — o qual permanece, de todo modo, uma ponte de referência e um modelo de exercício especulativo inevitável. Mas em Kant há também um outro aspecto — sublinha com perspicácia Foucault — mais escondido ou menos aparente, e, como normalmente acontece, talvez por isso mais estimulante, como ele mesmo parece acreditar visto que o assume em seu próprio discurso. Um aspecto evidenciado precisamente nos escritos *Was ist Aufklärung?* [O que é educação?] (1784) e *Der Streit der Fakultäten* [O conflito das faculdades] (1798) dos quais Foucault parte colocando-os sob a lente de aumento de seu olhar. Nesses textos, de fato, Kant não se põe o problema do conhecimento numa chave verdadeira e lógica, mas faz emergir “pela primeira vez” um “novo tipo de questão” — “aquela do presente, da atualidade: o que acontece hoje?”.<sup>16</sup> E é assim, se questionando sobre “o que é o iluminismo”, que ele reflete também “sobre a atualidade, muito mais dramática, da Revolução francesa”. Porém, prestemos atenção, não, como acontecia também no passado, para encontrar “uma decisão filosófica” já tomada, ou seja, para voltar a “aplicar” no presente, sempre da mesma

---

<sup>14</sup> BODEI, Remo “Una filosofia della ragione impura: il pensiero italiano”. In: LISCIANI-PETRINI, Enrica; STRIMMIELLO, Giusi. *Effetto Italian Thought*, op. cit., p. 58-59.

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel. “Che cos’è l’illuminismo?”, op. cit., p. 255.

<sup>16</sup> Idem, p. 253.

posição transcendente de “sobrevoo”, um conjunto de ideias pré-confeccionadas. Mas sim, exatamente, o contrário, para ver como o filósofo com sua filosofia “pertence” ao presente do qual e no qual fala (e não a uma “doutrina ou a uma tradição”), está “ali”, “também ele faz parte desse processo” sofrendo as repentinas transformações, não programáveis. A consequência que descende disso, “outra forma do questionamento”, desse inédito e diferente modo de ver as coisas, é que, ao contrário de confiar numa “trama teológica” já dada que prefigura “o progresso”, o filósofo vai em busca dentro das dobras da história daquela “força” que continuamente empurra os homens “para melhorar” — que se realize ou não, e que, então, é totalmente imprevisível. Um movimento sempre subterraneamente “atual”, no qual o próprio filósofo encontra-se envolvido. Assim — ao invés de seguir “escolasticamente” a herança da tradição, com uma fidelidade que é “a mais comovente das traições” — se deixa levar por aquela “ruptura e subversão na história” que recoloca em jogo a própria filosofia e suas visões já dadas. É essa “ontologia da atualidade”, para a qual a filosofia e o próprio homem são sempre sugados pelo/no vórtice da história, que Foucault tomou de Kant fazendo disso “a forma de reflexão na qual [ele mesmo buscou] trabalhar”.<sup>17</sup>

Pois bem, agora podemos nos colocar a seguinte pergunta: de qual “forma de reflexão”, de qual pensamento aqui se fala? Se prestarmos bem atenção e se adotarmos o olhar “sagital”, como o filósofo o definia, que ele mesmo sempre assumia, nos daremos conta que o questionamento de que fala Foucault na realidade retoma uma linha de pensamento que poderíamos definir desviante, *outra*, até “bastarda”, no que diz respeito à tradição filosófica que se tornou dominante, e, todavia, carsicamente presente ao longo de quase todo seu desenvolvimento. Tal linha de pensamento que — contra a pressuposição de uma dicotomia originária e insuperável entre pensamento e realidade, verdade e história, portanto entre forma e matéria, inteligível e sensível, ato e potência, enfim entre transcendência (Deus) e imanência (mundo) — afunda suas raízes dentro do concreto tecido da *vida material* em si sempre móvel e inatingível. Assim, dentro daquela “atualidade” viva, que nunca

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 256-261.

se separa da própria origem e do próprio passado, como se eles estivessem nas nossas costas e mortos, mas os guarda como um extrato sempre vivo que escorre debaixo de nós e nos acompanha constantemente, esse é aquele primordial, por definição, opaco, sempre fugaz a qualquer categorização que queira envolvê-lo de forma definitiva, certa e transparente. Trata-se de uma linha de pensamento que encontra emergências significativas desde a antiguidade, mas explode especialmente com Maquiavel e Giordano Bruno — e obviamente “o herético” Espinosa. Passando através de Vico da *ingens sylva* e chegando, pouco a pouco, até as mais recentes reavaliações de um pensamento da “potência” não “destinada” ao ato, com autores como Bergson, e Deleuze,<sup>18</sup> e o próprio Heidegger da conhecida afirmação, segundo a qual — com evidente inversão de abordagem aristotélica — é preciso pensar a “possibilidade mais no alto do que a realidade”.<sup>19</sup>

Mas, então, não casualmente citei, entre os que foram mencionados, o nome de três filósofos italianos: Maquiavel, Bruno e Vico. É a eles (ao lado de Espinosa e Deleuze) que os autores italianos da última geração trazidos antes se referem continuamente não casualmente. A razão é evidente. O pensamento “impuro”, nunca realmente transcendente (e ainda menos transcendental), mas constantemente entremeado pelo fluxo da história e voltado

---

<sup>18</sup> Esse pensamento de uma “potência” não “destinada” ao ato é o que encontramos em Bergson e em Deleuze através da noção de “virtual” (ver LISCIANI-PETRINI, Enrica. “Quartetto per un’ontologia del virtuale: Bergson, Jankélévitch, Merleau-Ponty, Deleuze”. In: *Il Pensiero*, a. XLXX, n. I). Uma exigência problemática que está na origem de De Carolis (*Sulla potenza: da Aristotele a Nietzsche*. Napoli: Guida, 1989) e de Agamben (“Bartleby o della contingenza”. In: DELEUZE, Gilles; AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, 1993). Mas tal pensamento está presente — confirmando sua carscidade “topológica”, aquém e contra Aristóteles, desde Vincenzo Vitiello (*Topologia del moderno*. Genova: Marietti, 1992); mas, ao longo desse preciso percurso de recuperação de uma dimensão antecedente o plano “lógico” se coloca um dos trabalhos mais recentes e sugestivos de Vitiello (*L’immagine infranta. Da Vico a Pollock*. Milano: Bompiani, 2015), que não casualmente parte de Vico.

<sup>19</sup> A referência é feita à frase de Heidegger em *Ser e o tempo*: “Mais no alto da realidade está a possibilidade”. Frase que é também a cifra do programa heideggeriano de uma radical reavaliação do “tempo”.



para o plano da vida, da corporeidade e da “atualidade” (e, por isso, também da política) — agora delineado e pelo qual Foucault também se sente atraído — é exatamente aquele *em ação* na cultura italiana, do Renascimento em diante. Como demonstra o próprio uso da língua “vulgar” — de Dante a Bruno até Vico — plasticamente manipulada de forma a levar para dentro da escrita o magma efervescente, os detritos, por assim dizer, do mundo histórico. Tanto é que até um cientista como Galilei — notou argutamente Calvino — usava “a linguagem não como um instrumento neutro, mas [...] com uma contínua participação expressiva, imaginativa e até lírica”.<sup>20</sup> Uma “impureza” que constitui, portanto, a característica e a especificidade do pensamento italiano — e ao mesmo tempo a sua “anomalia”. Aquela anomalia pela qual a nossa cultura, no curso dos últimos séculos — para nos entendermos, em alguns casos não sem razão — foi reduzida à marginalidade, vista num estado de minoria, relegada, inclusive, ao deplorável uma vez julgada como “pré-moderna”. E, logo, incapaz de dar para si uma forma acima de tudo especulativa e depois, por conseguinte, ética e política, com semblantes ordenados, claros, rigorosos, nesse sentido, estatuais e institucionais, e, por fim, confiáveis. Tudo isso produziu um contra-efeito de um provincialismo até demasiadamente súcubo em relação à cultura exterior e marcadamente, de especial modo, no que diz respeito àquela anglo-saxã. É exatamente aquela anomalia pela qual — ao contrário — hoje, na época “pós-moderna”, a nossa cultura parece voltar a ter um papel até aqui impensável e até decisivo. Pela intensidade de sua história de longuíssimo alcance (do Humanismo à contemporaneidade, mas sem esquecer a cultura romano-latina que também nos pertence), justamente por isso, ela é capaz de fornecer categorias de multifacetadas, plásticas, funcionais para aquela geral renovação da perspectiva da qual olhar para o mundo, para seus problemas e para suas urgências, que foi invocado por muitos.

---

<sup>20</sup> CALVINO, Italo. “Due interviste su scienza e letteratura”. In: *Saggi*. Milano: Mondadori, 1995.

### 3. De um certo modo de pensar, de fazer filosofia

Impõe-se novamente, então, o que dizia no início desse texto. Ou seja, que é preciso aumentar a volta do compasso e começar a ir bem mais além do limitado perímetro do *Italian Theory*, como foi até aqui, nas últimas décadas, delineado e delimitado.<sup>21</sup> Esse círculo limitado deve servir como “abre pista” de um discurso mais amplo capaz de engatar e voltar a valorizar a grande tradição de pensamento italiana — na horizontal, no plano dos âmbitos que pode investir (da filosofia à arte passando pela política, a geografia, a economia etc.); e na vertical ou em sentido longitudinal (“sagital” diria Foucault) no plano da genealogia temporal que pode cobrir, colhendo suas potencialidades escondidas, mas férteis.

Certo é que essa tradição — no plano filosófico — é mesmo sempre um pequeno segmento da cultura mundial. Isso não deve ser esquecido ou subjugado, mas deve ser sublinhado, para não correr o risco de cair numa ênfase audaz e apologética, demasiadamente inútil e estridente. Mas aqui o discurso é outro. Como dizia Foucault — e colocando em ação aquela “ontologia da atualidade” no centro de seu trabalho — “é preciso reconhecer, distinguir e decifrar o que, no presente, tem sentido para uma reflexão filosófica [...] Não se pode fazer uma análise do próprio presente [...] sem se dedicar a um trabalho de ciframento que permitirá atribuir o significado e o valor que procuramos ao que é, aparentemente, desprovido de significado e valor”.<sup>22</sup> Portanto, é necessário identificar qual o sentido, a cifra do nosso tempo. Pois então, para retomar Bergson, a cifra do nosso tempo consiste no fato que — a “uma visão imobilizada”, aquela pela qual o filósofo francês “com grande estupor” se dá conta que a realidade, como era pensada pela cultura tradicional, “não durava” — é substituída potentemente por uma visão *sub specie durationis*.<sup>23</sup> Quer dizer sob forma de *temporalidade* — que não significa o tempo unilinear

<sup>21</sup> Cf. GENTILI, Dario, op.cit.

<sup>22</sup> FOUCAULT, Michel. “Che cos’è l’Illuminismo?”, op. cit., p. 254, 257.

<sup>23</sup> BERGSON, Henri. *Oeuvres*. A. Robinet (org.). Paris: PUF, 1970, p. 1392 e *Mélanges*. A. Robinet (org.). Paris: PUF, 1972, p. 766.

e geométrico, mas o tempo como pulsação de infinitos ritmos. Inclusive através da descoberta da vida que remete já há mais de dois séculos<sup>24</sup> e que está na origem do *biological turn* hoje debaixo dos nossos olhos. Uma visão das coisas pela qual não é possível mudar o concreto movimento do real, presumindo poder agarrá-lo dentro de uma ordem lógica eterna e transparente, e nem dentro de abstratas formalizações; mas é preciso voltar a pensar na “temporalidade” — e na “possibilidade” — como dimensão constitutiva e primária do real.

Se essa é a nossa “atualidade”, é ainda mais necessário, indispensável, um pensamento que se mova dentro desse cumprimento de onda epocal, que esteja constantemente em relação direta com o presente enquanto dimensão insuperável: exatamente aquela “filosofia da atualidade” de que nos falava Foucault. Ela que se encontra, como vimos, no pensamento italiano, enquanto pensamento desde sempre e por sua própria natureza, vale a pena repetir, revirado, enxertado, radicado no móvel e plural escorrer da “efetualidade” histórica. Com um jogo de palavras se poderia chegar a dizer: na nossa específica atualidade, que trouxe para o primeiro horizonte a atualidade, só se pode ter um pensamento da atualidade. Como aquele típico da nossa tradição, que só se fez se medir com a massa e o dinamismo da história, acidentado, bruto, refratário aos polimentos demasiadamente lógicos. Como aquele “movente” no fundo da realidade — como o chamava Bergson (ecoando a *dynamis*, mas em função ultra-aristotélica) — que devolve ao pensamento sua mais genuína força “livre” e “criativa”. A filosofia não é a guarda ou a simples extensão de doutrinas já instituídas e praticadas, segundo uma perseverança que é “a mais comovente das traições”, como dizia Foucault; e não é também a mera análise das formas (ontológicas, éticas, sociais e por assim vai) já dadas ao mundo e de sua “aplicação”. Ela é, sobretudo, uma interrogação genealógica sobre o *sentido* dessas formas<sup>25</sup> e ainda, senão sobretudo, “se mede — para retomar

---

<sup>24</sup> Cf. TARIZZO, Davide. *La vita, un'invenzione recente*. Roma-Bari: Laterza, 2010.

<sup>25</sup> Uma referência paradigmática, em tal sentido, é o amplo trabalho que vem conduzindo há anos Carlo Sini em suas importantes publicações: SINI, Carlo. *Opere*. Milano: Jaka Book, 2009-17, especialmente *Il pensiero delle pratiche*, vol. IV, 2012 e *Transito verità*, vol. V, livros I, II, III, IV, V, IV, 2014.

as icásticas palavras de Deleuze — segundo as novas distribuições que impõe aos seres e aos conceitos” e consiste em “traçar, fazer passar uma fronteira lá onde nunca havia sido vista”.<sup>26</sup>

Se esse é o estado das coisas, muda então o próprio *modo* do pensamento em geral — e de fazer filosofia. Trata-se de uma transformação epocal, rumo, pela verdade, há tempo e também em outras frentes para além daquele italiano. Como se lembrava antes, graças a Foucault, esse processo iniciou com (um certo) Kant, e prosseguiu no curso de uma fila em que podem ser colocados (uns certos) Hegel, Bergson, Deleuze e, acrescentaria, Merleau-Ponty, que fala de um “pensamento selvagem” numa quiasmática relação com um profundo remanejamento da história e da instituição.<sup>27</sup> Portanto, o pensamento filosófico italiano (nos traços específicos aqui delineados) está em boa, ótima companhia. A melhor condição para que ele também — esteja no interior de seus limites — possa voltar a produzir fecundos “efeitos”: livres e criativos.

Tradução de Patricia Peterle

---

<sup>26</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. *Logica del senso*. Milano: Feltrinelli, 2005; DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Che cos'è la filosofia?*. Torino: Einaudi, 2001.

<sup>27</sup> Esse ponto é muito bem analisado por Revel, evidenciando as consonâncias com o discurso de Foucault, *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et hitoire*, op. cit.

# Genealogia do *Italian Thought*

Roberto Esposito

1. O genitivo no título desta intervenção pode ser interpretado, ao mesmo tempo, de modo objetivo ou subjetivo. No sentido em que, de um lado, tentarei submeter o *Italian Thought* a uma análise genealógica, e de outro, a reconhecer exatamente na genealogia a sua atuação peculiar. Trata-se, portanto, de fazer a genealogia de um dispositivo que, por si mesmo, é genealógico. Mas o que se deve entender, nesse caso, por genealogia? Genealógica é a busca de uma origem inalcançável lá onde se procura — no início de um processo —, porque, ao mesmo tempo, está sempre mais atrasada e sempre mais avançada em relação a ele. A figura que está delineada desse desdobramento da origem — contemporaneamente afundada em seu passado e projetada em relação ao futuro — é a do anacronismo ou da “anacronia”. Considerando aquilo que é absolutamente evitado por parte dos historiadores de profissão — “o pecado dos pecados, entre todos os pecados o irremissível”, segundo Lucien Febvre<sup>1</sup> —, porque aplica indevidamente ao passado a linguagem do presente, ou porque lê o presente com as categorias do passado, o anacronismo foi recentemente reabilitado por Nicole Loraux<sup>2</sup> e Jacques Rancière.<sup>3</sup> Não somente o anacronismo — eles argumentam — é algo que não deve ser evitado na interpretação de um evento, mas pode chegar a constituir seu instrumento decisivo, a partir do momento em que a história, analisada em suas estruturas mais profundas é sempre de alguma maneira anacrônica. Como argumentaram diversamente Nietzsche, Freud e Benjamin, mas também de outra forma, Aby

---

<sup>1</sup> FEBVRE, Lucien. *O Problema Da Incredulidade No Século 16: a religião de Rabelais*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 12.

<sup>2</sup> LOURAX, Nicole. “Éloge de l’anachronisme in histoire”. In: *Le genre humain*, n. 27. Paris: Le seuil, 1993, p. 23-39.

<sup>3</sup> RANCIÈRE, Jacques. “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”. In: *L’inactuel*, n. 6. Paris: Cîrêé, 1996, p. 67-68.

Warburg,<sup>4</sup> todo objeto histórico é marcado por um contra-ritmo que o desdobra sobre planos diversos e coexistentes.

Por trás da ordem vertical da memória histórica, se espalha um espaço longitudinal habitado por tempos diversos, em uma trama da qual vêm recuperados e atados os múltiplos fios. A “constelação” da qual fala Benjamin e a “sobrevivência” à qual se refere Warburg, constituem o exemplo que inverte os cânones da historiografia historicista, desestabilizando o seu andamento linear e progressivo. Os tempos históricos não se limitam a se suceder, mas se cruzam um com o outro de uma forma que desestrutura a simples sucessão cronológica. É o fenômeno que, primeiro Ernst Bloch,<sup>5</sup> e depois Reinhardt Koselleck,<sup>6</sup> definiram como “contemporaneidade do não-contemporâneo”. Onde, por contemporaneidade deve se entender não a última das épocas, aquela que segue a modernidade, mas, de forma mais literal, a coexistência de tempos diversos dentro de um mesmo tempo. Não só, de fato, a contemporaneidade não é a última das épocas, mas é a categoria que rompe o conceito de época e a economia temporal que o sustenta.<sup>7</sup> Pode-se falar, nesse sentido, de contemporaneidade somente se a mesma noção de “época” vem “epocalizada”, colocada entre parênteses, a favor de uma diversa interpretação do tempo e da sua relação com o espaço. Assim interpretada — na genealogia de Nietzsche, mas também na arqueologia de Foucault e de Enzo Melandri —, a ideia de contemporaneidade, em última análise coincidente com aquela de anacronismo, faz surgir a identificação moderna de tempo e história, colocando um fora dos fundamentos da outra e vice-versa.

---

<sup>4</sup> Cf. DIDI-HUBERMANN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000. Trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati-Boringhieri, 2007; NAGEL, Alexander e WOOD, Christofer S. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.

<sup>5</sup> BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985. Trad. it. *Eredità del nostro tempo*. Milano: il Saggiatore, 1992.

<sup>6</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passato: contribuição a semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patricia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC Rio, 2006.

<sup>7</sup> Cf. SCHÜRMAN, Reiner. *Heidegger on Being and Acting. From Principles to Anarchy*. Bloomington: Indiana University Press, 1968. Trad. it. *Dai principi all'anarchia. Essere e agire in Heidegger*. Bologna: il Mulino, 1995.

Contra o projeto, tipicamente moderno, de historicização integral do tempo, ou de temporalização total da história, é necessário imaginar uma topologia mais complexa da qual o futuro anterior constitui o tempo privilegiado — futuro anterior quer dizer futuro *no* passado, ou “futuro passado”, como Koselleck intitula seu livro.

O que tem a ver com tudo isso o *Italian Thought*? Na verdade, é possível reconduzir a sua constituição exatamente a uma espécie de anacronismo — vale dizer, de desdobramento temporal que o situa em uma dimensão cronologicamente transversal. Se a sua identificação, dentro da cultura contemporânea, é bastante recente — não remonta a mais de vinte anos —, a sua verdadeira gênese está situada nos anos 1960, ou seja, na época do primeiro **operaísmo**. Desse segundo ponto de vista — o de seu nascimento efetivo — o que hoje chamamos *Italian Thought* é, de fato, coevo, seja à fase madura da Escola de Frankfurt, seja à *French Theory*, de cujos resultados o faz geralmente derivar, pondo a biopolítica de Foucault em sua origem. Que este também seja o caso — que os maiores autores da *Italian Theory* estejam conectados, para além de suas dissonâncias lexicais, por uma reinterpretação modificada da biopolítica foucaultiana, é um dado de fato. Isso, porém, não coincide com a gênese histórica daquilo que Negri denominou “diferença italiana”,<sup>8</sup> situada uma década antes de quando Foucault iniciou a sua reflexão sobre biopoder, na metade dos anos 1960. Portanto, o *Italian Thought* é, em seu nascimento efetivo, contemporâneo do paradigma que também, por outros aspectos, coloca-se geralmente em sua origem. Isso — o desdobramento entre denominação póstuma e gênese real — o situa em uma espécie de paradoxal contratempo. Coloca-se, ao mesmo tempo, antes e depois dos paradigmas dos quais, de um lado, descende e, de outro, antecipa. Isso — essa dupla idade do *Italian Thought* — explica o motivo pelo qual ele nos parece, de um lado, mais imaturo do que a *French Theory* e, por outro, ao menos no plano político, mais incisivo do que ela. Ainda agora, em uma espécie de estrabismo prospectivo, o *Italian Thought* pode ser colocado em uma zona oscilante entre aquilo que certamente foi — o **operaísmo** em todas as suas versões e diásporas internas — e aquilo que saberá ser,

---

<sup>8</sup> NEGRI, Antonio. *La differenza italiana*. Roma: Nottetempo, 2005.

se o saberá, inclusive liberando-se dessa sua gênese e transformando-se radicalmente em relação a ela. É por isso que, em relação a outras experiências com as quais é comparado, em alguns aspectos antecipa determinados traços, em outros, os conduz à síntese de uma forma que os ultrapassa.

Isso — essa tensão não resolvida, essa antinomia genética — está na origem das suas duas interpretações predominantes, muitas vezes em competição entre si. Trata-se da interpretação que podemos definir “sincrônica” — iniciada por Negri com “A diferença italiana” e seguida por outros — segundo a qual o *Italian Thought* se limita às experiências políticas dos anos 1960 e 1970. E da interpretação diacrônica, na qual eu mesmo avancei, conectando-o às características constitutivas do pensamento italiano desde a sua formação original.<sup>9</sup> Acredito que esse contraste hermenêutico, às vezes enfatizado — por exemplo por Judith Revel,<sup>10</sup> mas não por Dario Gentili<sup>11</sup> —, venha, por sua vez, superado por um diferente ponto de vista, que tenha juntos ambos os aspectos da questão.<sup>12</sup> Não no sentido da sua mediação, mas no de uma sobreposição, exatamente anacrônica, dos dois pontos de vista. Afinal, característica decisiva do pensamento italiano é exatamente aquela de se situar no ponto de convergência e de tensão entre esses dois olhares — entre sincronia e diacronia, eixo horizontal da contemporaneidade e eixo vertical da origem. O pensamento italiano — não somente aquele dos últimos vinte ou sessenta anos, mas todo o pensamento italiano — coloca-se exatamente na intersecção dessas duas trajetórias, no ponto em que uma se torna, ao mesmo tempo, o horizonte e o dispositivo de criticidade interna da outra. Se a diacronia perdesse a relação com a sincronia, acabaria reduzindo-se à linha progressiva do historicismo,

---

<sup>9</sup> ESPOSITO, Roberto. *Pensamento vivo: origem e atualidade da filosofia italiana*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

<sup>10</sup> REVEL, Judith. “L’Italian Theory e le sue differenze. Soggettivazione, storicizzazione, conflitto”. In: *Differenze Italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*. Roma: DeriveApprodi, 2015, p. 47-58.

<sup>11</sup> GENTILI, Dario. *Italian Theory. Dall’operismo alla biopolitica*. Bologna: il Mulino, 2010.

<sup>12</sup> Cf. LISCIANI-PETRINI, Enrica e STRUMMIELLO, Giusi (orgs.). *Effetto “Italian Thought”*. Macerata: Quodlibet, 2018.



mas se a sincronia perdesse a relação com a diacronia, seria esmagada em seu próprio estrato mais superficial, perdendo a possibilidade de iniciar uma reflexão autocrítica sobre si mesma. O único modo de apreender aquilo que está no fundo do contemporâneo é sair de seus limites e voltar-se às suas fronteiras, voltando assim ao lugar do qual ele se origina. É essa relação crítica e antinômica, entre originário e atual, o núcleo problemático do pensamento italiano — o caráter contemporâneo da sua origem e o elemento originário da sua atualidade. Genealogia *do* pensamento italiano significa exatamente isso. Por um lado, deve ser entendido de um ponto de vista não simplesmente histórico, mas genealógico; por outro, que a genealogia constitui o núcleo paradigmático em torno do qual está reunida.

2. Não por acaso, todas ou quase todas as categorias assumidas pela nova reflexão italiana — *bios, sacertas, imperium, communitas, immunitas, persona* — vêm do mundo greco-romano. Mas, ao mesmo tempo, e exatamente por essa distância prospectiva, são utilizadas para penetrar os dispositivos da vida contemporânea. Atenção: isso não deve ser entendido no sentido de uma pretensa continuidade — como se entre a nossa experiência e aquela antiga corresse um único fio. Mas, ao contrário, na consciência da sua distância e da criticidade prospectiva que esta consente. Olhar para o passado da perspectiva do presente, e ao presente do ângulo visual do passado, é o único modo para conhecer ambos criticamente. Tal concepção genealógica da origem — que, destituindo-a como início absoluto de um processo, a projeta em cada um de seus momentos sucessivos — atravessa, naturalmente não sempre de forma reflexiva, todo o pensamento italiano, a ponto de constituir o seu elemento caracterizante. Esse é o motivo pelo qual podemos legitimamente nela inscrever os autores que inauguram a nossa tradição cultural, filosófica, linguística, a partir de Dante. Porque em todos eles, mesmo que seja de maneira diversa, reluz essa relação problemática com a origem. Ela está embutida em sua contemporaneidade, não como uma referência conservadora ao passado, mas como uma projeção para o futuro. Toda a *Comédia* de Dante pode ser interpretada, em tal sentido, como o ponto extremo

no qual se cruzam indissolúvelmente origem e atualidade, passado imemorial e história contemporânea de Florença. A esse dispositivo teórico refere-se o caráter exemplar, tanto dentro quanto fora do tempo, de personagens que às vezes ainda estão vivos quando Dante escreve, colhidos na eternidade de um momento exemplar de sua vida, como sustentou Auerbach.<sup>13</sup> Fixando-os para sempre em uma determinada situação figural, Dante lê o tempo na eternidade e a eternidade no tempo, criando efetivamente o primeiro, e insuperável, mecanismo anacrônico na origem da nossa tradição.

Isso vale também para o conjunto de eventos denominado — não de forma plenamente adequada, pois tem certo sentido restritivo — de “humanismo” italiano. Neste, no seu documento talvez mais exemplar, a oração de Pico *De dignitate, excellentia et nobilitate hominis*, o pensamento italiano emana mesmo para além da modernidade, quando alude ao caráter por si mesmo tecnológico da natureza humana: o homem, na *Oratio* de Pico, não é outro senão aquilo que se torna, ou melhor, aquilo que ele “faz” de si mesmo. É, contemporaneamente, o sujeito e o objeto da própria produção. Aí está um exemplo típico de anacronismo, no sentido que, definindo o homem de tal modo, em relação a todos os outros animais, Pico coloca-se ao mesmo tempo antes e depois a semântica do sujeito moderno, entendido como entidade essencial dotada de vontade e razão. O homem é, enquanto tal, um animal dotado da perene capacidade de autotransformar-se artificialmente. A mesma razão constitutiva de origem e contemporaneidade é central na obra de Maquiavel. Quando ele recomenda um “retorno aos princípios” para estados que estão caminhando para a ruína, isso não deve ser entendido como uma exortação, tradicional na cultura clássica, a um passado exemplar, mas como teorização do potencial energético da origem. Longe de ser uma exigência conservadora, essa referência à origem expressa o caráter potentemente inovador de um discurso que desestabiliza todo o quadro da teoria política anterior — e precisamente a ideia de que o poder constituído, para

---

<sup>13</sup> AUERBACH, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlim: De Gruyter, 1929. Trad. it. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1963.

não perecer, pode e deve ser, de vez em quando, revitalizado pelo poder constituinte.

Já aqui se destaca toda a distância que separa, e de certa forma contrapõe, o pensamento italiano àquele que normalmente é entendido pela filosofia moderna. Enquanto, seja Descartes, seja Hobbes, condicionam o nascimento da ciência e da filosofia moderna a um destacamento radical da origem — o saber irrefletido para Descartes, o estado de natureza para Hobbes —, Maquiavel, assim como sobre um outro terreno Giordano Bruno, segue a estrada oposta. Somente a ligação com a origem garante o saber, e também o poder, do risco da abstração, reestabelecendo uma relação decisiva com o mundo da vida. Nessa tendência, surge o que pode ser definido como o caráter “afirmativo” do pensamento italiano. Este recusa-se a passar, como querem Hobbes e Descartes, pela negação do dado natural — a *annihilatio* de tudo o que precede a ciência e a política moderna, como o mundo da natureza, o peso do corpo, a linguagem do mito ou da magia. Desse modo, Hobbes e Descartes transpõem o princípio teológico cristão da *creatio ex nihilo* para o terreno da ciência e da política, abrindo um vetor explicitamente teológico-político. Contra tal transposição, tanto Maquiavel quanto Bruno — rompendo o quadro da teologia política moderna — argumentam que a inovação, no saber e no poder, não passa pela negação, mas pela afirmação, da própria fonte originária. A isso remete a referência, aparentemente canônica, de Maquiavel ao mundo romano e de Bruno à sabedoria dos Antigos.

A tal perspectiva afirmativa, que ao mesmo tempo precede a modernidade e salta fora dos seus cânones, foi conferida frequentemente uma caracterização pré-moderna. Mas, em vez de algo pré-moderno ou antimoderno, deve-se nela ver uma declinação diversa do Moderno. Isso diz respeito aos conteúdos dos textos italianos, mas também à linguagem em que são expressos. Aquela língua menor, gentil, estratificada, da qual fala Antonio Montefusco,<sup>14</sup> constitui o sintoma de uma especificidade que não nega, mas enriquece, o Moderno, empurrando-o de alguma

---

<sup>14</sup> MONTEFUSCO, Antonio. “Dal plurilinguismo all’ospitalità. Appunti sull’italiano (neo-epico e no)”. In: *Nuova Rivista Letteraria*, vol. 4, 2016, p. 43-49.

forma para além de si mesmo. O pensamento italiano, como a sua língua, elabora uma multiplicidade de soluções e linhas de fuga, nascidas também da convivência do italiano clássico com outras línguas, a partir do latim até aos dialetos e às línguas locais. Basta ler Maquiavel — do *Príncipe* às comédias — ou qualquer um dos diálogos italianos de Bruno, para se dar conta disso. Já a escolha do *vulgar* em uma época na qual o latim ainda é, de longe, a língua dominante, é significativa do carácter heterodoxo, híbrido, experimental do pensamento italiano. Da sua abertura constitutiva a classes sociais mais amplas e diversificadas do que aquelas tradicionalmente admitidas nos círculos do conhecimento. Mas há algo a mais, relativo ao estilo, ao léxico, às imagens, que conecta o pensamento italiano às artes, à pintura e à arquitetura, de Leonardo a Michelangelo, a Caravaggio. Como comparar as páginas de Maquiavel, Bruno, Campanella, repletas de imagens extremas, corpos disformes, de expressões ao mesmo tempo ásperas e sublimes, à prosa sóbria e rigorosa da nova filosofia moderna? O que os autores italianos, contemporaneamente filósofos, políticos, escritores, artistas fazem é manter uma porta aberta entre as linguagens da razão e do sentido, da dedução e da narração, do logos e do mito — em outros lugares fechada por um projeto formalizado e abstrato de matematização do mundo.

3. Vico leva essa tendência ainda mais adiante. Mesmo que nunca façam referência a Bruno e se contraponham a Maquiavel, os seus textos têm um forte traço em comum com esses. Já no chamado *Liber metaphysicus*, o *De Antiquissima italorum sapientia*, a referência à origem torna-se um modo de intervir criticamente sobre as formas do saber contemporâneas a ele. Mas com a *Ciência Nova* a guinada assume um carácter ainda mais claro — como demonstra a sua longa exclusão dos cânones oficiais do saber moderno europeu. Imagens icásticas, invenções poéticas, expressões tiradas de léxicos não filosóficos como os da medicina, da magia, do mito, colocam os textos de Maquiavel, Bruno e Vico a uma igual distância da linguagem, formalizada, da ciência e da filosofia moderna. Essa heterogeneidade lexical, que parece expulsá-los da cultura moderna, traduz uma profunda sintonia dos autores italianos no que diz

respeito às questões da origem. Desse ponto de vista, as suas obras são todas textos eminentemente genealógicos — o que mais é a *Ciência Nova* de Vico, senão, se pensarmos bem, os *Discursos* de Maquiavel e os textos herméticos de Bruno? Para todos eles — de Dante a Vico — a origem não se situa no ato voluntário de um sujeito que se questiona sobre o próprio pensamento, ou de uma série de sujeitos que decidem estabelecer um contrato social instituindo o Estado. Ela está radicada nas profundezas de uma vida animal que rompe as fronteiras da consciência humana, colocando-a em relação com algo que a precede e a ultrapassa — daí a referência contínua ao mundo animal, do centauro de Maquiavel ao burro de Bruno, aos *bestioni* de Vico.

A mesma modalidade — concreta, corpórea, material — da linguagem por eles operada não é nada além do modo de traduzir, no presente do conhecimento, aquela ampla zona de experiência pré-reflexiva da qual ela provém, e da qual não pode nunca se destacar completamente se não quiser se fechar em uma linguagem abstrata e sem vida. A origem, com tudo aquilo que comporta de energia e de violência, não é um momento confinado em um passado a ser abandonado, mas o fundo oco onde subjaz toda a história humana, sempre pronto a reemergir à superfície em sua dupla face, energético ou espectral. Daqui o duplo caráter do pensamento italiano — ao mesmo tempo afirmativo e trágico, segundo a forma em que se configura a relação com a origem. Se Maquiavel e também Bruno reconhecem sobretudo o lado energético, vital, produtivo, a posição de Vico é mais problemática e dramática. A sua filosofia da história — mas é um erro defini-la como tal, vista a sua distância das outras filosofias da história, precedentes e sucessivas — é profundamente marcada. Vico é o primeiro grande pensador da genealogia — comparável nesse sentido somente a Nietzsche, talvez. Não somente pela presença decisiva que a questão da origem tem na sua concepção da história, mas pelas características, literalmente irrepresentáveis, com as quais a configura. A origem é aquele irrepresentável que mesmo assim é representado, mesmo que o seja de maneira informe ou disforme. Como dirá Nietzsche nas *Considerações extemporâneas*,

depois relido por Foucault,<sup>15</sup> a origem não é só o lugar de proveniência, mas de produção. Não é nunca uma, mas múltipla, está sempre, ao mesmo tempo, atrás e em frente a si. E, de fato, na *Ciência Nova* ela se duplica, ou multiplica, à medida em que história sacra e história profana remetem a um diferente início. Cada povo, segundo Vico, tem uma origem e uma história diferentes dos outros. A imagem da *ingens sylva*, na qual residem homens ainda não plenamente homens, que Vico define “gigantes”, já é um modo de desconstruir a origem, apagando cada característica individual, inserindo-a em um conjunto caótico de imagens, corpos, humores que rompem toda medida unitária.

Aquilo que Vico pretende significar com a figura da floresta — situada entre história dos deuses e história dos heróis, porém precedente à história dos homens — é que a mesma origem, à qual se dirige também a genealogia, permanece opaca ao nosso olhar, a partir do momento em que nenhum dos saberes historicamente formados é capaz de penetrá-la. Que a origem em Vico seja pré-histórica — situada antes da história — é entendido no sentido literal, que não é representável por nenhuma das linguagens historicamente constituídas. Ela está antes de todo antes, precede toda precedência, antecipa toda antecipação — e somente desse modo continua a nos falar. Como acontecerá mais tarde com Nietzsche, e depois com Foucault, a genealogia de Vico também se apoia em um ponto vazio que parece magnetizar todo o discurso, correndo o risco de engoli-lo em certo ponto. Genealógico, propriamente, é o conhecimento da origem. Mas de uma origem estruturalmente inapreensível. Nesse sentido — inclusive além do pensamento italiano — a genealogia, como busca pela origem, é tanto necessária quanto impossível. Na verdade, necessária exatamente em razão da sua impossibilidade. O outro elemento que leva Vico aos limites da modernidade — aproximando-o ainda mais de nós — é a concepção da história como contínua crise, tão distante tanto da filosofia da história providencial cristã quanto daquela progressiva, iluminista e pré-romântica.

---

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”. In: *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: Puf, Paris, 1971, p. 145-172. Trad. it. “Nietzsche, la genealogia, la storia”, in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*. Torino: Einaudi, 2001.

A crise, tal como é pensada por Vico na categoria de “retorno”, não vem de fora para golpear uma história cumulativa, mas é o seu próprio êxito — o produto de uma civilização que avançou tanto a ponto de cortar a relação com a origem da qual deriva. É então que o tecido unitário da civilização se rasga e o elemento fantasmagórico, espectral, de baixo emerge à superfície com uma potência devastadora. Uma dinâmica traduzível na dialética, sobre a qual o recente pensamento italiano trabalhou, entre *communitas* e *immunitas*. De um lado, a comunidade não sujeita a leis, como ainda emerge dos confins da selva Nemea, é obrigada a se imunizar dos riscos que a ameaçam através da criação da autoridade que os fortes exercem sobre os fracos. Por outro lado, tal imunização, impulsionada a seus extremos êxitos, isto é, ao cumprimento do processo de civilização ao qual dá origem, quando então a razão se separa do sentido e da imaginação, determina as condições para uma crise catastrófica que traz de volta os homens ao estado de barbárie do qual provêm.

4. Quem é profundamente influenciado por essa concepção altamente dramática da história, dentro da cultura italiana da primeira metade do século XIX, é Vincenzo Cuoco. Ele interpreta através desse paradigma, propriamente trágico, os eventos da revolução napolitana e de seu fracasso catastrófico. Com ele entra em jogo não somente a relação entre história e crise, mas também entre história e natureza. No fundo da história age uma matéria pesada, densa, lenta, à qual Cuoco atribui um caráter antropológico, mas também natural, o qual ele define como “segunda natureza”. É esse fundo, pré-histórico ou não histórico — comparável a uma espécie de matéria natural tocada, mas nunca completamente transformada pela história — a determinar os eventos. O erro trágico dos revolucionários napolitanos foi o de ter imaginado que poderiam mudar esse fundo, ou de não ter se dado conta dele suficientemente, transpondo na Itália meridional o que acontecera na França uma década antes, sem considerar as características geo-antrópicas dos povos meridionais. Daí, dessa ruptura com a origem natural, o retorno catastrófico do arcaico, que se derrama mortalmente sobre aqueles que haviam ignorado seu potencial destrutivo. Eles acreditaram que podiam

historicizar integralmente a natureza, e acabaram absorvidos e afogados por ela. Dessa forma, Cuoco abre um outro vetor de sentido da filosofia italiana, pensando juntos, pela primeira vez com tal intensidade, história e natureza, revolução e contrarrevolução, progresso e reação.

O nexó história-crise está também no centro da grande *História da Literatura Italiana* de De Sanctis. Nele, a presença de Vico, ainda que através da mediação hegeliana, é fortíssima. Refere-se, por um lado, à historicidade inesgotável da experiência, por outro, à contradição interna de uma ordem histórica subtraída da fluidez linear do tempo desafiada pela presença do próprio limite interno. É o que antes defini como núcleo não histórico, ou não inteiramente historicizável, da história. Há um ponto, dentro da própria história, além do qual ela não pode avançar. Este — como ponto-limite, como limiar não ultrapassável — explica a direção, ela própria trágica, que assume a *História da Literatura Italiana*, ao final, esvaziada de conteúdos e valores a favor da produção de puras formas literárias. Resulta singular o fato de que uma obra, nascida com a intenção de definir, e também construir, uma identidade de caráter nacional, a capture exatamente na contínua alteração daquilo que deveria ser, em uma espécie de desconstrução da identidade. É como se a história da nossa literatura — a única capaz de suprir a ausente unidade política — não pudesse ter o êxito positivo de agregar as classes dirigentes do país, pois foi minada, e quase impedida, por uma crise originária, já a partir de Petrarca e do petrarquismo, e reproduzida de maneira reforçada ao longo de todo o seu caminho. Uma crise tão originária que De Sanctis pode concluir que “Dante, que deveria ser o início de toda uma literatura, foi o fim dela”<sup>16</sup>

Ademais, outro grande filósofo italiano do período — Giacomo Leopardi — não chega a uma conclusão diferente. Para ele, a modernidade está destinada ao definhamento pela pretensão de romper as relações entre razão e corpo, formas e forças, vontade e instintividade. No *Ensaio sobre o caráter dos italianos*, reconhece uma antropologia incapaz de perseguir os seus objetivos, por um

---

<sup>16</sup> DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1958, 1870-1, vol. I, p. 310.



defeito de origem — de uma relação inadequada com ela. Em seguida, o *Zibaldone*, com uma extraordinária riqueza de temas e princípios teóricos, propõe uma interpretação radicalmente crítica da modernidade que não encontra correspondências na cultura europeia da época. Além disso, o fato de que um grande poeta possa, e inclusive deva, ser considerado um dos maiores filósofos italianos, é um indício do potencial multilinguístico e multidisciplinar do pensamento italiano. O italiano, em sua contaminação com outras linguagens, é um pensamento radicalmente refratário, seja ao fechamento lógico-analítico da tradição anglo-saxônica, seja à pureza técnica da metafísica alemã. Mas também à reflexão sobre a consciência interior da tradição espiritualista francesa. Ele, como foi sugerido por Remo Bodei,<sup>17</sup> é um pensamento espúrio, bastardo, impuro, nunca inteiramente voltado para si mesmo, nunca inteiramente concentrado sobre si, desviado para o seu próprio exterior, olhando para fora — e a tal “fora” pode se dar o nome de história, política ou vida, na relação que as vincula.

O tema da vida perpassa, e caracteriza profundamente, todos os autores que nominamos, impulsionando-se de alguma forma até na atual reflexão biopolítica. Presente em Maquiavel, a ponto de se unir com a imagem do Estado-Corpo, delineada por ele mesmo por meio de contínuas metáforas biológicas, assume em Bruno os traços da vida infinita, multiplicada pelos infinitos mundos. Por sua vez, “vida” é uma das palavras mais recorrentes de Vico, assim como do próprio De Sanctis, que fecha a sua reflexão sobre *A ciência e a vida*<sup>18</sup> com acentos não diferentes daqueles das *Considerações extemporâneas* de Nietzsche.<sup>19</sup> Mas uma reflexão sobre a vida também retorna na primeira metade do século XX italiano — entre Croce, Gentile e Gramsci. Toda a segunda produção de Croce está orientada para uma interrogação sobre o “vital”, como algo que, embora fazendo parte da dimensão econômica, a rompe por todas

---

<sup>17</sup> BODEI, Remo. “Una filosofia della ragione impura”. In: *Effetto Italian Thought*. Macerata, Quodlibet, 2017, p. 55-70.

<sup>18</sup> DE SANCTIS, Francesco. “La scienza e la vita”. In: *L'arte, la scienza, la vita*. Torino: Einaudi, 1972.

<sup>19</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche: sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. Trad. Andre Luis Mota Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.

as partes, invadindo ao fim, com efeito ambivalente, toda a existência humana. A batalha ético-política, para a qual Croce convoca nos anos da guerra, é a tentativa de assumir essa potência vital como uma força construtiva e mobilizadora, mas sem ser por ela oprimido. Mas não se trata apenas de Croce, Gentile e Gramsci. Em *Da fuori*, relembrei três autores italianos, digamos irregulares, Tilgher, Rensi e Colli, todos os três pensadores da vida em uma forma não assimilável à filosofia da vida da cultura europeia das primeiras décadas do século XX.<sup>20</sup> O que os afasta daquele período, colocando-os antes em ressonância com o atual pensamento italiano, é a categoria de imediatismo, ou irrelação que, especialmente em Colli, emerge tanto do dispositivo da representação quanto do da expressão, justamente porque é irrepresentável e inexprimível.<sup>21</sup> Quando se passa desta reflexão àquela que mais especificamente é definida como *Italian Thought*, naturalmente muito se modifica — nas perspectivas, nos tons, nos conteúdos. Mas não a ponto de falhar a tendência anacrônica de reconhecer o caráter originário do atual e o caráter atual do originário. Como também a relação da história com algo irredutível a ela, não integralmente historicizável — vida, natureza, linguagem. O que une os pensadores do *Italian Thought* entre eles, além e dentro da diferença de temas e categorias, é a relação entre tempo e espaço. E também — no fundo, é a mesma coisa — a implicação com o que se pode definir o “fora”. Sobre o caráter constitutivamente desterritorializado do pensamento italiano, muito se disse. O paradoxo, o feliz paradoxo desse pensamento reside na sua dimensão não nacional e, portanto, enquanto tal, cosmopolita, como a definia Gramsci, ou desterritorializado, como diriam Deleuze e Guattari.<sup>22</sup> Nascido fora de um dado organismo estatal, o pensamento italiano pensou, e ainda pensa, o mesmo político antes, fora e, às vezes, até contra o Estado. É, antes mesmo de ser um espaço definido, um lugar de trânsito e tradução de conceitos, linguagens, imagens que vêm de

<sup>20</sup> Cf. ESPOSITO, Roberto. *Da Fuori. Una filosofia per l'Europa*. Torino: Einaudi, 2016.

<sup>21</sup> Cf. COLLI, Giorgio. *Filosofia dell'espressione*. Milano: Feltrinelli, 1969.

<sup>22</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010.

fora e vão para fora. Essa é a sua força e originalidade. Nesse sentido, a questão do que é o *Italian Thought* deve ser modificada para a do que pode ser, no que pode se transformar, o que pode ainda se originar da sua contínua transformação.

Tradução de Aislan Macieira



# O Humanismo desapontado

Raul Antelo

A proposta de tomar literatura, arte e pensamento como aberturas, isto é, como territórios porosos, autênticas ruínas ou *capricci* que funcionam como laboratório de experiências *com — na — da* linguagem, nos obriga a considerar, em primeiro lugar, um tópico: o lugar dos intelectuais no *Italian Thought*. Roberto Esposito, visando caracterizar a diferença entre a *German Philosophy*, a *French Theory* e o pensamento italiano, aponta, nos praticantes desta última perspectiva, um traço que lhes é comum.

A falta de mediação de um Estado unitário colocou-os imediatamente próximos do poder político local e eclesiástico, em uma condição ambivalente e muitas vezes conflitante em relação a ele. Fora desta condição muito particular, não se compreenderia o destino político de autores exilados como Dante e Maquiavel, queimados como Bruno e Vanini, forçados a abjurar ou à prisão como Galilei e Campanella, que morreram em lados opostos da mesma linha como Gramsci e Gentile. Quase como uma demonstração de que se, como já foi dito, o poder gera resistência, em certas condições isso é ainda mais verdadeiro para a filosofia. O italiano era certamente mais uma filosofia de resistência do que de poder. Não é por acaso que Gramsci voltou ao centro dos estudos em todo o mundo e que o núcleo germinativo do Pensamento italiano é o operaiismo italiano dos anos 60 em suas várias almas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ESPOSITO, Roberto. “German philosophy, French theory, Italian thought”. In: GENTILI, Dario; STIMILLI, Elettra (org.) *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*. Roma, Derive Approdi, 2015, p. 12-13. “La mancanza della mediazione di uno Stato unitario li ha situati fin da subito a ridosso del potere politico locale e di quello ecclesiastico, in una condizione ambivalente e spesso contrastiva verso di esso. Fuori da questa particolarissima condizione non si capirebbe il destino politico di autori esiliati come Dante e Machiavelli, bruciati come Bruno e Vanini, costretti all’abiura o alla prigione come Galilei e Campanella, morti ai lati

Além de uma certa desterritorialização, isto é, uma tendência a deixar-se penetrar por outras disciplinas ou tradições, Esposito destaca, no *Italian Thought*, a tensão entre *comune / imune* [comum / imune], entre *conflitto / neutralizzazione* [conflito / neutralização] ou, simplesmente, entre *potenza / potere* [Potência / poder]. Minha especulação hoje tomará como objeto o conflito numa época, aparentemente, de consensos. Como é sabido, a neovanguarda italiana teve, em Luciano Anceschi (1911-1995), um teórico consistente, a tal ponto que a obra de Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti ou Giorgio Manganelli tornou-se inseparável da trajetória teórica não só de Anceschi como dos autores publicados por sua revista, “Il Verri”. Sanguineti, por exemplo, ilustra essa lógica *conflitto / neutralizzazione* com os dois aspectos que atribui à vanguarda: “l’aspirazione eroica e patetica” [a aspiração heróica e patética] vs “il virtuosismo cinico” [o virtuosismo cínico].<sup>2</sup> Para melhor entender,

---

opposti della stessa linea come Gramsci e Gentile. Quasi a dimostrazione del fatto che se, come è stato detto, il potere genera resistenza, in determinate condizioni ciò vale ancora di più per la filosofia. Quella italiana è stata sicuramente più una filosofia della resistenza che del potere. Non è un caso se ad essere tornato al centro degli studi in tutto il mondo è Gramsci e se il nucleo germinale dell’*Italian Thought* è l’operaismo italiano degli anni Sessanta nelle sue varie anime”. Esta e as demais citações foram traduzidas por Francisco Degani.

<sup>2</sup> SANGUINETI, Edoardo. “Sopra l’avanguardia”, in *Il Verri*, n. 11, dez. 1963, p. 55-58. É sintomático, aliás, pensar em um dos aspectos da poesia de Balestrini apontados por Sanguineti. Em sua leitura, o autor de *Capriccio italiano* afirma: “Quem obedece à ordem dada (‘non smettere’) é, em suma, antes de mais ninguém a própria poesia que para, como até é natural, a certa altura, mas da maneira mais acidental e acidentada possível, de forma a criar uma nova imagem, e muito mais acerba do que aquela que eluardianamente se define como ‘poésie ininterrompue’. Esta falta de conclusão estrutural reflete-se no sistema métrico: o *enjambement* (e nos líricos ‘Novíssimos’ não é caso único, pratica-o também Porta, diga-se de passagem) produz-se a um nível que Casa, seu patriarca oficial no petrarquismo, e o mesmo é dizer em toda a lírica italiana em bloco do lado oficial da tradição, não pôde certamente prever. Isto é, acontece, de uma forma tipograficamente bastante traumática, a ruptura produzir-se no interior de um vocábulo, o qual se encontra não raramente fragmentado entre dois versos, não apenas sem poder apresentar o alibi, consentido e convincente, de ser vocábulo composto, que seria coisa ainda legalmente sustentável, mas não respeitando sequer, por vezes, as normas mais elementares da silabação italiana”. (SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e linguagem*).

portanto, o núcleo conflitivo que permite a emergência de Anceschi como crítico histórico-metafísico, proponho um recuo aos anos de formação estética do autor milanês.

Assim sendo, relembremos que, no imediato pós-guerra, Valentino Bompiani lançava *L'arte di Goya* [A arte de Goya], um ensaio seguido de outros dois, *Tre ore al Museo del Prado* [Três horas no museu do Prado] e *Una nuova visita al Museo del Prado* [Uma nova visita ao museu do Prado], que o ensaísta catalão Eugeni d'Ors (1881-1954) concebera, na verdade, vinte anos antes, em 1928, quando do centenário do pintor. Um dos conceitos mais preñhes de significação nesse livro, conceito aliás emprestado da escola vienense, era o de *τεκτον*. D'Ors ilustra-o, a princípio, com uma construção geopolítica que nos implica, uma vez que defende a ideia de que “o repertório morfológico do barroco foi adaptado do orientalismo, ou, se quisermos, do extremo ocidentalismo ou, dizendo de outro modo, do exotismo, da natureza livre e desordenada”,<sup>3</sup> nunca melhor materializada do que em Portugal. Uma Renascença tardia, em país periférico, que fez perdurar o gótico florido até a época moderna, explicava assim de que modo a Europa se enriquecia, ao passo que também empobrecia, nessa linguagem plástica inusitada dos monumentos manuelinos. “Assim a Europa, que colonizava as Índias, era por sua vez colonizada por elas...”<sup>4</sup>

Nesse sentido, essa construção bidimensional do *τεκτον* anacrônico e periférico, que vale para Portugal, mas não menos para uma Itália que, apesar da Constituição e as primeiras conversas de uma aliança europeia, quase desaba em guerra civil, naquele ano de 1948, com o atentado a Togliatti, tal conceito, reitero, postu-

---

Trad. António Ramos Rosa e Carmen Gonzalez. Porto: Portucalense, 1972, p. 113). A análise ganha redobrada pungência à luz das considerações de Agamben sobre o fim do poema. Ver AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*, n. 1, São Paulo, ago. 2002, p. 142-149.

<sup>3</sup> D'ORS, Eugenio. *L'arte di Goya*. Milano: Valentino Bompiani, 1948, p. 23. “il repertorio morfologico del barocco fu adattato dall'orientalismo, o, se si vuole, dall'estremo occidentalismo o, detto in altro modo, dall'esotismo, della natura libera e disordinata”.

<sup>4</sup> Idem, p. 25. “Così l'Europa, che colonizzava le Indie, era a sua volta colonizzata da loro...”.

lava uma teoria heterocrônica do próprio tempo que o mesmo d'Ors associava às teses cosmogônicas de Kepler.

A cosmografia dos círculos veio, assim, a substituir a cosmografia das elipses. A partir desse momento, aqueles mesmos fenômenos de que a nova observação havia dado notícias, e que estavam marcados com o selo de uma irracionalidade hostil, voltaram a ser racionais, normais, convertidos em casos particulares de uma nova e geral lei, que, devido à sua própria amplitude, excluía quaisquer exceções.

O que distingue, geometricamente falando, uma elipse de um círculo? Sabe-se que o círculo tem um centro único. A circunferência é o lugar geométrico de pontos equidistantes de um ponto único no espaço. A elipse, curva fechada, tem, ao contrário, dois centros. A elipse é, talvez, o lugar geométrico de todos os pontos do espaço cuja soma de distâncias entre dois pontos dados é constante. A relação espacial, que em um caso se estabelece referindo-se a um só ponto, no outro se calcula em relação a dois pontos, cada um dos quais determina, na composição comum, uma série de correspondências. Isto, objetivamente. No que diz respeito ao significado psicológico, enquanto no caso do círculo a relação é captada imediatamente, no caso da elipse a relação resiste ao esforço sinótico e deve ser analisada, ou percebida, por assim dizer, sentimentalmente. Ou, para empregar termos mais adequados, de um ato *de inteligência*, independente das reras lógicas e rígidas da pura razão.

Se, portanto, a unidade de desenho que regula qualquer composição, qualquer atuação tetônica presidida pelo espírito clássico, pode ser representada simbolicamente com o círculo, a característica da composição barroca é de poder ser representada, em sua essência, pela elipse. Aquilo que, na primeira composição, é unidade de desenho aparece, na segunda, como dualidade, obediente ao duplo império de um duplo centro. A lógica, que é razão, que é espírito, estabelece sem dúvida a autoridade absoluta do *princípio de contradição*. Mas a inspiração do barroco não vem do espírito, vem da natureza. E esta não conhece princípio de contradição. Zomba dele, zomba com seu “Werden”, o seu dinamismo, o seu movimento. A natureza, para empregar uma expressão



vulgar, *não sabe o que quer...* Mais exatamente: dando as costas ao princípio de contradição, quer dois contrários por vez. Do mesmo modo, qualquer produto do barroco, fiel discípulo da natureza, pede duas coisas por vez. É preciso dizer que ele *não sabe o que quer: em cada um de seus detalhes coincidem duas intenções dinâmicas*. Daí vem essa agitação, esse *grande vento*, que parece agitar dobras e gestos, não só na pintura e na escultura, mas também na própria arquitetura; e em qualquer objeto ou instituição de cultura barroca, fora da própria arte, tudo o que se *barroquiza* gesticula. E introduz nessa gesticulação uma indecisão, ou melhor, uma multipolaridade na decisão, que a desvia e perturba.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 28-30. “La cosmografia dei circoli veniva così a rimpiazzare la cosmografia delle ellissi. Da questo momento, quei medesimi fenomeni di cui la nuova osservazione aveva procurato notizia, e che erano marcati con il sigillo di una irrazionalità ostile tornavano razionali, normali, si convertivano in casi particolari di una legge nuova e generale, la quale, per la sua stessa ampiezza, escludeva qualsiasi eccezione. / In che cosa si distingue, geometricamente parlando, una ellisse da un circolo? Si sa che il circolo ha un centro unico. La circonferenza è il luogo geometrico di punti equidistanti da un punto unico nello spazio. L'ellisse, curva chiusa, ha, al contrario, due centri. L'ellisse è, forse, il luogo geometrico di tutti i punti dello spazio la cui somma di distanze fra due punti dati è costante. La relazione spaziale, che in un caso si stabilisce riferendosi ad un sol punto, nell'altro si calcola rispetto a due punti, ciascuno dei quali determina, nella composizione comune, una serie di corrispondenze. Questo, obbiettivamente. Per quanto riguarda il significato psicologico, mentre nel caso del circolo, la relazione è captata di colpo, nel caso della ellisse, la relazione resiste allo sforzo sinottico e deve essere analizzata, o percepita, per dire così, sentimentalmente. O, per impiegare termini più adeguati, da un atto di *intelligenza*, indipendente dalle regole logiche e rigide della pura ragione. / Se, dunque, l'unità di disegno che regola qualsiasi composizione, qualsiasi attuazione tettonica presieduta da spirito classico, può rappresentarsi simbolicamente con il circolo, la caratteristica della composizione barocca è di poter essere rappresentata, nella sua essenza, dall'ellisse. Quello che, nella prima composizione, è unità di disegno ci appare, nella seconda, come dualità, obbediente al doppio imperio di un doppio centro. La logica, che è ragione, che è spirito, stabilisce senza dubbio l'autorità assoluta del *principio di contraddizione*. Ma l'ispirazione del barocco non viene dallo spirito, viene dalla natura. E questa non conosce principio di contraddizione. Si burla di lui, lo burla col suo 'Werden', il suo dinamismo, il suo movimento. La natura, per impiegare un'espressione volgare, *non sa quello che vuole...* Più esattamente: voltata la schiena al principio di contraddizione, vuole due contrari alla volta. Nello stesso modo, qualsiasi prodotto del barocchismo, fedele discepolo della natura, domanda due cose alla volta. Bisogna dire di esso che *non sa quello che vuole: in ciascuno dei*

Essas ideias, a rigor contemporâneas das primeiras edições dos *Cadernos do cárcere* de Gramsci, já tinham sido divulgadas, na Itália, pouco antes disso, por Luciano Anceschi. Com efeito, discípulo de Antonio Banfi,<sup>6</sup> o crítico vinha acompanhando a produção de Eugeni d'Ors desde 1930,<sup>7</sup> como atestam tanto *Eugenio d'Ors e il nuovo classicismo europeo* [Eugenio d'Ors e o novo classicismo europeu],<sup>8</sup> quanto o prefácio à tradução do livro clássico de d'Ors, *Do barroco*, intitulado “Rapporto sull'idea del Barocco”,<sup>9</sup> onde Anceschi opera um duplo movimento: recusar Croce e abrir-se a uma tradição pan-europeia (relembremos que o ensaio dorsiano é traduzido na Itália a partir da sua edição francesa).

Como já assinalado, “o barroco é, em resumo, um ótimo campo para averiguar o nexa entre autonomia e heteronomia da estética que é central na obra crítica de Anceschi”,<sup>10</sup> quem, no citado

---

*suoi dettagli coincidono due intenzioni dinamiche. Da ciò questa agitazione, questo gran vento, che sembra agitare pieghe e gesti, non solo nella pittura e nella scultura, ma anche nella stessa architettura; e in qualsiasi oggetto o istituzione di cultura barocca, fuori dell'arte stessa, tutto che si barochizza gesticola. E introduce in questa gesticolazione una indecisione, o meglio, una multipolarità nella decisione, che la disvia e turba”.*

<sup>6</sup> Ver BANFI, Antonio. “Gli intellettuali e la crisi sociale contemporanea”. In: *La ricerca della realtà*, vol. I. Firenze: Sansoni, 1959, p. 19-43; “Riflessione pragmatica e filosofica della cultura”. Idem, vol. II, p. 371-381; “La crise della cultura contemporanea”. In: *Saggi sul marxismo*. Roma: Riunuti, 1960, p. 13-28.

<sup>7</sup> ANCESCHI, Luciano. “Resenha de *Cuando ya esté tranquilo e Jardin des plantes*”. In: *Leonardo*, I, 1930, 11, p. 735-737. Destaquem-se, também, seus posteriores ensaios “Le poetiche del Barocco in Europa”. In: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Milano: Marzorati, 1959, vol. I; *Barocco e Novecento*. Milano: Rusconi & Paolazzi, 1960; “Del barocco e di altre prove” (1953), recolhido no livro homônimo de 1962; “Bacone tra rinascimento e barocco. Del Wit: lettura di un passo di Locke” (1958) e “Comportamento dell'idea nelle poetiche del '600” (1963), até os ensaios reunidos em *Idea del Barocco*. Bologna: Nuova Alfa, 1984.

<sup>8</sup> ANCESCHI, Luciano. *Eugenio d'Ors e il nuovo classicismo europeo*. Milano: Rosa e Ballo, 1945.

<sup>9</sup> ANCESCHI, Luciano. “Rapporto sull'idea del Barocco”. In: D'ORS, Eugenio. *Del Barocco*. Milano: Rosa e Ballo, 1945, p. IX-XXXIV.

<sup>10</sup> CARMELLO, Marco. “Il barocco ‘cosale’ di Carlo Emilio Gadda”. In: *Comparatismi*, II, 2017, p. 133. “il barocco è insomma un ottimo campo per indagare quel nesso fra autonomia ed eteronomia dell'estetica che è centrale nell'opera critica di Anceschi”.

prefácio, argumentava que a segunda metade do século XVIII e os primeiros anos do XIX encontraram, no *Laocoonte*, uma expressiva figura plástica, um imaginativo símbolo, que perpassa Winckelmann e Goethe, Lessing e Schopenhauer, discutindo sempre, em torno à natureza da arte, o tópico horaciano de *ut pictura poesis*. São valores que definiriam de fato o gosto e a poesia na tradição alemã. Já no fim do século XIX e nos primeiros anos do XX, viu-se, por sua vez, no Barroco, um desejo, uma vontade que mereceu o nome de *disputa* ou *querela*, tendente, na verdade, a definir os rumos do *moderno*, associado, portanto, à noção de *crise* (Mallarmé). Mesmo sem compartilhar integralmente a tese de Eugenio d'Ors, Luciano Anceschi, seu editor, vê-se na obrigação de difundir-la por representar, a seu ver, o primeiro esforço teórico de apreensão de um fenômeno que surge na segunda metade do século XVIII, não tanto como indicação de uma categoria geral da arte, mas como signo do sentimento de reação iluminista, que é como dizer um modo equilibrado de preferências clássicas e racionais, um gosto cujo modelo de prosa mais alto e desejado é o da escritura árida, sóbria e rigorosa de Voltaire; ou mesmo como signo da irritação daqueles homens do século XVIII, que, arrebatados por um puríssimo amor ao ideal de Beleza encontraram, em Winckelmann, a expressão conveniente de uma ideal Ordem geométrica.

Surgida, portanto, neste ambiente cultural e a partir de uma dialética iluminista e idealista, contra um definido período das artes figurativas, e especialmente da arquitetura, a primeira interpretação da noção de *barroco* leva consigo a acusação de “mau gosto”, e quase de “perversão”. Anceschi compartilha pelo contrário o julgamento de Dámaso Alonso, no sentido de que Góngora, por exemplo, “não era incompreensível, não era absurdo, não era vago, não era nebuloso. Era difícil, ligado, perfeito, exato, nítido” e, portanto, por trás do gongorismo, está a questão do *moderno*, “o mundo no qual (talvez como naufragos aferrados a um mastro flutuante) vivemos ainda”. Um passo, daí em diante, para a reivindicação do *hermético* na escrita experimental.

Por isso Anceschi não hesita em afirmar que a reabilitação do Barroco aconteceu por volta do final do século XIX (*Renaissance und Barock* [Renascença e Barroco], o livro de Wolfflin, é de 1888)

e encontrou seu pleno e adequado desenvolvimento no primeiro quartel do XX. Logo apareceram novas reações, novas tentativas de reconduzir o Barroco a um significado depreciativo e *derogatory* (Croce), até que mais recentemente, em um dos capítulos de seu ensaio *Do barroco*, intitulado precisamente “La Querella del Barroco en Pontigny” [A querela do Barroco em Pontigny], d’Ors recoloca a tese revalorizadora, que pretende estender a noção de *barroco* a um valor idealmente universal, de tal modo que com ele se substitua a noção de *romantismo*, na sua perpétua antítese ao *classicismo*. Em termos de poéticas, detectam-se, assim, o *wagnerismo* e sua doutrina, o *simbolismo* na poesia, com seu disforme e complexo sentimento da palavra; o *liberty*, com o variado e tortuoso ondular das massas arquitetônicas em formas florais, com sua conversão da casa em um fechado jardim oriental, em uma paisagem privada; o *impressionismo*, para o qual na pintura a energia plástica do desenho cede à força da “forma-cor”; o irracionalismo e relativismo extremos do pensamento filosófico; e, finalmente, o gosto pelo exotismo, pelos costumes distantes do Oriente. Tal o ambiente cultural no qual a palavra “barroco” devia de bom grado perder sua conotação condenatória para adquirir uma cadência familiar e menos estridente. Naqueles anos em torno da crise de 1930 se pode fixar de fato o momento no qual se produz a mudança de significado, de um sentido irônico e agressivo a outro que rotularíamos de “neutro” e aceitável, por sua vez, para o gosto e o pensamento ocidentais.

Pioneiro dessa percepção foi Nietzsche, quem chegou a perceber que a condenação do Barroco era, na verdade, uma atitude pedante. Com aquela sensibilidade extrema que sempre teve com relação às mudanças da cultura, e com essa espécie de desesperada penetração que possuía, Nietzsche não fez outra coisa senão captar uma mudança de seu tempo, da qual ele próprio foi certamente o maior responsável. Em 1869, quando redigia *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, em carta a seu amigo Rohde, declara que tem a intenção de “dar um passo além do *Laocoonte* de Lessing”: esse “passo adiante”, segundo Anceschi, foi o violento turbilhão no qual se viram arrastadas as noções de *arte do espaço* e *arte do tempo*, no que segue, aliás, a dicotomia Leonardo ou Goya, formulada por d’Ors

em 1926.<sup>11</sup> Desse modo, Nietzsche, esse filósofo schopenhaueriano e wagneriano, teria realizado uma exasperada crítica da figura acadêmica, que era o fundamento dos juízos negativos a respeito do Barroco. Por esse caminho chegou a declarar sua nova interpretação dicotômica da vida da arte, não mais como *arte do movimento* e *arte do espaço*, mas como tensão entre Apolo e Dionísio, ou, se preferirmos, entre “arte da imagem” (pintura) e “arte da música” (poesia). Anceschi resume que, assim, frente a esta clareza da verdade de Delfos, que é equilíbrio e medida, que é defesa do indivíduo e da consciência de si mesmo, da ordem, da harmonia, Nietzsche e o moderno propõem a desmesura da natureza, a embriaguez de uma verdade na qual o indivíduo se anula no sentimento dionísíaco e na trágica sabedoria selênica. Trata-se de uma distinção estética da arte que irá se ampliando até devir o princípio de uma verdade universal do mundo.

Ora, esse passo metodológico seria radicalizado por Wolfflin, quem define o desenvolvimento histórico e ideal do clássico ao barroco como um desenvolvimento do *linear* ao *pictórico*, da *visão de superfície* à *visão de profundidade*, da *forma fechada* à *forma aberta*, da *multiplicidade* à *unidade*, da *claridade absoluta* dos objetos à *claridade relativa*. Mais tarde, as propostas de *Barock und Rokoko* [Barroco e Rococó] (1897) de August Schmarsow confluem com as oportunas pesquisas de Albert Erich Brinckmann, com os estudos de Werner Weisbach sobre o Barroco nos diferentes lugares da Europa (como *Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien* [Arte barroca na Itália, França, Alemanha e Espanha], 1924), e as de Sir Sacheverell Sitwell sobre *Southern Baroque Art* [Arte Barroca do Sul] (1927), de inegável impacto no círculo bataillano, como atesta sua contribuição para a revista *Documents*. É esse o começo, a partir dos nietzscheanos franceses, de uma linhagem que passaria, mais tarde, por Foucault, Deleuze e Lacan.

Na vereda oposta, mesmo como herdeiro destas tradições, teríamos a figura de Benedetto Croce, quem, entre 1925 e 1929, em seus diversos estudos sobre o *seiscentismo* e na sua muito erudita

---

<sup>11</sup> D'ORS, Eugenio. “Glosas: Como Goya o como Leonardo”. In: *ABC*, Madrid, 24 fev. 1926, p. 7.

*Storia dell'età barocca in Italia* [História da idade barroca na Itália], tentou retomar novamente aquela polêmica, para propor o Barroco como uma “variedade do feio”. A seu ver, o Barroco não era mais um momento histórico da vida da arte, mas uma expressão da “não-arte”. Pelo contrário, a posição de Eugenio d’Ors vê o Barroco como um *eon*, como um princípio eterno que se configura variadamente na história da cultura e na morfologia histórica da arte: no Alexandrinismo, no século XVII, no Romantismo, no Impressionismo, formas todas da cultura que podem nos atrair, que podemos também amar, como é o caso do afeto de d’Ors por Goya; mas isso tudo não deve empanar nossa suspicácia, de dignidade inflexivelmente humana, de racionalidade enérgica e vitoriosa, em uma luz resplandecente de emblemas geométricos. D’Ors rebaixa assim o romantismo, uma vez que o romantismo é apenas uma variação, uma *especificação* do Barroco. Assim sendo, o autor serve-lhe a Anceschi para propor um sistema aberto, no qual a definição de Barroco não se esgota em uma direção unívoca e unitária, senão que se apresenta como um “reino” cultural, delimitado e determinado ao mesmo tempo por um sistema de *exigências ideais* e de *realidades de fato* estéticas e artísticas; e nesse domínio, rico de tensões internas, de dinamismo e vitalidade inesgotável, toda disposição particular e pragmática, liberada da pretensão de se estender arbitrariamente à totalidade do valor, encontra, pelo contrário, exatamente seu sentido e seu lugar.

Diríamos, em resumo, que Anceschi representaria uma solução intermediária, de cunho histórico-cultural, tão distante de Croce, a rigor, quanto de d’Ors, que vê o Barroco como categoria expressiva, uma categoria *histórica* e, portanto, *neutra*, sobre a que se exercita livremente a pressão dos sentimentos e das paixões, de toda uma época situada entre a Renascença e o Iluminismo. Nem apocalíptico, nem integrado, ele pratica um humanismo desapontado (“umanesimo disilluso”, ele próprio dizia), de alguma forma aliado às posições de Antonio Banfi e Luigi Pareyson, o que significa em aberta oposição ao idealismo de Benedetto Croce ou Giovanni Gentile, segundo o qual o Barroco traduziria um *sentimento do infinito*, paradigma de muitas das novas formas artísticas: da arquitetura, com a estética do “ilimitado”; da pintura, com sua renúncia à seção áurea e à ordem harmônica do quadro, com sua

explosão e movimento em formas libérrimas e como descentradas (a composição já não dispõe de um centro definido e estrutural); da poesia, com seu sentimento não já direto e imediato, mas metafórico, polivalente e musical da palavra. Porém, sobretudo, o Barroco de Anceschi conecta-se com a música nova, à maneira problemática de Adorno, razão pela qual o crítico italiano conclui que o tempo do Barroco seria aquele tempo no qual a arte — todas as artes — e pela primeira vez aliás, aspiram à condição infinita da música.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “No caso do barroco, esse tipo de reação se encaixa bem com o que Jürgen Habermas chamou de ideologia da classe média em declínio. Que, com as sobrelhas erguidas, se autoproclama adepto da música baixo contínuo — muitas vezes mesmo se opondo ao século XIX e ao romantismo — finge estar fazendo uma escolha, em nome de um gosto rigoroso, que não tem que provar sua capacidade objetiva de estabelecer diferenças. A neutralização vai tão longe que uma senhora que poderia ser descrita como uma ‘fã de barroco’ achou essa música eroticamente muito excitante, embora os arautos de seu renascimento busquem suas razões no ascetismo, assustando-os, justamente qualquer expressão de erotismo acentuado. Que não haja qualquer fundamento na música para o sentido literal da palavra ‘barroco’ — que significa, como sabemos, ‘redondeza imperfeita’, a invasão da perfeição simétrica pela assimetria — isso não incomoda ninguém. Se ignorarmos imediatamente este traço fundamental que vale para uma forma-protótipo de natureza ótica (e que, aliás, neste próprio registro, não tem nada de particularmente relevante), então nos deparamos com isso que Riegl, junto com outros, chama ‘surpreendente, incomum, extraordinário’. O grande historiador da arte percebeu imediatamente a insuficiência de qualquer definição mesquinha: ‘Mas o extraordinário também é, simplesmente, o objetivo de toda a arte clássica e romana, e é também o da arte renascentista’. Pelo próprio fato de existir, a arte se destaca do cinza da normalidade burguesa que se dedica exclusivamente à sua manutenção. O a-normal é seu *a priori*, sua própria norma.” [Dans le cas du baroque, ce type de réaction s’accorde bien à ce que Jürgen Habermas a appelé l’idéologie de la classe moyenne déclinante. Qui, le sourcil levé, se proclame un partisan de la musique de basse continue — souvent, même, en s’opposant au XIX<sup>e</sup> et au romantisme — se donne l’air de faire un choix, au nom d’un goût rigoureux, qui n’a pas à apporter la preuve de son objective capacité à établir des différences. La neutralisation va si loin qu’une dame qu’on pourrait qualifier de “barock-fan”, trouvait une telle musique érotiquement très excitante, alors même que les hérauts de sa reviviscence vont chercher leurs raisons dans l’ascétisme, en s’effrayant précisément de toute expression d’érotisme marqué. Que n’ait aucun fondement, en musique, le sens littéral du mot “baroque” — qui signifie, comme on sait, la “rondeur imparfaite”, l’invasion de la perfection symétrique par l’asymétrie —, voilà qui ne dérange personne. Si on passe outre, tout de go, à ce trait fondamental qui vaut pour une forme-prototype de nature optique (et qui, d’ailleurs, dans ce registre même, n’a rien de spécialement pertinent), on tombe alors sur ce que Riegl,

Com efeito, Anceschi teria tomado de d'Ors a noção de que, facilitando a arte a construção de um ideal, ela também permitia certa orientação, sob critérios éticos e sociais de muito amplo espectro, tanto em âmbito europeu quanto extra-europeu. Deste modo, a arte se tornava um eficaz instrumento didático e civilizatório, plausível de ser incorporado a um programa de reforma cultural e espiritual. Isto permite relacionar, como já apontado, a posição de d'Ors, na Europa, com a dos teóricos da Escola de Viena, por ambos considerarem a arte simultaneamente como testemunha e como agente ativo das aspirações de uma época. Mas quanto à América Latina, d'Ors vincula-se à poética de Rubén Darío, quem por sinal assistiu, em Buenos Aires, em junho de 1917, à criação do Colégio Noucentista, inspirado pelas ideias de d'Ors e chefiado por um amigo pessoal de Macedonio Fernández,<sup>13</sup> o bergsoniano Carlos Malagarriga, e pela via de Darío, em última análise, retornamos, em movimento de torna-viagem, à Itália, ou mais precisamente a um napolitano, Vittorio Pica (*All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporânea* [Na vanguarda. Estudos de literatura contemporânea], 1890), teórico dissonante com relação a Croce, ou mais recentemente, a Omar Calabrese e seu conceito recorrente de uma *idade neobarroca* (1987); quanto à Espanha, verifica-se tendência equivalente com a difusão de um surrealismo vindicador do barroco em Larrea, Alberti ou García Lorca.

Mas se este é o mapa conceitual retrospectivo de Anceschi, vale registrar que o prospectivo não é menos esclarecedor. Com posterioridade aos estudos sobre d'Ors, Anceschi revela-se leitor aplicado de *Retorica e Barocco* [Retórica e Barroco],<sup>14</sup> colóquio em

---

avec d'autres, nomme "étonnant, inhabituel, extraordinaire". Le grand historien d'art saisit aussitôt l'insuffisance de toute définition moyenne: "Mais l'extraordinaire, c'est aussi, tout simplement, le but de tout l'art classique et roman, et c'est aussi celui de l'art de la Renaissance." Par le fait de sa seule existence, l'art se détache de la grisaille de la normalité bourgeoise vouée à son seul entretien. La-normal est son *a priori*, sa norme propre]. ADORNO, Theodor W. "Du mauvais usage du baroque". In: *L'art et les arts*. Trad. J. Lauxerois. Paris: Desclée de Brouwer, 2002, p. 110.

<sup>13</sup> Autor, por sinal, de um conto emblemático, "A abóbora que se tornou cosmo" (Trad. Davi Pessoa. *Gratuita*. Belo Horizonte, vol. 2, p. 194-197).

<sup>14</sup> AA.VV. *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Veneza, 15-18 jun. 1954. Roma: Enrico Castelli, Fratelli Bocca Ed., 1956.



que, mesmo com as ausências de T. S. Eliot, distinguido nesse ano 1948 com o Nobel de Literatura, bem como de Dámaso Alonso, Ungaretti ou Spitzer, ressaltam contribuições como a derradeira e *in absentia* de d'Ors (“A propos du Baroque” [A propósito do Barroco]), ou as efetivamente debatidas de Carlo Giulio Argan (“La ‘Rettorica’ e l’arte barocca” [A “Retórica” e a arte barroca]), André Chastel (“Le Baroque et la mort” [O Barroco e a morte]), Gillo Dorfles (“Antiformalismo nell’architettura Barocca della Controriforma” [Antiformalismo na arquitetura Barroca da Contrarreforma]), Pierre Francastel (“Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque” [Limites cronológicos, limites geográficos e limites sociais do Barroco]), Hans-Georg Gadamer (“Bemerkungen über den Barock” [Notas sobre o Barroco]), Guido Morpurgo-Tagliabue (“Aristotelismo e Barocco” [Aristotelismo e Barroco]) e Hans Sedlmayr (“Allegorie und Architektur” [Alegorias e Arquitetura]). Essas leituras todas plasmam não só o segundo número de “Il Verri”, em 1958, inteiramente dedicado ao Barroco, mas também sua colaboração sobre uma “Ideia do Barroco”, estampada no sexto número de sua revista.<sup>15</sup>

Como entender aliás essa proposta de Anceschi de uma “ideia do Barroco”? Basicamente como a captação do impossível de uma *écriture*, tal como defendida pelos autores de *Tel quel*, mas, ao mesmo tempo, da própria “potência do pensamento” (Agamben), uma vez que, em um dos fragmentos “Sobre o conceito de História”, mais precisamente, o B14, Walter Benjamin sustenta que a “ideia de prosa”, algo situado entre o fragmento (romântico) e o ensaio (moderno), materializa uma utopia da linguagem, associada à absoluta transparência, o ideal de uma língua pura e adâmica, despida do *pathos* solene da poesia, que seria, no entanto, em sua condição áspera, a linguagem da revelação. É Agamben, editor precisamente desse fragmento, quem resgataria a hipótese como motor de seu volume *Ideia da prosa*, sintomaticamente dedicado a José Bergamin, grande intérprete do barroco reinventado pelos poetas espanhóis de 1927. Eis uma posição discordante, também, da

---

<sup>15</sup> ANCESCHI, Luciano. “Idea del Barocco”. In: *Il Verri*, n. 6, dez. 1959, p. 3-18.

desconstrução derrideana<sup>16</sup> e que, a seu modo, retorna à psicanálise, sobretudo no resgate do Real como domínio que problematiza a coerção excludente entre imaginário e simbólico. Relembremos o que Agamben diz na escrita liminar do volume:

O limite último que o pensamento pode atingir não é um ser, não é um lugar ou uma coisa, mesmo despojados de qualquer qualidade, mas a própria potência absoluta, a pura potência da própria representação: a tabuinha para escrever! Aquilo que até aí julgara pensar como o Uno, como o absolutamente Outro do pensamento, era, pelo contrário, apenas a matéria, apenas a potência do pensamento. E todo o longo volume que a mão do escriba tinha enchido de letras, mais não era que a tentativa de representar aquela tábua perfeitamente rasa sobre a qual ainda se não escreveu nada. Por isso não conseguia levar a bom termo a obra: aquilo que não podia deixar de se escrever era a imagem daquilo que nunca deixava de não se escrever. No uno espelhava-se o outro, inatingível. Mas tudo era finalmente claro: agora podia quebrar a tabuinha, deixar de escrever. Ou antes, começar verdadeiramente. Julgava agora compreender o sentido da máxima segundo a qual conhecendo a incognoscibilidade do outro, não conhecemos alguma coisa dele, mas alguma coisa de nós. Aquilo que nunca poderá ser primeiro permitia-lhe aperceber-se, difusamente, do vislumbre de um início.<sup>17</sup>

Nessa pioneira formulação do neutro e da inoperância, a “ideia do Barroco” nos desvendava, igualmente, o vislumbre de um início, o da cultura moderna europeia e, para tanto, Anceschi argumentava que, nos últimos anos, aludira-se a uma sociologia do Barroco, a uma interpretação do Barroco histórico, por exemplo, como arte correspondente — em particular pela poética da persuasão — às exigências de um “novo modo de vida social”; e, precisamente, como diz Argan, “à progressiva afirmação das burguesias europeias nos grandes Estados monárquicos”, ou mesmo a uma “aristocracia

<sup>16</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Pardes: la scrittura della potenza”. In: *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2005, p. 345-363.

<sup>17</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 25-26.

à qual repugnava o popular”, segundo Morpurgo-Tagliabue; ou, enfim, por sua particular ambiguidade social, tipicamente ligada a determinados ambientes e situações: ora firme e estável no mais fechado conservadorismo, ora aberta aos conflitos de uma sociedade com vistas a contínuas transformações, segundo Francastel. Essa interpretação sociológica, ou antes, histórico-cultural, atenta a particulares aspectos da cultura, é que merecia maior destaque para o crítico. O sentido do movimento histórico interpretativo teria sido, inicialmente, aberto e orgânico, para adquirir, posteriormente, uma ampliação coerente dos significados. Em suma, precisamente, dentre os traços mais importantes desse tecido histórico, destacava-se um conjunto de problemas muito concretos que requeriam — tanto mais energicamente, quanto encontravam também uma eficaz confirmação na vida militante da arte — uma sistematização teórica. Surgia, assim, uma série de questões aporéticas. A noção de Barroco seria entendida como um juízo de apreciação, de gosto, com tom *derogatory*, ou seria um “conceito geral” da arte que se situa frente ao “conceito geral” de Classicismo, como estrutura fundamentalíssima da vida artística? É uma noção com a qual se designa a negatividade estética, a não-arte, ou é figura estética de uma realidade metafísica constitucionalmente autônoma? É possível, e em que medida é possível, seu uso sociológico? São noções cujo uso, enfim, implica uma avaliação *polêmica*, que se propõe como *termo histórico*, que sugere, porém, um *juízo histórico* ou que se institui como *categoria absoluta*? Anceschi avalia que a noção de Barroco oscila entre diversas e inclusive opostas interpretações, que tendem a se excluírem mutuamente, ou a instituírem-se como interpretação definitiva e única. Na realidade, trata-se de uma pretensão arbitrária; e, por mais que isto possa parecer surpreendente, uma análise concreta mostra que nenhuma delas pode substituir ou se sobrepor às outras. A vida militante da arte e da cultura confirma eficazmente esse caráter. A *atualidade* do Barroco, sua *problemática histórica* e doutrinal encontram nesse debate, mesmo disperso e disseminado, um modo de convergência, e de convergência significativa, já que, não apenas na Europa mediterrânea, mas também na América Latina, conclui Anceschi, é preciso pensar que todas essas constatações heterocrônicas devem ser entendidas, precisamente, dentro de um

mesmo âmbito de profunda e secreta relação entre os séculos XVII e XX. E é talvez a advertência de um mundo no qual a “visão” se faz “orgânica”, justamente no momento no qual o mais exaltado progresso científico mostra-se contemporâneo de uma condição de lúcida e delirante angústia do homem, bem como de obscuras premonições e inquietações sociais novíssimas.

Essas “inquietações sociais novíssimas” são facilmente reconhecíveis, já em 1952, no prefácio de Anceschi à antologia *Linea lombarda* [Linha lombarda], onde o crítico apresenta seis novos poetas, Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti e Luciano Erba,<sup>18</sup> pautados pela escolha metafísica à maneira de Eliot ou Pound, escolha que suscitará uma polêmica geo-histórica e metodológica, muito daqueles anos de guerra fria, em que Pasolini lhe recrimina a Anceschi sua seleção, um típico “prodotto estremo dell’ermetismo” [produto estremo do hermetismo].<sup>19</sup> Mesmo assim, a sombra de Anceschi projeta-se sobre outros novos autores e abordagens.

## Melandri

A duplicidade originária da concepção metafísica do significar manifesta-se na cultura europeia como oposição do próprio e do impróprio. “Duplex est modus loquendi” — lê-se no *De veritate* de Santo Tomás de Aquino — “unus

<sup>18</sup> Ver ANCESCHI, Luciano. Prefácio a *Linea lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*. Varese: Magenta, 1952.

<sup>19</sup> “Dos seis poetas que Anceschi antologizou [...] não se pode duvidar por um momento de sua ascendência montaliana e indiretamente (gostaríamos de dizer psicologicamente) crepuscular. Não há dúvida de que é deles a poética montaliana das *madeleines*: das ‘raposas gentis’, dos ‘feltros verdes’, das ‘alamedas cheias’, etc. de Sereni, ao ‘decauville’, ao ‘santo de madeira’ de Erba.” [Dei sei poeti che l’Anceschi ha antologizzato [...] non si puo dubitare un istante della loro ascendenza montaliana e indiretamente (vorremmo dire psicologicamente) crepuscolare. Che la loro sia la poética montaliana delle *madeleines* non ci sono dubbi: dalle ‘volpi gentili’, i ‘feltri verdi’, i ‘viali cesti’ ecc. di Sereni, alla ‘decauville’, al ‘santo di legno’ di Erba]. Pasolini destaca a regressão crepuscular que supõem o isolamento, o não-pertencimento e o retorno à infância. PASOLINI, Pier Paolo: “Implicazioni di una *Linea lombarda*” (1954). In: *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti, 1973, p. 433.

secundum propriam locutionem; alius modus est secundum figurativam, sive tropicam, sive symbolicam locutionem”. A impossibilidade, para a nossa cultura, de dominar tal antinomia é testemunhada pela alternância constante entre épocas do impróprio, em que a forma simbólico-emblemática ocupa o lugar central na cultura, e épocas do próprio, nas quais a mesma é deixada à margem, sem que, porém, nenhum dos dois discursos consiga reduzir inteiramente o próprio duplo.

Os fundamentos de uma teoria do impróprio, que deveria não só dar sua justificação teológica à obsessão emblemática da Renascença e do Barroco, mas também à exaltada alegoria da mística medieval, acham-se delineados no *corpus* apócrifo que circula sob o nome de Dionísio Areopagita. Tal justificação é apresentada como uma espécie de “princípio de incongruência”, segundo o qual, considerando que as negações, a respeito do divino, são mais verdadeiras e mais consistentes do que as afirmações, uma representação que proceda por discrepâncias e desvios seria mais adequada a ele do que uma representação que proceda por analogias e semelhanças.<sup>20</sup>

Ambivalente e contrastiva, dizia Esposito, é, desde o início, a situação dos intelectuais italianos. A título ilustrativo, relembremos que um dos discípulos de Anceschi, a quem por sinal o mestre logo confia resenhas na seção Estética de “Il Verri”,<sup>21</sup> era Enzo Melandri, cujo interesse pela analogia era já patente em *Logica ed esperienza in Husserl* [Lógica e experiência em Husserl] ou *Alcune note in margine all’Organon aristotelico* [Algumas notas à margem do *Organon* aristotélico], sem contar seu *magnus opus*, *La linea e il circolo* [A linha e o círculo] (1968), onde revela uma formação fenomenológica que não lhe impediu incorporar, porém, da tradição francesa, o conceito

<sup>20</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 225-226.

<sup>21</sup> Em 1958, Melandri formou-se em Filosofia, em Bolonha, onde estudou com Luciano Anceschi, Felice Battaglia, Emilio Oggioni e Teodorico Moretti-Costanzi, entre outros. A título de exemplo, conste que, no início de sua carreira, Melandri resenhou o livro de Oreste Borello, *L'estetica dell'esistenzialismo* (*Il Verri*, n. 2, 1957, p. 90-92) e o de Felice Battaglia, *I valori fra la metafisica e la storia* (*Il Verri*, n. 4, 1957, p. 115-117).

de *arqueologia*, que mais tarde se mostraria muito produtivo nas análises de Agamben. O argumento, como admite o próprio Melandri no prefácio, é restrito, porém não redutor. Tal como o Uruguai de Murilo Mendes, cujos confins são várias combinações de Laforgue, Spervielle e Lautréamont,

A Analogia confina ao sul com a Temática e ao norte com a Dialética; ao centro, entre um oeste que é a Ciência e um leste que é a Arte, ela está envolvida numa luta intestinal com a Lógica. E é uma luta que a analogia não pode perder; mesmo se provavelmente nem pode vencer. Isso demonstra a profunda verdade do provérbio (apesar de nunca ter sido dito): as únicas guerras “civis” são as Guerras Civis. O argumento é este: o contra-senso da analogia, ao contestar o governo, a norma e o rigore da lógica, revela que p senso desta última é o mesmo, senão ainda mais insensato.<sup>22</sup>

Melandri pesquisa, com efeito, um quiasmo ontológico, já que toda ontologia pressupõe uma semântica, mas, no mundo moderno, a ordem das ideias não se corresponde com a ordem das coisas. Para garantir ordem e desordem das ideias, Melandri reivindica, retomando a obra de Anceschi, o engenho, agudeza ou *wit* e nos diz que

O desenvolvimento da estética literária moderna, de Tesauro a Mallarmé, consistirá em contrapor à ontologia profana — que é exemplificada pelo senso comum e por seu ideal prolongamento, que é a ciência — uma ontologia poética mais recôndita, antevidente e peculiar. Do barroco ao *symbolisme*, deste ao *surréalisme*, a arte reage à ciência — onde pode e como pode — com a contestação à ciência do monopólio da verdade. Para além dos equívocos místicos, aos quais pode

<sup>22</sup> “L’Analogia confina a sud con la Tematica e a nord con la Dialettica; al centro, fra un ovest che è la Scienza e un est che è l’Arte, essa è coinvolta in una lotta intestina con la Logica. Ed è una lotta che l’analogia non può perdere; anche se probabilmente non può neppur vincere. Questo dimostra la verità profonda dell’adagio (sebbene non sia stato ancor detto): le uniche guerre ‘civili’ son le Guerre Civili. L’argomento è tutto qui: il nonsenso dell’analogia, nel contestare il governo, la norma e il rigore della logica, svela che il senso di quest’ultima è altrettanto, se non ancor più insensato”. MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia*. Pref. Giorgio Agamben. Macerata: Quodlibet, 2004, p. 3-4.

ter dado lugar a operação contestatória (frequentemente com a cumplicidade dos próprios poetas), não há dúvida de que a arte tenha desenvolvido e ainda desenvolva uma função crítica essencial. (As falsas guardas vermelhas, como se disse acertadamente a propósito, não cancelam a realidade das Guardas Vermelhas). A dualidade moderna de arte e ciência é, talvez, a melhor ilustração do “quiasma ontológico”.<sup>23</sup>

Incorporando a Anceschi, as leituras de Jean-Pierre Richard (*L'univers imaginaire de Mallarmé* [O universo imaginário de Mallarmé]), Stefano Agosti (“Mallarmé e il linguaggio dell'ontologia” [Mallarmé e a linguagem da ontologia]) e o clássico de Marcel Raymond (*De Baudelaire ao surrealismo*), Melandri arremata, mais adiante:

O *wit*, entendido como faculdade de perspicácia metafórica, é muito mais um órgão de fantasia do que de conhecimento. A ciência se baseia nos significados literais dos termos; enquanto a perspicácia, que exige seu uso metafórico ou extravagante, só serve à poesia: ou seja, para um deleite do engenho que nada tem a ver com o conhecimento objetivo. Com isto se delinea o quadro da complementaridade de ciência e poesia, segundo os requisitos de uma poética que se poderia dizer, não sem boas razões, “galileiana”.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> “Lo sviluppo dell'estetica letteraria moderna, da Tesauro a Mallarmé, consisterà nel contrapporre all'ontologia profana — quale è esemplificata dal senso comune e dal suo ideale prolungamento, che è la scienza — una più riposta, antiveggente e peculiare ontologia poetica. Dal barocco al *symbolisme*, da questo al *surréalisme*, l'arte reagisce alla scienza — dovunque possa, e come può — con la contestazione alla scienza del monopolio della verità. Al di là dei fraintendimenti mistici ai quali può aver dato luogo l'operazione contestativa (spesso con la complicità dei poeti stessi), non c'è dubbio che l'arte abbia svolto e tuttora svolga un'essenziale funzione critica. (Le false guardie rosse, è stato detto ben a proposito, non cancellano la realtà delle Guardie Rosse). La dualità moderna di arte e scienza è forse la migliore illustrazione del ‘chiasma ontologico’”. Idem, p. 282-283.

<sup>24</sup> “Il *wit*, inteso come facoltà dell'acutezza metaforica, è organo di fantasia piuttosto che di conoscenza. La scienza si fonda sui significati letterali dei termini; mentre l'argutezza, che ne esige l'uso metaforico o stravagante, non serve che alla poesia: cioè a un diletto dell'ingegno che nulla ha che vedere con la conoscenza oggettiva. Si delinea con questo il quadro della complementarità di scienza e poesia, secondo i requisiti di una poética che si potrebbe dire, non senza buone ragioni, ‘galileiana’”. Ibidem, p. 525.

Mas esse quadro é parcial e substancialmente superficial. Ora, se relembremos Eugenio d'Ors, ele nos dizia, em seu ensaio sobre Goya, que “o círculo tem um centro único”, ao passo que “a elipse, curva fechada, tem, ao contrário, dois centros”, cuja lógica (a arqueologia) deve captar-se “de um ato *de inteligência*, independente das regras lógicas e rígidas da pura razão”, o que permitia a d'Ors concluir que “a característica da composição barroca é de poder ser representada, em sua essência, pela elipse”. Relembremos, além do mais, que o conceito foucaultiano de arqueologia pautava-se também por uma elíptica transversalidade disciplinar e descontinuidade no desenvolvimento cultural, características ambas que propõem uma pesquisa de caráter *semiológico*. Melandri capta então uma linha de continuidade entre o “Deus morreu” de Nietzsche e a morte do humanismo de Foucault, com a ressalva, porém, de que o homem, para Foucault, ainda não é um cadáver, mas um moribundo beckettiano.<sup>25</sup> Ele compreende, portanto, a arqueologia foucaultiana como a análise dos pressupostos que regulam um certo modo de uso dos signos e chega a associá-la não só às *archai* (as *Mütter*) de Husserl, mas também ao uso que desse conceito faz Paul Ricoeur em *Da interpretação*.<sup>26</sup>

Com efeito, Ricoeur definia a arqueologia como uma aventura da reflexão: o desapossamento da consciência, porque o tornar-se consciente é sua tarefa precípua,<sup>27</sup> e sustentava haver, na psicanálise, um sentido do profundo, do abissal, dado pela dimensão temporal ou, mais exatamente, pela conexão entre a função de temporalização da consciência e o caráter “fora do tempo” do inconsciente, porque como dissera o próprio Freud, no inconsciente, nada acaba, nada passa, nada é esquecido. O arcaísmo assume assim um caráter abissal que vai singularmente mais longe que toda energética das pulsões, pois nele não há nem negação, nem dúvida, nem grau na certeza. Os processos inconscientes são *fora do tempo*, o que equivale a dizer que

<sup>25</sup> MELANDRI, Enzo. “Da Lenin a Foucault”. In: *Che fare*, a. 1, n. 1, 1967, p. 101.

<sup>26</sup> MELANDRI, Enzo. “Michel Foucault: l'epistemologia delle scienze umane”. In: *Lingua e stile*, II, 1, 1967, p. 77.

<sup>27</sup> RICOEUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 357.



eles não são ordenados temporalmente, que não são alterados pelo transcorrer do tempo, em suma, que não têm qualquer relação com o tempo. E esses processos tampouco levam em conta a *realidade*; eles são submetidos ao princípio de prazer. Portanto, todos esses caracteres devem ser tomados em bloco, diríamos, como um  $\tau\epsilon\kappa\tau\omicron\nu$ , onde convergem ausência de contradição, processo primário, intemporalidade e, enfim, substituição da realidade exterior pela realidade psíquica. Em suma, a metapsicologia já não é apenas uma aplicação de um *modelo*, mas uma irrupção e um mergulho numa profundidade existencial onde Freud se reúne a Schopenhauer e Nietzsche.<sup>28</sup>

Ora, isto permite a Ricoeur propor o que ele chama de *arqueologia do sujeito*, isto é, uma problemática de “apresentação afetiva”, distinta da “apresentação representativa” em que a psicanálise é o conhecimento limítrofe do que, na representação, não era na representação. O que se apresenta no afeto e não entra na representação é o desejo como desejo. Assim sendo, as posições de Aneschi ou Melandri explicam-se, em sintonia com Ricoeur, com uma mesma regra: a irredutibilidade do ponto de vista econômico a uma simples tópica das representações atesta que o inconsciente não é fundamentalmente linguagem, mas somente impulso para a linguagem. O “quantitativo” é o mudo, o não-falado e o não-falante, o inominável na raiz do dizer. Mas, para dizer esse não-dizer, já não se lança mão da metáfora energética (carga, descarga), nem da metáfora capitalista (aplicação, investimento). O que, no inconsciente, é suscetível de falar, o que é representável, remete a um fundo não simbolizável: o desejo como desejo, o *fallasser*. È esse o limite que o inconsciente impõe a toda transcrição linguística que se queira exata.<sup>29</sup>

Mas essa exatidão define, por sua vez, uma anfibologia estrutural, já que toda representação é então suscetível de uma dupla investigação: de um lado, por uma gnosiologia, conforme a representação seja considerada como relação intencional regulada por algo que aí se manifesta; ou de outro lado, por uma exegese do

---

<sup>28</sup> Idem, p. 359-360.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 367.

desejo que aí se oculta. Daí resulta que uma teoria do conhecimento é abstrata e se constitui por uma espécie de redução, aplicada à disposição que regula as passagens de uma percepção à outra. Inversamente, uma hermenêutica redutora, decidida a explorar apenas as expressões do desejo, procede de uma redução inversa que, pelo menos, tem valor de protesto contra a abstração da teoria do conhecimento e de sua pretensa pureza. Essa redução do conhecer atesta um grande tema de Anceschi desde os anos 30: a não-autonomia do conhecer, seu enraizamento na existência, entendida como desejo e como esforço. Com isso se descobre não somente o caráter inultrapassável da vida, mas a interferência do desejo com a intencionalidade, à qual ele inflige uma invisível obscuridade, uma irrecusável parcialidade. Com isso enfim confirma-se o caráter de tarefa da verdade: a verdade permanece uma Ideia, uma Ideia infinita, para um ser que, em primeiro lugar, nasce como desejo e esforço ou, para falar como Freud, como libido invencivelmente narcísica.<sup>30</sup>

A arqueologia não busca portanto, para um discípulo de Anceschi como Melandri, uma estrutura profunda, mas um objeto situado a metade do caminho entre consciente e inconsciente, traçando assim uma trajetória descontínua, em que muito embora ela organize a exposição dos materiais, sua leitura não é nunca contínua ou regular, mas desempenha, no decurso temporal, frequentes saltos inesperados, tal como os que se reconhecem na passagem da era “arcaica” à etapa “clássica” e o que interrompe esta em nome do período “moderno”. Não se opera, portanto, com uma semiologia da representação, como a leitura foucaultiana do *Quixote* deixa claro, mas com uma leitura da identidade e diferença, o que implica que “o sistema das identidades e das diferenças é ao mesmo tempo lógico e ontológico”. Não é fortuito, portanto, que Anceschi procurasse, em seus trabalhos de escavação e reconstrução das vanguardas, tendo sempre em foco o prisma das poéticas anteriores, uma “viva arqueologia”<sup>31</sup> da linguagem poética.

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 370.

<sup>31</sup> ANCESCHI, Luciano. “Variazioni su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari”. In: *Il Verri*, n. 1, 1976, hoje em *Interventi per “Il Verri” (1956-1987)*. Ravenna: Longo, 1988, p. 149.

Coincidentemente, Melandri também transforma a *epoché* fenomenológica, que interrompe nossa confiança espontânea na objetividade das representações, em arqueologia como dispositivo de “retrospeção”, isto é, uma regressão dionisiaca, um procedimento de descontinuidade metodológica entre as palavras e as coisas, graças ao qual aquilo que era uma condição anônima, passiva e inconsciente adquire uma intenção explícita, que lhe é constitutiva. Em suma, Melandri nos propõe algo assim como uma desconstrução da metafísica e do cristianismo, não muito distante aliás do esforço teórico de Jacques Derrida ou Jean-Luc Nancy.

Nessa relação entre as palavras e as coisas, *A linha e o círculo* sustenta, em suma, a ideia de uma fratura entre a *semântica nominal* e a *semântica propositiva*. Mas em um breve ensaio posterior, *I generi letterari e la loro origine* [Os gêneros literários e sua origem],<sup>32</sup> a heterogeneidade instala-se entre a dimensão mimética e a capacidade lógico-cognoscitiva da linguagem, de tal sorte que o *logos* pode dizer o mundo mas nada pode iluminar sobre sua relação com o mundo. A relação entre o homem e o mundo, a tal *prosa do mundo* perseguida por Foucault, permanece, portanto, indecível, não-unívoca; ela só se oferece e exprime através dos gêneros literários, que dela dão testemunho, mas traçam, simultaneamente, o limite de uma tal experiência. É o que Agamben sublinha em seu prefácio:

A linguagem — assim recita, como vimos, o teorema melandriano — pode dizer o mundo, mas não a sua relação com o mundo. A relação entre o homem e o mundo é mediada pela linguagem, mas de modo tal que justamente essa relação permanece não dizível nem dita. Daí o sentido e a necessidade dos gêneros literários: eles exprimem, cada um a seu modo, a impossibilidade da linguagem de resolver sua relação com o mundo. Os gêneros literários são a chancela que a experiência de seus limites marca na linguagem: tragicamente (o pranto sobre a impossibilidade de dizer), comicamente (a impossibilidade de dizer como riso), elegiacamente (o lamento sobre a palavra), hincicamente

---

<sup>32</sup> MELANDRI, Enzo. “I generi letterari e la loro origine”. In: *Lingua e stile*, XV, 1980, 3, p. 391-431.

(a celebração do nome), liricamente (o canto: não posso dizer o que, falando, gostaria de dizer), epicamente (a memória das ações que se perdem para além do pranto e do riso).<sup>33</sup>

Esta leitura agambeniana de Melandri nos força a mais um retorno arqueológico a d’Ors. Na passagem acima citada sobre Goya, o escritor catalão dizia que aquilo que, no círculo, aparecia como “unidade de desenho”, na elipse, surgia, entretanto, “como dualidade, obediente ao duplo império de um duplo centro”. A partir desta constatação, d’Ors extraía uma tese, a de que “em qualquer objeto ou instituição de cultura barroca, fora da própria arte, tudo o que se *barroquiza* gesticula. E introduz nessa gesticulação uma indecisão, ou melhor, uma multipolaridade na decisão, que a desvia e perturba”. Se todo objeto ou enunciado está sujeito a uma perturbadora torsão de indecisão, observe-se que a partir daí se impõe a análise de um autêntico estado de exceção, ou, para dizê-lo ainda uma vez com palavras de Agamben:

Se, para Schmitt, a decisão é o elo que une soberania e estado de exceção, Benjamin, de modo irônico, separa o poder soberano de seu exercício e mostra que o soberano barroco está, constitutivamente, na impossibilidade de decidir. A antítese entre poder soberano [*Herrschermacht*] e a faculdade de exercê-lo [*Herschvermögen*] deu ao drama barroco um caráter peculiar que, entretanto, apenas aparentemente é típico do gênero, e sua explicação não é possível senão com

<sup>33</sup> “Il linguaggio — così recita, abbiamo visto, il teorema melandriano — può dire il mondo, ma non il suo rapporto col mondo. La relazione fra l’uomo e il mondo è, cioè, mediata dal linguaggio, ma in modo tale, che proprio quella relazione resta non dicibile né detta. Di qui il senso e la necessità dei generi letterari: essi esprimono, ciascuno a suo modo, l’impossibilità del linguaggio di venire a capo del suo rapporto col mondo. I generi letterari sono, cioè, il sigillo che l’esperienza dei propri limiti segna sul linguaggio: tragicamente (il pianto sull’impossibilità di dire), comicamente (l’impossibilità di dire come riso), elegiacamente (il lamento sulla parola), innicamente (la celebrazione del nome), liricamente (il canto: io non posso dire ciò che, parlando, vorrei dire), epicamente (la memoria delle azioni che si perdono al di là del pianto e del riso)”. AGAMBEN, Giorgio. “Al di là dei generi letterari”. In: MELANDRI, Enzo. *I generi letterari e la loro origine*. Vicenza: Quodlibet, 2014, p. 14.

base na teoria da soberania. Trata-se da capacidade de decidir do tirano [*Entschlussfähigkeit*].<sup>34</sup>

E essa indizidibilidade nos conduz, em resumo, a uma sorte de *escatologia branca*, em que identificamos “o estado de exceção do barroco como catástrofe”.<sup>35</sup>

## Caos

À época em que Anceschi validava o barroco nas páginas de “Il Verri”, J. Rodolfo Wilcock estampava um pequeno texto, não recolhido em sua obra, em que traçava o paralelo entre o barroco de Bernini e sua própria identidade elíptica:

Começa-se amando os méritos de uma pessoa e se termina amando seus defeitos. Assim, quem chega a Roma atraído pelos seus mármore bimilenares e pelos seus afrescos primitivos termina, depois de um período de adaptação mais ou menos prolongado, por amar o barroco e por compreender Bernini. Gian Lorenzo Bernini e Roma estão intimamente ligados; é a ele e à sua escola que o aspecto que a cidade papal nos oferece hoje se deve em grande parte, e é inútil lembrar a cada momento que a Roma medieval era indescritivelmente mais bela; que cada monumento dos séculos XVII ou XVIII que os turistas hoje admiram se encontra onde há mil anos existia uma igreja ou mosteiro que, num único arco gótico ou românico, apresentava mais engenho e mais arte do que todo o edifício que o substituiu. Não é possível; com esse sistema, as belezas desaparecidas das florestas virgens que um dia cobriram a atual sede de Paris ou Londres seriam deploradas. Aceitemos do rio do

---

<sup>34</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção* (Homo sacer II, I). Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 62-63.

<sup>35</sup> O barroco conhece um *eschaton*, um fim do tempo; mas, como Benjamin esclarece imediatamente, esse *eschaton* é vazio, não conhece redenção nem além e permanece imanente ao século: “O além é vazio de tudo o que tem o menor sinal de um sopro de vida terrena, e o barroco lhe retira e se apropria de uma quantidade de coisas que escapavam tradicionalmente a toda figuração e, em seu apogeu, ele as exhibe claramente para que o céu, uma vez abandonado, vazio de seu conteúdo, esteja um dia em condições de aniquilar a terra com catastrófica violência”. Idem, p. 63-64.

tempo o que ele quer deixar à nossa margem. [...] O barroco de Bernini, ao contrário do que acontece com os seus discípulos, não se choca com o classicismo; isso é evidente no Museu Borghese, onde algumas de suas melhores esculturas alternam-se consistentemente com as obras-primas greco-romanas ali montadas por vontade do Cardeal Scipione Borghese e seus parentes. Não parecem realmente, por sua pureza quase simples, criados pelo cavalheiro cortês que viajou com tanta pompa a Paris para propor a Luís XIV seu projeto de reforma do Louvre, projeto tão extravagante que se fosse realizado teria convertido o sério palácio francês em um jardim de pedra no estilo italiano do século XVIII, com grutas e fontes assimétricas.<sup>36</sup>

Numa curiosa experiência borgeana de atribuição errônea, Wilcock pensa o centro (Paris) relido a partir das margens (a Roma barroca) e seu efeito não é outro que a elipse dorsiana: “a Europa, que colonizava as Índias, era por sua vez colonizada por elas...”, realizando assim um curioso conúbio, *Le nozze di Hitler e Maria*

---

<sup>36</sup> “Se empieza por amar los méritos de una persona y se termina amando sus defectos. Así el que llega a Roma atraído por sus mármoles dos veces milenarios y sus frescos primitivos concluye, después de un período más o menos prolongado de adaptación, por amar el barroco y por comprender al Bernini. Gian Lorenzo Bernini y Roma están demasiado vinculados; a él y a su escuela se debe en gran parte el aspecto que hoy nos ofrece la urbe papal, y es inútil recordar a cada instante que la Roma medieval era indescriptiblemente más bella; que cada monumento del siglo XVII o XVIII que hoy admiran los turistas se alza donde hace mil años se erguía una iglesia o un monasterio que en un solo arco gótico o románico mostraba más ingenio y más arte que todo el edificio que los sustituyó. No es posible; con ese sistema se terminaría por deplorar la belleza desaparecida de los bosques vírgenes que un día cubrieron las sedes actuales de París o de Londres. Aceptemos del río del tiempo lo que quiera dejar en nuestras márgenes. [...] El barroco de Bernini, a diferencia de lo que ocurre con sus discípulos, no desentona con el clasicismo; esto se hace evidente en el Museo Borghese, donde algunas de sus esculturas mejores alternan coherentemente con las obras maestras grecorromanas allí reunidas por voluntad del cardenal Scipione Borghese y sus familiares. No parecen en realidad, por su pureza casi sencilla, creadas por el caballero cortesano que viajó con tanta pompa a París para proponer a Luís XIV su proyecto de reforma del Louvre, proyecto tan extravagante que de haberse realizado habría convertido el serio palacio francés en un jardín de piedra al estilo dieciochesco italiano, con grutas y fuentes asimétricas”. WILCOCK, Juan Rodolfo. “Bernini y Canova”. In: *La Prensa*, Buenos Aires, 9 fev. 1958.

*Antonieta nell'inferno* [As núpcias de Hitler e Maria Antonieta no inferno].<sup>37</sup> Subitamente, o projeto de reforma do Louvre de Scipione Borghese superpõe-se com aquele depósito quase suburbano onde se descobrem os *donguis*, as personagens de Wilcock que Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo divulgaram na sua *Antologia de la literatura fantástica* [Antologia da literatura fantástica] (1940), os curiosos *donguis* que habitavam “aquele parque solitário e úmido com estátuas quebradas e vulgaridades modernas para os pobres, com flores como estrelas e uma única fonte boa, Parque sul-americano”,<sup>38</sup> que outro não é senão o Parque Lezama, o espaço fundacional que Nestor Perlongher mais tarde escolheria como sítio natural em homenagem à dicção americana livre, a serpente barroca de Lezama Lima<sup>39</sup> e do grupo *Orígenes* (Cintio Vitier e a poesia como fidelidade; Fina García Marruz e o exterior da poesia mas, fundamentalmente, José Rodríguez Feo vendo, como Anceschi, a própria tradição na “poética americana”<sup>40</sup> de Eliot e Pound). Esse conjunto heteróclito de referências e remissões configura, de fato, um caos histórico, questão abordada por Wilcock em conto homônimo.

Com efeito, em “O caos”, o narrador, cujo relato se abre com uma citação do físico Erwin Shrödinger (“A tendência natural das coisas é a desordem”),<sup>41</sup> é um decadente ser aristocrático, desajeitado e caolho, que, como Parsifal, “sou extremadamente estrábico desde o nascimento”.<sup>42</sup> Dedicar-se, na sua condição de *downcast eyes*,<sup>43</sup> a especulações metafísicas visando “perguntar-me até que ponto

<sup>37</sup> WILCOCK, Juan Rodolfo e FANTASIA, Francesco. *Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell'inferno*. Roma: Lucarini, 1985.

<sup>38</sup> “ese parque solitario y húmedo con estatuas rotas y vulgaridades modernas para la gente pobre, con flores como estrellas y una sola fuente buena, Parque sudamericano”. WILCOCK, Juan Rodolfo. “Los donguis”. In: *El caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974, p. 138.

<sup>39</sup> PERLONGHER, Nestor. *Parque Lezama*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

<sup>40</sup> ANCESCHI, Luciano. *Poetica americana*. Pisa: Nistri Lischi, 1953.

<sup>41</sup> “La tendenza naturale delle cose è il disordine”. WILCOCK, J. Rodolfo. *Parsifal. I racconti del “Caos”*. Milano: Adelphi, 1974, p. 187.

<sup>42</sup> “sono fortemente strabico dalla nascita”. Idem, p. 188.

<sup>43</sup> JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

eram válidas algumas teorias modernas, segundo as quais a investigação solitária não pode nos revelar o enigma do universo: somente por meio da comunicação com nossos semelhantes nos será concedido entender o pouco que podemos entender do mundo que nos circunda”.<sup>44</sup> A seu ver, a ocasião mais propícia para esse exame metafísico era o carnaval, época de suspensão das convenções e inversão das normas, objeto de reflexão aliás de Furio Jesi ou Ernesto de Martino, o que desvendava uma face inusitada da sociedade, pois “a avalanche de provincianos que para a ocasião se dirigiam para a capital, convertiam as ruas em um verdadeiro caldeirão em ebulição, um vórtice vertiginoso em que todas as idades e classes sociais se confundiam”.<sup>45</sup> Em um “parque poeirento, de canteiros pisoteados e altas árvores sujas”,<sup>46</sup> tal como o *Jardin des plantes* dorsiano resenhado por Anceschi, coloca-se este bisonho metafísico as questões fundamentais, ele que não passava de um ser degradado, outrora Rei do Carnaval, ora despencado do alto de um promontório, um reles sujeito mais uma vez cercado pelas *avalanches* (*valanghe*), alguém

<sup>44</sup> “domandarmi fino a che punto fossero valide certe teorie moderne, secondo le quali l’indagine solitaria non ci può rivelare l’enigma dell’universo: soltanto attraverso la comunicazione con i nostri simili ci sarà concesso di capire quel poco che possiamo capire del mondo che ci circonda”. WILCOCK, J. Rodolfo, op. cit., p. 189.

<sup>45</sup> “Le valanghe di provinciali che per l’occasione si riversavano sulla capitale, rendevano le strade un vero calderone in ebollizione, un vortice vertiginoso dove tutte le età e i ceti sociali si confondevano.” Idem, p. 190. Na versão italiana, a metástase *valanghe-riversano-vortice-vertiginoso* enfatiza o movimento de sucção da multidão. Relembremos que o movimento do vórtice é paragonado ao movimento “dos planetas ao redor do sol”, sendo que seu centro se movimentava mais aceleradamente que suas margens. “Ao enrolar-se em espiral, ele se alonga para baixo e depois sobe de novo, numa espécie de pulsação íntima. [...] O centro ao redor do qual e para o qual o vórtice não cessa de rodopiar é, entretanto, um sol negro, em que age uma força de aspiração ou de sucção infinita. Na expressão dos cientistas, diz-se que, no ponto do vórtice em que o raio é igual a zero, a pressão é igual a ‘menos infinito’”. AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018, p. 61.

<sup>46</sup> “[...] giardino polveroso, con aiuole calpestate e alti alberi sporchi”. WILCOCK, J. Rodolfo, op. cit., p. 194.



frágil, impedido, surdo e quase cego, abandonado à mercê das circunstâncias, uma vontade insegura plantada em um corpo inadequado, uma ilusão de ordem e de existência em meio de um caos de desordem e de inexistência, um suspiro da natureza, e ainda por cima um suspiro incompleto, que probabilidade eu tinha de me salvar? Praticamente nenhuma; hoje ou amanhã ou dentro de dez anos, esta irregularidade do cosmos que é a minha pessoa estava destinada a se apagar, a desaparecer sob as sempre renovadas avalanches de fenômenos e manifestações que compõem a majestosa, inamovível indiferença do universo.<sup>47</sup>

Ora, esta lógica do desastre, longe de ser individual, desenhava, porém, um paradigma comunitário.

No princípio eu me conformava em deixar entrar alguns grupos de vizinhos, escolhidos entre as centenas de curiosos que ao anúncio de uma festa indefectivelmente se aglomeram em frente às grades do palácio. Costureiras, pequenos comerciantes, entregadores de pão, soldados, ou simplesmente operários de alguma fábrica próxima, esses intrusos se disseminavam, no princípio com respeito e desconfiança, logo com crescente desenvoltura, entre os mais refinados expoentes de nossa aristocracia, que empenhados cada um em sua peculiar diversão nem sequer se davam conta dessa contaminação social, dessa nova confusão que em outras circunstâncias teria lhes parecido intolerável. Gradualmente foi aumentando o número dessas pessoas que não tinham sido convidadas oficialmente; por sorte o palácio era grande, e caso necessário podia estender a festa para as casas e ruas contíguas.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> “debole, impedito, sordo e quase ciego, abbandonato al capriccio delle circostanze, una volontà indecisa attaccata a un corpo inadatto, un’illusione di ordine e di esistenza in mezzo a un caos di disordine e di inesistenza, um sospiro della natura, e per giunta un sospiro incompleto, che probabilità avevo di salvarmi? Praticamente nessuna; oggi o domani o tra dieci anni, questa irregolarità del cosmo che è la mia persona era destinata a cancellarsi, a scomparire sotto le sempre rinnovate valanghe di fenomeni e di manifestazioni che compongono la maestosa, incommovibile indifferenza dell’universo”. Idem, p. 205.

<sup>48</sup> “All’inizio mi accontentavo di lasciare entrare qualche gruppo di vicini, scelti tra le centinaia di curiosi che immancabilmente all’annuncio di una festa si accalcavano

Por sua vez, tal paradigma geraria, como resposta, um desejo epifânico de rebelião que o narrador reputa, à maneira de Goya, como um *capricho*.

Pareceu-me entrever uma espécie de verdade, uma centelha de verdade, uma ponta por assim dizer da leve túnica da Verdade, que até então me havia escapado. E esta verdade era o absoluto império do caos, a onipresença do nada, a suprema inexistência de nossa existência. Diante desta imensidão de nada, nem sequer a águia marinha era importante, nem sequer o mar, nem sequer a rocha, nem sequer a lua. Eram, éramos todos caprichos, insensatas curiosidades, momentos do caos, relâmpagos fugitivos de uma consciência igualmente fugitiva, comicamente ilógica.<sup>49</sup>

Da confluência do místico com a especulação sobre a teoria caótica do acaso, surge então a constatação de que, sem obra, a tarefa do homem consiste apenas em “administrar o acaso, introduzi-lo, impô-lo, implantá-lo, difundir como um missionário o respeito e a devoção que merecia”,<sup>50</sup> o que supõe a metodologia do mimetismo barroco,

---

di fronte alle inferriate del palazzo. Sartine, piccoli commercianti, garzoni di bottega, soldati o semplicemente operai di qualche fabbrica nei pressi, questi intrusi si sparpagliavano, dapprima con rispetto e diffidenza, poi con crescente disinvoltura, tra i più raffinati esponenti della nostra società i quali, presi ciascuno dal proprio peculiare divertimento, nemmeno si accorgevano di questa contaminazione sociale, di questa nuova confusione che in altre circostanze avrebbero trovata intollerabile. A poco a poco il numero di queste persone che non erano state invitate ufficialmente andò aumentando; per fortuna il palazzo era grande, e se necessario potevo sempre estendere la festa alle case e alle strade intorno”. Ibidem, p. 213-214.

<sup>49</sup> “mi parve di intravedere una sorta di verità, una scintilla di verità, un lembo per così dire della tunica sottilissima della Verità che fino allora mi aveva eluso. E quella verità era l'assoluto impero del caos, l'onnipresenza del nulla, la suprema inesistenza della nostra esistenza. Davanti a quell'immensità del nulla, nemmeno l'aquila marina importava, nemmeno il mare, nemmeno la roccia, nemmeno la luna. Erano, eravamo tutti capricci, insensate stranezze, attimi del caos, lampi fuggitivi di una coscienza altrettanto fuggevole, buffamente illogica.” Ibidem, p. 205-206.

<sup>50</sup> “Amministrare il caso, introdurlo, imporlo, diffondere come un missionario il rispetto e la devozione che merita, sarebbe stata d'ora in poi la mia vocazione e il mio destino”. Ibidem, p. 209.

uma imitação, só que muito mais confusa, da vida: se a única realidade da vida era o acaso, a intranscendência, a confusão, a continua dissolução das formas em nada, para dar origem a novas formas igualmente destinadas à dissolução, não havia necessidade de espremer o cérebro inventando artificios: bastava oferecer a meus hóspedes uma imagem aceitável da vida que nos rodeia, um pouco mais desordenada que de costume, para afundá-los no caos.<sup>51</sup>

O conto foi redigido entre 1948 e 1960. Naquele ano ganha uma primeira versão em espanhol, na revista “Sur”.<sup>52</sup> A seguir, sai em italiano, traduzido pelo próprio Wilcock, com o título de uma tela alegórica medieval referida no relato, “La danza della morte” [A dança da morte],<sup>53</sup> até que, em agosto do mesmo ano, o editor de d’Ors, Bompiani, edita-o em livro com o conto em questão como título do conjunto de relatos.<sup>54</sup> Adelphi, entretanto, daria ao volume o rótulo de *Parsifal. I racconti del “Caos”* [Parsifal. Os contos do

---

<sup>51</sup> “una imitazione, solo che molto più confusa, della vita: se la sola realtà della vita era il caso, l’intranscendenza, la confusione e il continuo scioglimento delle forme nel nulla per dare luogo a nuove forme parimenti condannate a sciogliersi, non c’era bisogno di spremersi il cervello inventando artificii: bastava offrire ai miei ospiti una immagine tollerabile della vita che ci circonda, un po’ più disordinata del solito, per sprofondarli nel caos”. *Ibidem*, p. 211.

<sup>52</sup> WILCOCK, J. Rodolfo. “El Caos”. *In: Sur*. Buenos Aires, n. 263, mar.-abr. 1960, p. 20-39.

<sup>53</sup> WILCOCK, J. Rodolfo. “La danza della morte”. *In: Il mondo*. Roma, 23 fev.-1 mar. 1960.

<sup>54</sup> WILCOCK, J. Rodolfo. *Il caos*. Milano: Bompiani, 1960. Na posterior edição Adelphi de 1974, Wilcock esclarece que “em 1959 recuperei para um editor italiano uma versão publicada com o título *O caos*, completamente insuficiente, até porque o texto revisado partia da suposição nada lisonjeira de que os leitores se pareciam com os secretários editoriais das revistas literárias que eu então frequentava. Hoje penso que há gente que consegue fazer um esforço mesmo lendo, por isso apresento essas histórias como realmente eram” [nel 1959 ne ricavai per un editore italiano una versione pubblicata con il titolo *Il caos*, del tutto insufficiente, se non altro perché il testo rimaneggiato partiva dal presupposto, poco lusinghiero, che i lettori somigliassero ai segretari di redazione delle riviste letterarie che allora frequentavo. Oggi penso invece che ci sono persone in grado di fare uno sforzo anche quando leggono, e perciò ripresento questi racconti come veramente erano].

“Caos”].<sup>55</sup> Nesse mesmo ano, sai, finalmente, a primeira edição em livro na Argentina.<sup>56</sup>

Muito frequentemente lançou-se mão da oposição entre Carlo Emilio Gadda e Italo Calvino para designar duas concepções de literatura, a primeira, construída, na ficção, a partir do caos; a segunda, mais interessada pela ordem e a representação. O próprio Anceschi ilustra a neutralização dessa disjuntiva com um conjunto de ensaios escritos ao longo dos anos 70: *Il caos, il metodo* [O caos, o método] (1981). Nele é o método fenomenológico o instrumento para ordenar um caos decorrente da queda dos ideais patriarcais que a cultura europeia vinha enfrentando, ao menos, havia um século. Na trincheira aguerrida, Pier Paolo Pasolini radicalizaria a questão do caos e a posição dos intelectuais contemporâneos, nas crônicas escritas sob esse rótulo para o semanário “Tempo”, entre agosto de 1968 e janeiro de 1970, todas elas pautadas por “nada de respeitável”, isto é, uma recusa a operar como guia espiritual dos mais jovens, mostrando, assim, o declínio, quando não a autêntica morte, do Autor.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> WILCOCK, J. Rodolfo. *Parsifal. I racconti del “Caos”*. Milano: Adelphi, 1974.

<sup>56</sup> WILCOCK, J. Rodolfo. *El caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

<sup>57</sup> Numa sorte de antecâmara de *Salò*, em 20 de agosto de 1968, na crônica “Un odio difficile da immaginare”, Pasolini define o caos como uma situação que vem se tornando cada vez mais explícita sob a hegemonia neoliberal e na qual “cada um se encontrou (como que por acaso) ainda longe de um exaustivo exame de consciência em uma partícula à deriva desse caos: e sentiu um ódio sem precedentes, uma espécie de nojo físico, pelos adversários. Em suma, a pressão de um novo tipo de poder, ainda sem importância decisiva para o sistema, mas muito importante, pelo contrário, para as consciências, ampliou o quadro do ódio racial com novos tipos de ódio racial. A grande surpresa em tudo isso é que o poder *esmagador* não é o poder estabelecido. No entanto, acredito que o poder dos alunos — assim como foi estabelecido apesar deles — recai no problema do poder *tout court*.” [ciascuno si è trovato (come per caso) ben lontano ancora da un esauriente esame di coscienza in una parcella alla deriva di questo caos: e ha provato un odio inaudito, una specie di schifo fisico, per i suoi avversari. Insomma la pressione di un tipo di potere nuovo, senza decisiva importanza, ancora, per il sistema, ma assai importante, invece, per le coscienze, ha allargato il quadro dell’odio razziale verso i tipi di odio razziale nuovo. La grande sorpresa, in tutto questo, è che il potere *schiacciante* non sia il potere costituito. Tuttavia io credo che il potere degli studenti — così come si è istituito malgrado loro — rientri nella problematica del potere *tout court*] (Ver PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori, 1999, p. 1104). Em

Ganha assim, finalmente, clareza e propriedade a análise de Esposito que mencionávamos no início:

Para que a potência possa, senão desestabilizar, muito menos enfrentar, o poder, deve pressupor a possibilidade do conflito com quem o detém a cada vez. Como se sabe, é precisamente esta a novidade disruptiva que Maquiavel situa na origem do pensamento político, mas também do pensamento italiano. O caráter específico de sua biopolítica constitutiva, que tende à criação de um poder constituinte, é precisamente a ideia revolucionária de que a ordem não exclui por si mesma, mas inclui o conflito. Pois sem conflito — no significado político, e não bélico, do termo — a ordem está destinada a se esgotar e depois se extinguir. Porque o verdadeiro inimigo da potência não é o conflito, mas a neutralização. Sem querer alinhar concepções muito distantes para serem comparáveis, resta o dado de fato que o operaiismo italiano dos anos 1960 retoma essa tese, traduzindo-a na práxis política. Que o ponto de vista operário seja diverso daquele do capital — assim como, no pensamento feminino, o olhar da mulher é diferente do olhar do homem — situa a semântica do conflito no momento genético do *Italian Thought*. Também por este lado a referência vai para a crítica da teologia política — à qual conduzi o significado geral do pensamento italiano.<sup>58</sup>

---

outra intervenção nos diz que “*O caos é um fronte de pequenas batalhas cotidianas*” [*Il caos è un fronte di piccole battaglie quotidiane*] (18 out. 1969, p. 1252), onde reconhecemos aquilo que em papéis avulsos (certamente censurados pelo “Tempo”) Pasolini falava de “um caos mental, devido à subcultura e à ignorância” [un caos mentale, dovuto alla sottocultura e all’ignoranza], que se traduz em milhões obnubilados pela mídia, “e um em movimento em direção ao caos cada vez maior (digamos a Ordem Fascista)” [e uno in moto verso un caos sempre maggiore (mettiamo l’Ordine fascista)].

<sup>58</sup> “Perché la potenza possa, se non scardinare, quantomeno fronteggiare, il potere, deve presupporre la possibilità del conflitto con chi di volta in volta lo detiene. Come è noto, è precisamente questa la novità dirompente che Machiavelli insedia all’origine del pensiero politico, ma anche del pensiero italiano. Il carattere specifico della sua biopolitica costitutiva, tesa alla creazione di un potere costituente, è precisamente l’idea rivoluzionaria che l’ordine non esclude di per sé, ma include, il conflitto. Che senza conflitto — nel significato politico, e non bellico, del termine — l’ordine è destinato a inaridirsi e poi a spegnersi. Che il vero nemico della potenza non è il conflitto, ma la neutralizzazione. Senza volere allineare concezioni troppo

E admitindo não a centralidade dos círculos, mas a bifocalidade das caóticas elipses, as mesmas que, apontadas por d’Ors, foram retomadas por Anceschi no imediato pós-guerra, Esposito arremata:

Se a máquina teológico-política não faz mais que reduzir o Dois ao Um por meio da exclusão de uma das partes, a filosofia italiana reivindica a necessidade de Dois no horizonte da política. Também por isso, principalmente por isso, passa a diferença italiana.<sup>59</sup>

---

lontane per essere paragonabili, resta un dato di fatto che l’operaismo italiano degli anni Sessanta riprende questa tesi, traducendola nella prassi politica. Che il punto di vista operaio sia diverso da quello del capitale — così come, nel pensiero femminile, lo sguardo della donna è differente da quello del maschio — situa la semantica del conflitto nel momento genetico dell’*Italian Thought*. Anche da questo lato il riferimento corre alla critica della teologia politica — cui ho riportato il senso complessivo del pensiero italiano.” ESPOSITO, Roberto. “German philosophy, French theory, Italian thought”, op. cit., p. 19-20.

<sup>59</sup> “Se la macchina teologico-politica no fa che ridurre il Due all’Uno attraverso l’esclusione di una delle parti, la filosofia italiana rivendica la necessità de Due nell’orizzonte della politica. Anche per questo, soprattutto per questo, passa la differenza italiana”. Idem.

# Benveniste: a outra margem levando de Agamben a Foucault

Pedro de Souza

Há muito já dito do que de Giorgio Agamben remete a Michel Foucault. Sobretudo entre os especialistas do filósofo italiano, buscase nos conceitos, tais como dispositivo, subjetivação, dessubjetivação, entre outros, as marcas advindas do filósofo francês. Não quero aqui reinventar esta ciranda. Nem tampouco entrar nela. Pensando um tanto de fora, quero modestamente considerar um vínculo, a meu ver, marginal, para discorrer acerca do que no pensamento de Giorgio Agamben espelha ou refrata o de Michel Foucault.

Contentando-me em permanecer à margem desta brincadeira de roda pensante, apego-me a Émile Benveniste, com a alegria de quem encontra sua menina dos olhos brilhando no trânsito que leva de Agamben a Foucault. Meu ponto de partida é considerar que foi Giorgio Agamben talvez o primeiro a vislumbrar o parentesco entre o que diz o linguista francês sobre a subjetividade que só se produz na e pela linguagem. Pretendo que o resultado desta breve preleção seja o de mostrar como Agamben elucida o que em Foucault apenas aparece como alusão, ou seja, do que resta do sujeito como ato na exterioridade da linguagem e do discurso.

As aproximações que procedo aqui podem sim se expor à crítica por não soarem pertinentes, por não soarem plausíveis. Começo então fugindo à objeção a que está submetido o que vou falar. Mas não pelas materialidades autorais postas em relação, sim pela estratégia discursiva que adoto. Aludo ao sentido que Michel Foucault atribui a uma espécie de análise de discurso como estratégia, um pouco à maneira disso que fazem os anglo-saxões.<sup>1</sup> Quero dizer

---

<sup>1</sup> Trata-se de um lado de uma espécie de análise de discurso como estratégia, um pouco à maneira disso que fazem os anglo-saxões, em particular Wittgenstein, Austin, Strawson e Searle. O que parece um pouco limitado na análise de Searle, de Strawson etc., é que as análises da estratégia de um discurso que se fazem em torno

que o que e como vou apresentar a seguir aplica-se a uma estratégia analítica cujo escopo é o de colocar em questão a contrapartida do sujeito quando este não passa de uma posição no discurso.

Neste ponto é que localizo Giorgio Agamben indo de Émile Benveniste a Michel Foucault. Em *O que resta de Auschwitz*, terceiro volume da série *Homo sacer III*, precisamente no quarto capítulo, intitulado “O arquivo e o testemunho”, Agamben confronta a teoria do enunciado de Michel Foucault e a teoria da enunciação de Émile Benveniste. Sabemos que a questão de Agamben é investigar o ponto de contato entre a estrutura do testemunho e a da subjetividade. Para isto, o pensador italiano precisa discorrer sobre as difíceis condições de exercício da linguagem pelo indivíduo que nem sujeito é, antes que nela se deixe entrar. Só que a entrada na linguagem não é tudo. Condição necessária, porém não suficiente, para aceder ou não a linguagem demanda que o falante seja chamado a ocupar nela e por ela uma posição no discurso.

Não é por acaso que Agamben lança mão de um dado biográfico de Benveniste. O ponto inicial de sua argumentação é a passagem em que o linguista se vê repentinamente acometido de afasia. Agamben conta que:

Em Paris, uma noite de 1969, Emile Benveniste, docente de linguística no Collège de France, foi acometido de um mal-estar em plena rua. Não tendo consigo documentos, não foi reconhecido; quando foi identificado, já estava tomado por uma afasia total e incurável que nunca mais lhe permitiu desenvolver tarefa de qualquer tipo, até sua morte, ocorrida em 1972.<sup>2</sup>

---

de uma xícara de chá, em um salão de Oxford, só dizem respeito a jogos estratégicos que são interessantes, mas que me parecem profundamente limitados. O problema seria saber se não poderíamos estudar a estratégia do discurso em um contexto histórico mais real, ou no interior de práticas que são diferentes das conversações de salão, por exemplo, na história das práticas judiciais, me parece que se pode reencontrar, podemos aplicar a hipótese, podemos projetar uma análise estratégica do discurso no interior dos processos históricos reais e importantes. (PELBART, Peter Pál. “Foucault versus Agamben?”. In: *Revista Ecológica*. São Paulo, n. 5, jan.-abr., 2013).

<sup>2</sup> AGAMBEN. Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Asmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 139.



Retenhamos, neste relato, situado em um instante na vida de Émile Benveniste, as suas circunstâncias singulares. Precisamente quero reter o momento em que um célebre intelectual, acometido de afasia, torna-se anônimo: ele está sem documentos, não pode ser identificado e fica repentinamente e, para o resto de seus dias, destituído de fala. Penso que é ao fato de Benveniste não mais poder falar que Agamben alude quando ressalta que uma afasia total e incurável o impediu completamente de trabalhar.

O criador da linguística da enunciação pode até ter escrito, durante os três anos posteriores que antecederam sua morte. Mas não mais falava desde o dia em que sentiu um mal-estar na rua. Desde então ele perdeu a condição fundamental de, por si mesmo, garantir uma posição de sujeito no campo de saber onde inventou o ato de conversão da língua em discurso enquanto realização de uma cena. Falo do fenômeno da interlocução, plano de linguagem em que o protagonismo dialógico de um falante dizendo *eu* constitui um *tu* como seu destinatário.<sup>3</sup> Foi bem o que mostrou Jean-Luc Nancy<sup>4</sup> ao discorrer acerca do momento em que o indivíduo surge no mundo como corpo falante. Isto equivale ao movimento de seus olhos, sua boca, suas orelhas, orifícios por onde sai o “eu” simetricamente acolhido e reconhecido por olhos, ouvidos e boca de outro. O endereçamento é, tal como corpos em ação no teatro, o fato crucial a figurar o centro da cena de um ato de enunciação. Sem isto não pode haver interlocução: “o que não é endereçado não pode ser encenado”.

Bem, preciso retomar meu ponto de partida. Nesta apresentação, não vou me ater aos detalhes conceituais com os quais e pelos quais Agamben diz “reencontrar a teoria da enunciação, a

---

<sup>3</sup> ...o que em geral caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo. Esta característica coloca necessariamente o que se pode denominar o quadro figurativo da enunciação. Como forma de discurso, a enunciação coloca duas “figuras” igualmente necessárias, uma, origem, a outra, fim da enunciação. É a estrutura do diálogo. Duas figuras na posição de parceiros são alternativamente protagonistas da enunciação. Este quadro é dado necessariamente com a definição da enunciação. (BENVENISTE, Émile. “O aparelho formal da enunciação”. In: *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Ed. Pontes, 2006).

<sup>4</sup> NANCY, Jean-Luc. *Demanda. Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena. Florianópolis: EDUFSC, 2016, p. 226-233.

mais genial talvez, diz ele, das criações de Benveniste”. Sigo direto ao ponto a que quero chegar até o final desta exposição, ou seja, trilhar os passos que, situado em Agamben, se pode ir de Benveniste a Foucault.

Aí está. Quando Giorgio Agamben resenha filosoficamente as ideias de Émile Benveniste não só ressalta a genialidade de uma teoria da enunciação. Ele toma essa teoria como o outro lado da margem. O caso é de apontar como ato do sujeito se insinuaria sob a superfície discursiva, quase como sem movimento e sem som, o que redundaria em transformar sua atividade em função vazia. Agamben, na esteira do linguista, reporta-se ao fato da enunciação como “o que há de mais único, de mais concreto, absolutamente singular e não repetível”. Não obstante, me interessa dar destaque ao que o filósofo italiano acrescenta, a saber, que a enunciação: “é [...] o que há de mais vazio, de mais genérico, porque ela não cessa de retornar sem que se possa nunca fixar a realidade lexical dela.”

Nesta afirmação, delimito o qualificativo *vazio* como o que mais próprio existe enquanto enunciação. Este é o ponto através do qual Agamben vai ao encontro de Michel Foucault. A esta altura de minha exposição, vou me permitir também pular a parte com que Agamben discorre, com precisão, os meandros conceituais que na obra foucaultiana *A Arqueologia do saber*, se vê “um fio secreto” ligando o programa do filósofo francês ao do linguista criador da teoria da enunciação.

De tudo o que Foucault registrou em *A Arqueologia de saber*, notadamente sobre a relação enunciado/enunciação, Agamben se detém sobre a ideia nova de arquivo trazida por Michel Foucault: a massa do não-semântico inscrito em todo discurso significante como função de sua enunciação, a margem obscura que cerca e limita toda tomada de fala concreta. O que Agamben quer ressaltar aí é a presença de certo “a priori histórico”.

A constituição do arquivo supunha a colocação do sujeito fora do jogo, reduzido a uma simples posição vazia. Neste ponto, seu desaparecimento em meio ao rumor anônimo do enunciado, torna-se uma questão decisiva intervindo entre a língua e a fala. Na arqueologia planejada por Foucault, diz Agamben, este é o “tema geral de uma descrição que interroga o já-dito ao nível de sua

existência”. Ou seja, como o sistema de relações entre o não-dito e o dito em todo ato de fala, entre a função de enunciação e o discurso onde ela se exerce, entre o fora e o dentro da linguagem.

O que faz Agamben é deslocar para a língua a operação que Foucault propôs para o arquivo definido como massa de coisa dita. Há então a língua e o conjunto de atos de fala. Isto seria o que se interpõe entre a língua e o arquivo. Diz Agamben

...não mais, entre o discurso e o fato de este ter lugar, entre o dito e a enunciação que aí acontece, mas sim entre a *langue* e seu ter lugar, entre uma pura possibilidade de dizer e sua existência como tal. Se, de algum modo, a enunciação fica suspensa entre a *langue* e a *parole*, tratar-se-á aí então de tentar considerar os enunciados não do ponto de vista do discurso em ato, mas daquele da língua, olhando a partir do plano da enunciação não em direção ao ato de fala, mas em direção à *langue* como tal. Ou, dito de outra forma, trata-se de articular um dentro e um fora não só no plano da linguagem e do discurso em ato, mas também no da língua como potência de dizer.<sup>5</sup>

Teria de prosseguir com mais detalhe seguindo o pensamento de Agamben. Mas, ainda que sob o risco de simplificar demasiado, para não me alongar e ir direto ao meu ponto, atendo-me ao que, a certa altura, Agamben diz sobre o sujeito em Foucault não passar de uma função vazia. O intento do autor de *O que resta de Auschwitz*, é construir uma noção de testemunho que a considere em sua natureza de ato de fala. E ele diz:

Em oposição ao *arquivo*, que designa o sistema das relações entre o dito e não-dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e não-dizível em toda língua — ou seja, entre uma potência de dizer e sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.<sup>6</sup>

Em síntese, o que aqui está proposto é o pensamento da enunciação no plano da língua, exatamente como construiu

<sup>5</sup> AGAMBEN. Giorgio, op. cit., p. 146.

<sup>6</sup> Idem.

Benveniste em sua teoria. Vê-se como a afasia que o acometeu, em plena atividade intelectual, não foi referida ao acaso por Agamben. Isto porque a afasia é justamente uma das manifestações mais concretas do instante em que o indivíduo transita de falante para *in-fans*, o que é destituído de fala. O sujeito, portanto, é a possibilidade de que a língua não seja, não tenha lugar...?. Poder dizer e, ao mesmo tempo, poder-não-dizer, eis o que para Giorgio Agamben define o testemunho. Isto não se reduz ao ato de proferir ou não proferir na cadeia de um discurso em ato. Nada a ver, então, com o fato de o falante falar ou se calar.

Tal argumentação visa a devolver ao sujeito a posição que lhe cabe como função vazia. Colocado fora do jogo, no processo de constituir o arquivo, o desaparecimento do sujeito, em meio ao rumor anônimo do enunciado, torna-se uma questão decisiva.

Entretanto, em Agamben, digo que este problema não se põe na relação com o discurso — lugar do contraponto entre o dito e não-dito materialmente sustentado por atos de fala —, mas na relação com a língua — espaço aberto entre a possibilidade e a impossibilidade do ter lugar da enunciação. Daí então proponho que o percurso pelo qual Benveniste e Foucault podem atingir a margem da enunciação e do discurso seja o mesmo enquanto consideram o fora da linguagem: para um — Benveniste — enquanto perspectiva de subjetivação visto da língua e do sistema que lhe é próprio; para outro — Foucault — panorama discursivo a dar a ver o sujeito como função vazia.

## A fala como possibilidade de conduta

É possível dizer que o gesto vocal de sujeito que Agamben denuncia como o que Foucault deixou fora do jogo seria e não seria da mesma ordem. Da mesma porque a função vazia de sujeito nada tem a ver com identidade personológica do indivíduo. Isto está tanto em Benveniste, quanto em Foucault. Por outro lado, de outra ordem é a função vazia de sujeito que aponta Michel Foucault, a saber, a ordem do discurso.

Contudo, é preciso ir bem mais além, nos percursos produzidos por Foucault, para encontrá-lo na virada dos anos de

1980, abordando o sujeito, em relação à sua posição sob o viés da elaboração de modos de agir operados na direção da contra-conduta. Aludo aqui ao que, conforme bem assinalou Peter Pal Pelbart,<sup>7</sup> à fase final da trajetória do pensamento de Michel Foucault, em que o filósofo francês já não se interessa mais nem pelas relações entre um sujeito e um objeto, nem pelo embate entre o sujeito e o poder, mas fundamentalmente pela relação entre o sujeito e ele mesmo. Ressalto, neste ponto, a ideia de sujeito, presente na concepção de sujeito ético, em que o sujeito é efeito de um ato que se produz a partir de técnicas de si resistindo a procedimentos de dominação.

Bem distante do que pensara sobre a ordem de discurso a prover uma posição para que no vácuo desta, alguém possa se converter em sujeito, em uma entrevista que concede a Farés Sassine, em agosto de 1979, Foucault surpreende indicando que há lugar para o sujeito fora de toda ordem de poder tomada como discurso. A certo ponto da entrevista, o pensador francês, aludindo ao conceito de vontade, comenta: *eu diria que a vontade é talvez precisamente essa coisa que, [...], a vontade é o que pode dizer “eu prefiro meu fim”. É isso. Eis a prova da morte.* Na continuação da conversa, Foucault, para que não se confundisse o ato de preferir a morte com irracionalidade, deixa claro que a vontade, longe de se reduzir à forma terminal e extrema, é o que se manifesta em estado nu quando se diz prefiro morrer. Ainda mais sobre a vontade como ato puro do sujeito, o filósofo afirma:

Há um momento em que a subjetividade, o sujeito, [...], a vontade é o que fixa para um sujeito a sua própria posição.

[...] A vontade é aquilo que diz eu prefiro morrer. A vontade é o que diz eu prefiro ser escravo. A vontade é o que diz eu quero saber etc.

[...] Eu diria que a vontade é o ato puro do sujeito. E que o sujeito é aquele que é fixado, determinado por um ato de vontade.

Estas são afirmações incidentais no quadro do tema da vontade as quais o entrevistador reage alertando que o pensador

---

<sup>7</sup> PELBART, Peter Pál. “Foucault versus Agamben?”, op. cit., p. 50-64.

francês pode estar deixando se resvalar para um idealismo hegeliano. E ele diz: não, antes, idealismo fichtiano. Foucault alude ao filósofo alemão que postulou a possibilidade de existência de um *Eu* absoluto, um *Eu* capaz de existir mesmo sem ter conhecimento de si como existente.<sup>8</sup>

Mas eis aí um outro ponto de cruzamento, não previsto por Agamben, em que Foucault e Benveniste coincidem. Émile Benveniste também foi tachado de idealista. Muitos reclamaram de seu subjetivismo demasiado idealista.<sup>9</sup> Só que, em sua teoria da enunciação, o sujeito não se vislumbra apenas como efeito da língua tomada como sistema fechado, mas se o apreende no ato de colocá-la em funcionamento. Daí advém o estatuto concreto da voz na linguagem, conforme desenvolveu Giorgio Agamben.

De qualquer modo, o ponto de coincidência entre o linguista teorizador da enunciação e o filósofo proponente da genealogia do sujeito está justamente no esforço de reflexão filosófica que opera

---

<sup>8</sup> Está em curso um trabalho sobre as fichas de leitura de Michel Foucault (*Programme de recherche ANR*, “Foucault fiches de lecture”: <https://fll.hypotheses.org/>). Mas o arquivo “Fichte” ainda não se encontra descrito e digitalizado. Para o momento, é possível afirmar que se trata de notas de estudantes (do tempo em que Foucault fazia seus estudos de filosofia na Escola Normal Superior, ENS, rue d’Ulm). O nome de Fichte aparece de fato, entre os fichamentos de Foucault, mas em uma única retomada (ao contrário de outros autores que são mencionados várias vezes, como por exemplo, Scheler, Marx etc.).

Em meio a muitos outros ainda aparecem: Paul Ricœur, Feuerbach, Brunschwig, Proudhon, Poincaré, Cassirer, Gouhier, Fénelon, Stirner etc. Trata-se, portanto, de anotações de aula ou de leituras impostas. Das 50 fichas dedicadas a Max Scheler, 40 a Feuerbach 58 a Bergson, apenas 5 são consagradas a Fichte. De fato, esta quantidade mínima de anotações de leitura sobre Fichte, em comparação com outros pensadores, pode indicar uma importância menor dada ao então estudante francês ao filósofo alemão, pelo menos se considerado o trabalho disciplinado do aluno de 20 anos sobre o que mais lhe interessava. Contudo, ainda que arriscado, vale sim atribuir valor não ao momento das anotações que Foucault registrou de suas leituras de Fichte, mas sim ao momento da menção do nome deste mesmo filósofo em 1979. (Agradeço ao amigo Philippe Chevallier por me ter fornecido as informações sobre essas fichas de leitura de Michel Foucault).

<sup>9</sup> Em *Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux* (Campinas: Editora Unicamp, 2010), Michel Pêcheux considera a visão de enunciação de Benveniste um retrocesso porque coloca o sujeito na fonte da linguagem.

com a noção de subjetividade enquanto função vazia. É vazia na relação com a língua, disse Émile Benveniste, justamente porque nela o sujeito nunca é tomado em sua identidade psicológica. Já para Michel Foucault, a posição de sujeito é vazia na relação com a ordem do discurso. Não importa quem fala, mas seu estatuto na instância de enunciação que ganha existência no e pelo discurso. É dizer que qualquer que seja o ato de fala, ele só existe porque o discurso lhe dá guarita e faz reconhecer como sujeito aquele que fala na enunciação ou no ato de proferir.

Benveniste, por sua vez, não perdeu seu tempo em rebater tais objeções. Sua linguística visava tão somente propor o estatuto da fala operando, mediante mecanismos concretos que não podiam prescindir da ação do falante, no interior do sistema formal da língua.

De sua parte, certamente, não é pelo idealismo que Michel Foucault chega ao que chama *ato puro de sujeito*, posto que tal natureza de conduta tem pleno assento na história. Refere-se ao ato, enquanto tal ato descreve a maneira de o indivíduo se apropriar das formas, não de uma língua, mas das regras que prescrevem para si uma forma de vida. É dizer que o sujeito não inventa esta ou aquela forma de vida. Antes, o sujeito age determinando-se si-referencialmente pela vontade, isto que Michel Foucault chama de ato puro do sujeito.

Quero me reportar não ao que diz o sujeito ao agir em resistência ao que o aniquila e o impede de existir enquanto age. Penso na história do regime jurídico em que o indivíduo, de corpo presente no tribunal, é reduzido a instância vazia de sujeito. Ele só pode tomar a palavra quando solicitado e apenas na posição em que foi interpelado para ali ocupar um lugar de fala. É preciso aqui juntar o que diz Judith Butler acerca do fato de que

...há um preço por se dizer a verdade sobre si mesmo, precisamente porque o que constitui a verdade será enquadrado por normas e modos específicos de racionalidade que surgem historicamente e são, em certo sentido, contingentes. Na medida em que dizemos a verdade, obedecemos a um critério de verdade e aceitamos esse critério como obrigatório. Aceitá-lo como obrigatório é assumir que a forma de racionalidade na qual se vive é primária ou inquestionável;

portanto, dizer a verdade sobre si tem um preço, e o preço desse dizer é a suspensão de uma relação crítica com o regime de verdade em que se vive.<sup>10</sup>

Isto, nos termos de Butler, seria abordar o ato pelo qual o indivíduo assume uma posição de sujeito como uma cena jurídica de interpelação. Ao ser convocado a falar, o sujeito nada mais faria, segundo a autora, senão prestar conta de si e nunca produzir um relato de si por si mesmo.

De minha parte, digo que dizer a si mediante a demanda de outro e na posição já determinada em discurso equivale ao que Agamben apontou em Foucault como função vazia. Mas o que pode restar do sujeito que só relata a si condicionado subjetivamente pela instância jurídica da interpelação? À guisa de exemplificação, ou mais propriamente de dramatização do que proponho agora, o exemplo do relato que Roberto Esposito colhe na introdução de seu livro *Bios: Biopolítica e filosofia*.

França, novembro de 2000. Uma decisão do Supremo Tribunal de Justiça abre um conflito dilacerante na jurisprudência francesa, invertendo duas sentenças proferidas em recurso, que por sua vez contrariavam outras tantas decisões emitidas em instâncias precedentes. Uma decisão que reconhece a uma criança, de nome Nicolas Perruche, nascido com graves lesões genéticas, o direito a interpor queixa contra o médico que não tinha devidamente diagnosticado a rubéola da mãe durante a gravidez, impedindo-a assim de abortar como era sua vontade expressa<sup>11</sup>

O interessante é a abordagem de Esposito. Ele destaca não a querela jurídica sobre o que implicaria a decisão judicial. O problema é como atribuir, ao pequeno Nicolas, no plano jurídico, o direito a não nascer. Trata-se do estatuto de sujeito de quem o contesta. Temos aqui encenada a instância em que o falante pode e não pode aceder ao discurso. *Como pode um indivíduo*, pergunta Roberto Esposito,

---

<sup>10</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 233.

<sup>11</sup> ESPOSITO, Roberto. *Bios: Biopolítica e filosofia*. Trad. M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 17-18.



*recorrer juridicamente contra a própria circunstância — a do seu próprio nascimento — que lhe fornece subjetividade jurídica?*

Quem sabe aquilo que diz Agamben sobre o poder e não-poder a língua, cabe ser aplicado a esta circunstância atestada na história do sistema jurídico francês? Contudo, à distância, trata-se mais de poder ou não-poder o discurso, onde a linguagem vem a ser apenas ausência: ausência do quem fala e do que se fala. Fala-se. Registra-se, assim, concretamente a possibilidade de um indivíduo invocar o seu direito de não ser e a impossibilidade de que um não ser, caso de quem ainda não nasceu, reclamar o direito de não entrar na esfera do ser.

É preciso tomar o caso como uma modalidade material de discurso, a fim de rejeitá-lo no plano da pura ficção fantasiosa. Porque no discurso acerca do modo de vida aceitável ou não, há o ser possível de que se fala, portanto aquilo que só existe na forma do discurso: o que dele fala ou o faz e não faz falar. Nascer ou não sob difíceis condições de gestação biológica é destino a que só ao discurso com suas leis de função de existência pode caber. A isto, digo que Roberto Esposito faz alusão ao comentar:

É certo que ao nascer naquelas condições a criança sofreu um dano. Mas quem, se não ele mesmo, teria podido decidir evitá-lo, eliminando antecipadamente o próprio ser sujeito de vida, a própria vida do sujeito? E não é só isso. Assim como a todo o direito subjetivo corresponde a obrigação de não o obstaculizar por parte de quem esteja em condições de o fazer, isto significa que a mãe teria sido forçada a abortar, prescindindo da sua liberdade de escolha. O direito do feto a não nascer configuraria, em suma, um dever preventivo, por parte de quem o concebeu, de o suprimir, instituindo assim uma cesura eugenética, legalmente reconhecida, entre uma vida julgada válida e uma outra, como se dizia na Alemanha nazi, “indigna de ser vivida”<sup>12</sup>

Para encerrar e traçar parâmetros para uma analítica mais clara a vir, cito um outro caso. Este colhido no plano da literatura de cinema. No filme *Cafarnaum* (2018), de Nadine Labaki, assistimos à

---

<sup>12</sup> Idem.

história do menino libanês que foi ao tribunal acusar os pais por ter nascido. O caso é exemplo não só das condições de uma vida nua, mas do momento em que a fala é colocada à margem do mesmo discurso que a convoca a prestar contas de seu modo de existência.

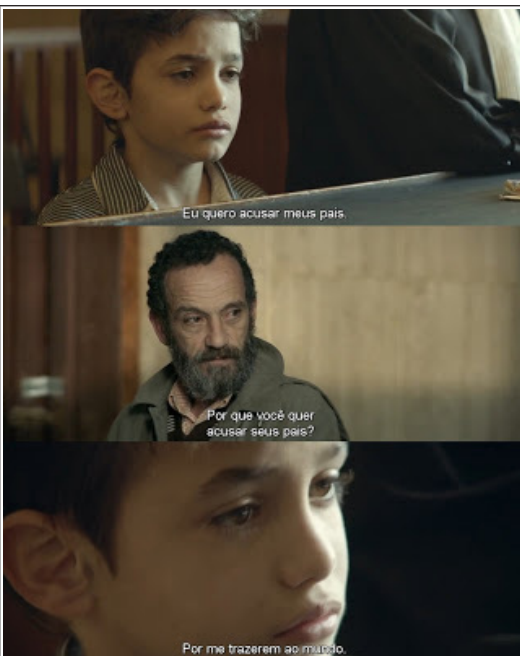
Zain é um menino que é levado algemado para ser ouvido num tribunal. Ele não tem documentos, não sabe sua idade. Avaliado pela arcada dentária, calcula-se que ele deva ter perto dos 12 anos.

Obrigado a passar a maior parte do tempo nas ruas ganhando dinheiro para seus pais, esse menino pode ser descrito como um caso de vida nua. Nada, em sua trajetória infantil faz ver o estatuto do sujeito com direito à infância, segundo os termos da época moderna. Destituído desta condição jurídica e social de subjetivação, Zain se conduz a outro destino.

Quando seus pais decidem vender a irmã mais nova para um lojista local, revoltado, Zain foge de casa. Após ter vivido as mais perigosas aventuras acaba sendo capturado pela polícia por haver cometido um roubo e outras infrações. É então que extrapola sua condição de réu e pede a palavra para acusar seu pai e sua mãe no tribunal.

Interessante notar que a história tem seu ponto de referência no tempo presente em que Zain é tomado no tribunal processando seus pais. Depois de cortar e ir para o passado apresentando os eventos que levaram Zain a ser preso, a narrativa constrói seu clímax na mesma cena inicial. Fatos dramáticos testemunham a vida precária em uma cidade em que os pais são obrigados a escravizar seus filhos para sobreviver, os refugiados ficam submetidos à condição de indigentes e outras tantas vidas precárias. Mas tudo se passa pelo protagonismo de uma criança inventando modos de insurreição contra os que deveriam ser seus cuidadores parentais. No ritual de seu julgamento, ouve-se a voz do menino indiciado em crime, respondendo à inquirição do juiz:

- Juiz: Quantos anos você tem, Zain?
- Zain: Não sei. Pergunte a eles.
- Advogada: Zain não tem certidão de nascimento.
- Juiz: O que você quer de seus pais?
- Zain: Quero que parem de ter filhos.
- Juiz: Fala alto.
- Zain: Quero que parem de ter filhos.



Zain quer processar os pais por tê-lo colocado no mundo sem lhe dar apoio e por usá-lo para ganhar dinheiro. Temos aí a cena em que o sujeito atende ao chamado a falar quem vem pela força da ordem judiciária que o interpela. É preciso, no entanto, apartar o sujeito da relação com a língua em que pode falar ou não, para focalizar o estatuto que esta fala adquire perante a ordem discursiva na qual confronta o que o interpelou. Só que Zain não se limita a prestar conta. Ao contrário do que diria Butler, ele não se põe a dizer de si apenas porque é solicitado, mas, inusitadamente, para fazer soar na sua voz um outro processo de subjetivação. Embora sua disposição a responder ao juiz interpelador reflita o mesmo sujeito pressuposto pelo que o interpela, Zain difrata a superfície discursiva desta interpelação e faz aparecer em cena os vestígios do gesto de subjetivação ali não considerado pelo outro que o convoca a prestar conta de si mesmo.

Nas duas cenas ora escolhidas, cabe uma comparação levando em conta o estatuto do indivíduo que, por diversos e contingentes normativas, não pode falar. Nicolas retorna ao tempo em que não tinha a forma de vida para ter idade, e Zain nem sabe que idade tem. Se em vez de ser só um rastilho de voz nessa ordem judiciária de discurso, esses sujeitos ouvissem, no espaço ressoando uma outra de si mesmo a sustentar o mesmo discurso que não lhe deixa o direito de ser?

Mas a verdade é que existindo ou não, mesmo falando em alto tom, estas vozes soam mudas, soam mudas o bastante para preservar nele o lugar vazio de sujeito. Neste mesmo discurso em que nunca poderiam ser escutadas, onde só poderiam ser faladas sob o confisco dos que não podem por elas falar, estas vozes, como gesto, soam trazendo o testemunho dos que existem sem direito à escolha de não existir.

De minha parte, digo que a fala é ato, ato do sujeito, como diz Michel Foucault, do sujeito que age na e pela fala sendo corpo vivente a denunciar na superfície do discurso uma forma outra de vida, capaz de se conduzir não apenas à revelia, mas na indiferença do que há e não há. É quando a entrada na linguagem prenuncia o sujeito avir na fronteira do ato que capturável ou não em discurso. Do que se diz de si ou não, o que importa é o ato de enunciação, arquivado nas histórias do dizer. Vejam como, ainda que de uma perspectiva equidistante, Agamben nos faz ir de Benveniste a Foucault.

# O contemporâneo como arqueologia dos espectros

Kelvin Falcão Klein

O filósofo italiano Roberto Esposito organiza seu livro *Pensamento vivo* (lançado na Itália em 2010 e no Brasil em 2013) — especialmente o capítulo “A volta da filosofia italiana” — ao redor de dois cadáveres: Antonio Gramsci e Giovanni Gentile. A partir desse esforço arqueológico — entendendo a arqueologia como operação criativa sobre a descontinuidade dos discursos<sup>1</sup> —, uma série de questões são levantadas, em especial a da relação entre a biopolítica e a tanatopolítica. A dicotomia entre vivo e morto estabelecida por Esposito é também um procedimento de organização e crítica da história, oscilando continuamente em uma série de gradações e refrações. “A nossa vida”, escreve Esposito, “não se presta nem a uma absoluta naturalização nem a uma absoluta historicização, a partir do momento em que, como já intuía então Foucault, ela se situa ‘simultaneamente no exterior da história, como seu limite biológico, e no interior da historicidade humana, permeada por suas técnicas de saber e poder’”.<sup>2</sup>

“Morto” e “vivo”, portanto, mais do que estados definitivos, são categorias operativas apresentadas por Esposito buscando dar

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 2016, p. 49-51. “A arqueologia é uma análise histórico-filosófica do nascimento das ciências do homem”, escreve Roberto Machado, e continua: “A arqueologia [...] pensou os conceitos como independentes das ciências, neutralizando a questão da cientificidade e realizando uma história filosófica de onde, em princípio, desapareceram os traços de uma história do progresso da razão, do conhecimento ou da verdade, sem a qual o projeto epistemológico seria impossível” (MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 9).

<sup>2</sup> ESPOSITO, Roberto. *Pensamento vivo. Origem e atualidade da filosofia italiana*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 309.

conta da oscilação do pensamento. Diz respeito àquilo que pode ser resgatado e revitalizado do passado e da tradição, do mesmo modo que indica aquilo que, no presente, deve ser interdito ou recalçado. Essa dinâmica é constante no livro de Esposito, como no momento em que articula Gramsci e Michel Foucault a partir de uma ideia de antecipação do segundo por parte do primeiro: “sem querer transferi-lo para uma órbita teórica que não lhe pertence”, escreve Esposito, “é difícil não perceber nessa parte do discurso de Gramsci [a relação entre fordismo e sexualidade] os pressupostos da discussão que várias décadas depois relançou a filosofia italiana no cenário internacional”. E continua: “Aquilo que em suas páginas mais inspiradas se prefigura, ainda envolvo no vocabulário da *guerra de posição*, é o deslocamento de todo o eixo perspectivo da análise política da esfera das instituições e dos sujeitos para a dos dispositivos e dos *corpos dóceis*. É verdade que a atual reflexão italiana pressupõe um filão aberto, vinte anos antes, por Foucault. Mas também é verdade que, sem as ter encontrado diretamente, ele tem atrás de si as intuições extraordinárias de Gramsci”.<sup>3</sup>

O discurso crítico é feito de condensações e deslocamentos que operam no tempo e no espaço, removendo elementos de contextos estabelecidos e enxertando-os em paisagens distintas, formando um desenho heterogêneo de filiações e tensões. Ao comentar a relação não-linear e não-cumulativa entre vivo e morto no pensamento italiano, Esposito está também, simultaneamente, delineando e performando essa característica do discurso crítico. Ao comentar Maquiavel, por exemplo, escreve que “como na teoria galênica dos humores, também na cidade a saúde do corpo político não provém da preponderância de um humor sobre o outro, mas de seu equilíbrio contrastado. Um corpo é *são* não quando um de seus humores é anulado pela predominância do oposto, mas quando é capaz de opor-lhe resistência com o mesmo vigor”.<sup>4</sup> Ou ainda, ao comentar o que chama de “passo inédito e extremo” de Giordano Bruno, que “faz da morte um ato, e inclusive o mais vital porque indissolúvelmente ligado à defesa do pensamento que coincide com a vida”,

---

<sup>3</sup> Idem, p. 234.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 67.

“porque essa perda é parte integrante de seu próprio e irreprimível fluxo”. Escreve Esposito a partir de Bruno: “A vida não é uma reserva escassa que deve ser defendida a todo custo, mas uma potência tão exuberante que nem mesmo a morte consegue consumi-la definitivamente, transformando-a, em vez disso, em outra forma da mesma substância viva”<sup>5</sup>

No caso de Vico, esse cenário de oscilação é transportado para o campo de uma teoria da metáfora, na qual todas as partes do corpo vivo são utilizadas como dispositivos para colocar em movimento o inanimado, o inorgânico. Ou seja, os elementos do vivo estão na linguagem metafórica usada para (tentar) conhecer o desconhecido. Adiante, já munido de todos esses personagens e declarações, Esposito retorna à *Comédia* de Dante, em um movimento semelhante àquele anterior, de ver Foucault em Gramsci: “Os danados estão seguramente mortos”, escreve Esposito, “mas não completamente destituídos de certa vida — de outro modo não estariam em condições de se mover, falar e principalmente sofrer, como eternamente fazem, a propósito. Quase como se sua pena evocasse não tanto uma condenação à morte, mas, se é o caso, uma condenação à vida — ainda que vivida como mortos. Uma condenação, mais precisamente, a não poder morrer definitivamente. Ou seja, a morrer continuamente, infinitas vezes, e, portanto, para que isso seja possível, a sempre voltar uma nova vez à vida. [...] A uma situação suspensa entre vida e morte — a uma vida de morto ou a uma morte em vida — fazem pensar, aliás, algumas expressões dantescas, voluntariamente ambíguas, que aludem a uma zona de indistinção ou de contiguidade entre os dois estados”<sup>6</sup>

Em *Pensamento vivo*, Esposito amplia o escopo de uma reflexão que já se encontra no seu livro de 2004, *Bios: biopolítica e filosofia*. Dividido em cinco seções (“O enigma da biopolítica”, “O paradigma da imunização”, “Biopoder e biopotência”, “Tanatopolítica (o ciclo do *ghenos*)”, “Filosofia do bios”), *Bios* é pontuado por cenas, exemplos, reflexões e situações nos quais a dicotomia opositiva vivo/morto é mobilizada e questionada. Ao discutir minuciosamente a reflexão

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 78-79.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 179.

de Foucault sobre o paradigma biopolítico, Esposito diagnostica uma oscilação entre duas alternativas hermenêuticas: de um lado, a biopolítica seria o regime no qual o poder soberano é reinstaurado em novos termos; de outro lado, a biopolítica seria a intensificação de um paradigma tornado possível pela completa dissolução do poder e da figura do soberano. Esposito reconhece nessa oscilação um acontecimento “fantasmagórico”, “no sentido técnico de uma reaparição do morto”: o soberano, no interior do contexto biopolítico, usa a secularização como um “canal” ou “passagem secreta” através da qual “o morto” aprisiona “o vivo”, ou, em outra versão, a “absoluta desapareção do morto” desencadeia no vivo “uma batalha mortal contra si próprio”.<sup>7</sup>

A noção de uma “batalha mortal” interna como uma das características definidoras do organismo vivo é central para o paradigma biopolítico tal como delineado por Esposito. Trata-se do elemento que o permite ligar a biopolítica ao campo conceitual da “imunidade”, ao “diagrama da imunização”, além de permitir a reivindicação de um precursor fundamental como Nietzsche (retomado a partir de uma triangulação com Heidegger e Foucault), para quem “moral, religião e metafísica” são ao mesmo tempo “remédios e doenças”: todo processo de imunização “infecta preventivamente o organismo”, colocando “em risco de morte aquilo que pretende manter vivo”, usando “a vida contra a vida” e controlando “a morte através da morte”.<sup>8</sup> Para que o pensamento sobre o vivo possa se desenvolver, é preciso que encontre em seu próprio desenvolvimento um espaço para a morte, comprometendo, com isso, a viabilidade de seu processo de proliferação (esse paradoxo, contudo, é condição incontornável para a manutenção do pensamento que deseja *pensar a si próprio*).

Ainda na seção do livro dedicada à reivindicação de Nietzsche no interior do duplo registro da imunidade e da biopolítica, Esposito reforça a noção de que a dissolução da dicotomia morto/vivo pode ser traduzida também como uma complexificação das

---

<sup>7</sup> ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Trad. Alexandre Franco de Sá. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 67-68.

<sup>8</sup> Idem, p. 135-136.



estratégias críticas de descrição das temporalidades. Assim como o morto faz parte do vivo e o transforma, também o passado faz parte do presente e do futuro, operando uma reconfiguração da estrutura cumulativa e cronológica tradicional. “Em Nietzsche”, escreve Esposito, “o animal já não é interpretado como o abismo tenebroso, ou o rosto de pedra, de que o homem fugiu para o sol”; apresenta-se, pelo contrário, como “destino do ‘pós-homem’” (tradução possível de *Übermensch*), ligado ao “seu futuro não menos do que o seu passado — ou, talvez melhor, a linha descontínua ao longo da qual a relação entre passado e futuro assume uma configuração irreduzível a todas as que a precederam”.<sup>9</sup>

Ao longo de toda a argumentação de *Bios*, o par morto/vivo é mobilizado como metáfora crítica e senha de abertura do arquivo problemático da biopolítica no século XX. A ambivalência desse recurso surge, por exemplo, quando Esposito discute as teorias sobre a degeneração das raças e dos corpos políticos, especialmente de fins do século XIX (Prosper Lucas, Théodule Ribot, Lombroso, Apert, entre outros). “A hereditariedade governa o mundo”, escreve Apert, citado por Esposito: “os vivos agem mas neles falam os mortos, que os tornam naquilo que são”; é como “se o morto se apoderasse do vivo e o mantivesse na sua órbita”.<sup>10</sup> Essa ambivalência característica do par vivo/morto é identificada também por Esposito em dois romances do fim do século XIX, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, de 1890, e *Drácula*, de Bram Stoker, de 1897 — Esposito ressalta que neste último aparecem citados Nordau e Lombroso, bastiões da teoria degenerativa. Drácula pertence “ao mundo do ‘não’”, “não vivo” e sobretudo “não morto”, “repelido pela vida e pela morte para um abismo que não pode voltar a fechar-se”; um “já-morto, um meio-morto, um morto-vivo, como serão definidos cinquenta anos depois outros ‘vampiros’ com a estrela amarela no braço”.<sup>11</sup>

Essa referência às estrelas amarelas do regime nazista será aprofundada adiante, quando Esposito analisa as justificativas tanto médicas quanto jurídicas desenvolvidas na Alemanha de Hitler

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 181.

para cancelar o extermínio. Em primeiro lugar, o conjunto de indivíduos indesejados pelo regime é qualificado de “vida privada de valor”, *negativen Lebenswert* — diante disso, “a morte não deve aparecer como negação”, escreve Esposito, “mas sim como resultado natural de certas condições de vida”, fazendo com que a morte seja “juridicamente irrepreensível não porque justificada pelos superiores interesses coletivos, mas porque as pessoas que atinge já estão mortas”: a morte, portanto, “não chega do exterior porque desde o princípio faz parte daquelas vidas”, absorvidas por um regime que considera que “uma vida habitada pela morte é simples carne, existência sem vida”, ou ainda, alternativamente, que “a vida que não vale a pena viver é existência sem vida, a vida reduzida à crua existência”.<sup>12</sup>

## O que está vivo e o que está morto?

Expandindo o campo de análise e mantendo como objeto a reflexão sobre o vivo e o morto no pensamento a partir de Esposito, é possível resgatar um ensaio de Hayden White de 1969, “O que está vivo e o que está morto na crítica de Croce a Vico”, agora reunido no livro *Trópicos do discurso*. Como argumenta Herman Paul em sua monografia sobre o autor, o ensaio de 1969 é um dos principais testemunhos da profunda influência que o pensamento italiano teve na trajetória de White, especialmente no que diz respeito à reiterada leitura da obra de Benedetto Croce.<sup>13</sup> Na abordagem de White, fica claro que a reflexão sobre o vivo e o morto é tomada abertamente como uma estratégia de leitura de textos do passado visando uma remontagem e reconfiguração a partir e diante do presente. White retoma, em primeiro lugar e já a partir do título, o ensaio de Croce “O que está vivo e o que está morto na filosofia de Hegel”, de 1906. “A determinação ‘do que está vivo e do que está morto’ em sistemas filosóficos anteriores era uma operação crociana característica, que ele executava com particular insistência”, escreve White, apontando

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 192.

<sup>13</sup> PAUL, Herman. *Hayden White: The Historical Imagination*. Cambridge: Polity Press, 2011, p. 15-34.

de imediato que a posição de Vico no panteão crociano era ambígua, “difícil de determinar; pois ele era, ao mesmo tempo, o descobridor do princípio formador da hierarquia e o seu possível subversor”.<sup>14</sup>

A configuração atípica do discurso crítico e filosófico de Vico é o que garante sua instabilidade e seu encaixe dentro de uma discussão acerca do vivo e do morto no pensamento. Ao mesmo tempo, e um pouco pelo avesso da mesma questão, é o caráter subversivo da exposição filosófica de Vico que permite a própria expansão argumentativa desse esforço de ver vivo e morto dentro de uma zona de indistinção produtiva. É importante observar como White antecipa parte da argumentação de Esposito ao escrever que, para Croce, “Vico era (como Goethe o chamou) ‘*der Altvater*’ — o patriarca, paradigma de um modo peculiar de ‘sentir’ a filosofia *italianamente*, embora a ‘pensasse’ ao mesmo tempo *cosmopoliticamente*”.<sup>15</sup> Ou seja, filosofia italiana como filosofia do cosmos e vice-versa (embora, no caso específico de Croce, White é bastante claro ao demarcar um espaço de ambivalência com relação a Vico, afirmando que sua obra era um fator dentro de um conjunto — formado, entre outros, por De Sanctis, Labriola e os estéticos alemães).

Na leitura que faz White de Croce como leitor de Vico, fica claro que vivo e morto jogam como posições de um esforço de realce conceitual, numa espécie de dinâmica focal do uso das referências. “A atividade de Croce”, escreve White, “poderia ser caracterizada como um preenchimento, um completamento e uma correção do sistema de Vico à luz da sua crítica original desse sistema. Decerto, a sua leitura de Vico, tal como aparece em sua obra magistral, *A filosofia de Giambattista Vico* (1911), é pouco mais que uma avaliação da ‘nova ciência’ à luz da sua aproximação, ou afastamento, dos dogmas da filosofia acabada de Croce”.<sup>16</sup> Complementando esse juízo, mais adiante em seu ensaio White ressalta que o exercício de Croce diante de Vico era o de “uma cuidadosa separação do ‘ouro’ filosófico, encontrado em sua obra, da escória pseudocientífica e

---

<sup>14</sup> WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Neto. São Paulo: Edusp, 2014, p. 242.

<sup>15</sup> Idem, p. 242.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 245.

pseudo-histórica que o recobria. E a essa tarefa de separação [...] Croce procedeu, nos capítulos que se seguiam, com uma sinceridade só excedida pela certeza de que com sua própria filosofia ele estava de posse da pedra filosofal que permitia a determinação correta do ‘que está vivo e do que está morto’ em qualquer sistema”.<sup>17</sup>

## Melancolia de esquerda

Essa deriva em direção a um balanço acerca do que está vivo e do que está morto em qualquer sistema de pensamento foi retomada por Enzo Traverso em seu livro *Melancolia de esquerda*, de 2016. Em primeiro lugar, Traverso coloca a questão usando o conceito de melancolia e, conseqüentemente, de seu par próximo, o luto (em outras palavras, modos de lidar com a morte, o desaparecimento, o desligamento). Em segundo lugar, toda a argumentação de Traverso se dá a partir de noções como as de perda e resgate, utopia e redenção, memória, história e mito. “No início do século XXI”, escreve ele, a “dialética do tempo histórico”, na qual “passado e futuro interagem, unidos por um liame simbiótico”, “parece estar com os dias contados. As utopias do século passado sumiram, deixando um presente carregado de memórias, mas incapaz de se projetar no futuro”.<sup>18</sup> O que está em análise na exposição de Traverso é justamente um diagnóstico de certa incapacidade de ativar o que se considera morto em determinada visão de mundo. Sabendo que o morto não é uma categoria estanque e se relaciona de forma tensa e direta com o vivo, tal incapacidade de ativação das cargas mentais, gestos e enunciados do passado redundam em uma inércia no presente.

“A melancolia de esquerda não significa o abandono da ideia de socialismo ou da esperança de um futuro melhor”, escreve Traverso, “significa repensar o socialismo numa época em que sua memória está perdida, escondida, esquecida, e precisa ser redimida”.<sup>19</sup> Em uma seção de seu livro intitulada “Espectros”, Traverso usa

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 247.

<sup>18</sup> TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: Marxismo, História e Memória*. Trad. André Bezamat. Belo Horizonte, Veneza: Editora Ayiné, 2018, p. 40.

<sup>19</sup> Idem, p. 65.

Giorgio Agamben e Jacques Derrida para mostrar que os espectros “assombram nossas lembranças de experiências que supomos concluídas, exauridas, arquivadas”.<sup>20</sup> A tarefa está, portanto, em ligar a imaterialidade do espectro à vida ativa do corpo no presente, no cotidiano, na atualidade. Com isso, faz dessa reverberação espectral um estímulo à autorreflexão, gerando um efeito transformador da perda: segundo Traverso, as vítimas de violências de diferentes momentos históricos saturam a memória pública, esperando por uma sorte de “redenção”, ou ao menos que o trauma vivido no passado possa ressoar de forma transformativa no presente.

O esforço de Traverso é tanto filosófico quanto hermenêutico, buscando um modo de ler as referências do passado através de sua potencialidade crítica residual diante do presente. A ideia do “espectro”, portanto, se desdobra de forma complexa em direção à fenomenologia de Hegel, Husserl e Heidegger, mas também em direção a uma reivindicação política — de intervenção sobre o espaço comunitário — pela via da releitura das obras de Michel Foucault, Hannah Arendt e Carl Schmitt. A passagem do século XIX para o século XX, marcada pela inovação técnica do cinema (domínio dos espectros por excelência),<sup>21</sup> transforma também o modo através do qual a literatura busca confrontar um real cada vez mais fantasmático. Disso decorre o movimento do romance vanguardista para além da referência e do tema, como se percebe em André Gide, William Faulkner, James Joyce ou Virginia Woolf, mas também o movimento da linguagem literária em direção a posições incertas de referencialidade do sujeito, como se percebe em Fernando Pessoa ou Luigi Pirandello. O debate filosófico e teórico contemporâneo, portanto, é indissociável dessas tramas variadas que ligam a linguagem à reivindicação política dos corpos e suas potências, tanto no passado quanto no presente.

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>21</sup> Jacques Derrida comenta extensamente o tema em “A dança dos fantasmas. Entrevista com Mark Lewis e Andrew Paine” (de 1987) e “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse” (1998 e 2000), ambas disponíveis no volume intitulado *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas (orgs.). Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: EDUFSC, 2012.

Com isso em mente, o exemplo que Traverso utiliza para encerrar a seção “Espectros” de seu livro é relevante não só para a discussão sobre a dicotomia morto/vivo, mas também para a relação desse tema com o paradigma biopolítico tal como delineado por Esposito. Traverso fala das “reações dos ativistas gays às consequências disruptivas da aids” como um “dos exemplos mais significativos de elaboração do luto” que estimula a autorreflexão e a conscientização, “um ativismo” que extrai “sua força da melancolia e da perda”: “ao invés de fugir da melancolia”, continua Traverso, “o movimento a canalizou na direção de um trabalho fecundo de reconstrução, criando centros médicos, garantindo cuidados psicológicos, defendendo direitos recém-conquistados e estruturando toda uma rede de associações”.<sup>22</sup> Traverso reforça como esse trabalho de elaboração do luto envolve uma reivindicação política desses corpos outrora “indesejados” (sobretudo pela parcela retrógrada tanto dos governos quanto da sociedade civil), que são mobilizados como “espectros” ligados a um conjunto traumático de eventos que não deve ser recalçado, e sim mobilizado criativamente no presente.

## Políticas da irreabilidade

Em 2011, Arturo Mazzarella publica um estudo relevante para a arqueologia dos espectros, especialmente no que diz respeito à sua intersecção com a literatura contemporânea: *Políticas da irreabilidade: escrituras e visões entre Gomorra e Abu Ghraib*. Já na “premissa” do livro Mazzarella estabelece um campo semântico que abarca noções como “espectros”, “exorcismo” e “fantasmas”, buscando marcar um terreno conceitual que permita a discussão de obras como *Gomorra*, de Roberto Saviano, *Sandokan*, de Nanni Balestrini, *Austerlitz*, de W. G. Sebald, entre outras (expandindo também em direção ao cinema, comentando a obra de Werner Herzog e Brian De Palma, por exemplo). Mazzarella retoma a discussão sobre o “realismo” na arte estabelecendo como padrão negativo a obra de Saviano — ainda presa nas fronteiras rígidas do “testemunho” e da “verdade”

---

<sup>22</sup> TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: Marxismo, História e Memória*, op. cit., p. 66-67.

—, argumentando que o atual regime midiático globalizado instaura uma experiência de mundo que lida apenas com “efeitos de realidade”, e não com a “realidade” pensada de forma fixa ou essencialista: “a realidade é retratada nos moldes da ficção e a ficção, por sua vez, delimita o perímetro dentro do qual se desenrola inteiramente a realidade”.<sup>23</sup>

Para chegar em *Gomorra*, Mazzarella resgata Truman Capote, precursor do gênero “romance de não-ficção” com *A sangue frio*, de 1966. A ênfase decisiva, contudo, é posta na obra de Leonardo Sciascia, especialmente seus livros dedicados a Ettore Majorana e Aldo Moro, que lidam com “fantasmas de fatos”, “hipóteses e conjecturas”, projetos que Mazzarella aproxima de “teóricos da historiografia” como Krzysztof Pomian e Natalie Zemon Davis, envolvidos com a “indispensável conexão entre realidade e as possibilidades operadas pela imaginação”.<sup>24</sup> Recordando a argumentação de Esposito — especialmente quando organiza *Pensamento vivo* ao redor dos cadáveres de Gramsci e Gentile —, Mazzarella salienta como *L'affaire Moro* [O affair Moro], de 1978, é um relato de Sciascia também organizado ao redor de um cadáver e ao redor da expectativa construída pelo país ao redor da simultaneidade tensa entre vivo e morto durante o sequestro. Trata-se de um cadáver de “extraordinário valor histórico e simbólico para a vida coletiva”, mas não “um cadáver simplesmente político”, e sim ligado “a uma tradição literária que parte de Poe e chega em Borges, talvez desviando por Pirandello”, tomado por Sciascia “como um fragmento interno a uma cadeia figural que se desfaz ao longo de conjecturas as mais disparatadas, quase inesgotáveis”.<sup>25</sup>

Ao lado de Capote e Sciascia, Mazzarella mobiliza também Pasolini (requisitado pelo autor de *Gomorra* como um precursor), escritores que encontram um “terreno privilegiado” na rede “esburacada” de fatos: “a realidade não corresponde”, para esses autores, “a algo de dado, mas coincide com um processo de cons-

---

<sup>23</sup> MAZZARELLA, Arturo. *Politiche dell'irrealtà: Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011, p. 62.

<sup>24</sup> Idem, p. 24.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 25.

trução”; Saviano, por outro lado, argumenta Mazzarella, dissolve “os reflexos da realidade, dissipando sem escrúpulos os fantasmas que envolvem os fatos”.<sup>26</sup> Saviano surge como uma espécie de exorcista que busca eliminar as instabilidades inerentes ao registro do morto/vivo ou à dinâmica de atuação de “fantasmas” e “espectros” dos fatos. No confronto de *Gomorra* com *Sandokan*, romance de Nanni Balestrini, Mazzarella identifica no primeiro um desejo de ordenar os eventos a partir de coordenadas preestabelecidas; o segundo, por sua vez, escolhe confundir os fatos, projetá-los em um cenário que ressalte sua incompletude, seu caráter fantasmático, espectral (adiante, ao contrapor Saviano e Pasolini, Mazzarella liga o primeiro à noção de “prova” e o segundo à noção de “incerteza”).

O objetivo geral de Mazzarella em seu livro, contudo, é mais amplo — ele parte de Saviano para chegar nas fotografias das torturas de Abu Ghraib, até fechar o ciclo comentando Herzog, Sebald, Michel Houellebecq e David Lynch, visando esgarçar os limites que ligam o “realismo” à “irrealidade”. As fotos de Abu Ghraib são retomadas a partir do livro de 2008 publicado por Philip Gourevitch e Errol Morris, *Standard Operating Procedure*, que permite a Mazzarella apreender a descrição fenomenológica de um “espaço irreal”: a guerra acontece sob uma “hipnose coletiva”, tendo como pano de fundo o “medo de um inimigo potencialmente sempre presente, capaz de se mimetizar em qualquer lugar”, transformado em “uma entidade quase fantasmática” que vive em um lugar “povoado de pesadelos e fantasias que adquirem pouco a pouco uma solidez cada vez maior”.<sup>27</sup> Pela perspectiva do invasor estadunidense, o inimigo é um espectro que não se comporta do modo esperado, que não carrega consigo os signos tradicionais que permitiriam identificá-lo como inimigo. Essa ambivalência é compensada e, ao mesmo tempo, reforçada a partir da tortura e da encenação presente nas fotos que registram a tortura — evento que expande monstruosamente o intervalo elástico que liga e separa o vivo do morto.

Se de um lado estão as torturas e encenações de Abu Ghraib, do outro estão as vídeo-execuições, decapitações realizadas com

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 67.



um equivalente apuro cênico: “conjugam informação e espetáculo graças a uma direção ao mesmo tempo calibrada e arrogante”, visando o “impacto traumático mais alto”, ou seja, “o testemunho da morte”.<sup>28</sup> As execuções não são registradas apenas com o objetivo de marcar a passagem do vivo para o morto e, com isso, reforçar um poder daqueles que executam. Está em jogo também a possibilidade de proliferação desse intervalo entre a sentença e o ato, uma suspensão que pode ser reiterada a partir da certeza de que o vídeo pode ser sempre reproduzido uma vez mais (essa confiança na reprodutibilidade da gravação é o que garante, por outro lado, a manutenção do caráter espectral dos “inimigos” e o medo amorfo dos perpetradores, tal como diagnosticado por Gourevitch e Morris em seu livro).

Ao comentar a cena de execução de Olin Eugene Armstrong, ocorrida em 20 de setembro de 2004, Mazzarella retoma o Derrida de *Espectros de Marx* para ampliar a noção da “ambivalência típica do fantasma” e, em paralelo, lembrar que a fundação da soberania sempre se dá sobre um princípio de ordem fantasmática (o que permite lembrar a cisão no interior do discurso sobre a biopolítica — e sua dependência relativa com relação ao soberano — apontada acima a partir de Esposito). Ao mesmo tempo em que a soberania reivindica seu poder de morte — saindo das sombras para realizar a decapitação —, assegura também seu caráter ambivalente e fantasmático, já que a encenação midiática gera uma “aparência privada de contornos reais”: o dispositivo morto/vivo segue em operação na medida em que a gravação do ato visa a reprodução e a difusão, ou seja, visa reforçar a ideia de que “a reprodução do evento, na prática da vídeo-execução, precede sistematicamente a existência do próprio evento”.<sup>29</sup> A execução deixa de ser ancorada no “real” e passa a ser um traço midiático registrado e reproduzível, suspenso entre presença e ausência (a gravação da execução faz da morte uma mensagem cujo teor indica a manutenção infinita do intervalo entre vivo e morto).

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 76.

Esse paradoxo ocupa o centro da argumentação de Adriana Cavarero em seu livro de 2007, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerte* [Horrorismo ou sobre a violência contra os desamparados], um estudo de fôlego que abarca desde a *Ilíada* de Homero até Abu Ghraib, passando por Medeia, Medusa, Georges Bataille, Hannah Arendt e vários outros pontos de referência. O “horrorismo”, tal como definido por Cavarero, “é caracterizado por uma forma particular de violência que excede a própria morte”, pois “não é a morte do inimigo real ou imaginário a ocupar a cena”: “o crime se revela mais profundo e vai às raízes de uma condição humana atacada em nível ontológico”.<sup>30</sup> Esposito, em *Bios*, e mais uma vez por meio de Nietzsche, também interpreta parte do terreno de atuação da biopolítica por um viés ontológico, frisando que “a doação não é a abertura ao outro homem mas porventura ao outro *do* homem ou também *pelo* homem”, sujeito esse que “ainda não é, já não é, nunca será, aquilo que julga ser. O seu ser está para além — ou aquém — da identidade consigo próprio”.<sup>31</sup>

No último capítulo de seu livro, Cavarero retoma a ideia do ataque ontológico a partir de uma reflexão sobre as torturas e encenações de Abu Ghraib, que define como uma “catástrofe simbólica”, acrescentando que sua efetividade “horrorística” se funda precisamente na garantia da reprodutibilidade, ou seja, na expansão fantasmática do intervalo que separa o vivo do morto: “o contexto não só não proibia a fotografia, mas a previa e utilizava”, seja como “instrumento oficial de documentação para o arquivo do Pentágono, seja, sobretudo, como instrumento de humilhação das vítimas”, pois as fotos como souvenirs, “em sua infame banalidade”, “eram uma das tantas variantes, inevitáveis porque ligadas à estratégia geral, da operação em andamento”.<sup>32</sup> O ponto levantado por Cavarero é fundamental: o registro da morte é fundamental para a ampliação do intervalo que separa o vivo do morto, fazendo com que essa morte não se conclua, podendo ser resgatada e reproduzida sempre que

<sup>30</sup> CAVARERO, Adriana. *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerte*. Milano: Feltrinelli, 2007, p. 44-45.

<sup>31</sup> ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*, op. cit., p. 154-155.

<sup>32</sup> CAVARERO, Adriana, op. cit., p. 146.

necessário (para a manutenção de um sistema midiático fundado na ordem fantasmática de uma não-completude compulsória das mensagens). Tanto as fotografias das torturas de Abu Ghraib quanto as vídeo-execuções estão inscritas no regime midiático que, ao tornar possível registro e difusão instantâneos, aprofundam a dimensão espectral da experiência de mundo na contemporaneidade — uma espectralidade que, paradoxalmente, é garantida pela materialidade do registro, da inscrição e do documento.

É por conta desse conjunto de questões que Mazzarella pode argumentar que “a maior parte das imagens que circulam em nosso presente” deve ser ligada não à ordem do testemunho, mas à ordem do “registro de documentos”, seguindo nisso a elaboração de Maurizio Ferraris em seu livro *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce* [Documentalidade. Porque é necessário deixar rastros], de 2009. As imagens são “traços” caracterizados por uma “duplicidade”, “suspensos entre presença e ausência” e envolvidos na tarefa de sempre remeter “a algo de não-presente”, nunca se exaurindo “em sua simples evidência”: “eis por que estamos no reino dos fantasmas”, continua Mazzarella, afirmando que “Derrida tem razão (sempre o interlocutor privilegiado de Ferraris): a nossa existência social é circundada por fantasmas, por figuras ausentes que não deixam de estar presentes”.<sup>33</sup> Aquilo que a imagem midiática contemporânea pode mostrar é sua capacidade de permanecer visível, acessível e reproduzível, ao mesmo tempo em que se esquia de uma efetiva densidade histórica na dimensão do cotidiano (que é sempre acessado a partir de uma perspectiva espetacularizada, paranoica ou delirante, como nas fotografias de Abu Ghraib, nas vídeo-execuções e no 11 de Setembro).

Donatella Di Cesare, em seu livro *Terror e Modernidade*, de 2017, retorna a esse conjunto de temas, discutindo, entre outros tópicos, “o fantasma de Bin Laden”, “a arma absoluta da própria morte”, a “tanatopolítica jihadista”, “explosões, massacres, decapitações” e “a ética negada do refém”. Derrida surge mais uma vez, ligado à ideia da contemporaneidade como um corpo doente (e, por vezes, como um corpo morto que não aceita a própria dissolução e insiste em

---

<sup>33</sup> MAZZARELLA, Arturo, op. cit., p. 77-78.

retornar, de forma espectral): “o terrorismo parece o sintoma de uma patologia autoimune cuja portadora é a modernidade”.<sup>34</sup> O que está em jogo é uma política da aparição e da reincidência da aparição: é preciso inscrever no espaço público uma imagem que choque e que garanta a reprodutibilidade de uma mensagem que é sempre difusa, incerta e que, por conta disso, perdura de forma fantasmática, espectral, circulando no domínio do espetáculo. O enfrentamento do terrorismo é, em si, combustível para o terrorismo, pois “na constelação do terror não se fala em vitória ou derrota, apenas em fortalecimento”, uma vez que “não há resposta para o terror que não signifique sua intensificação”.<sup>35</sup> A extinção completa do fenômeno é impossível: ele se retroalimenta a partir das estratégias desenvolvidas visando seu combate — é, nesse sentido, uma entidade autoimune que se beneficia da própria destruição, ou ainda, que retira potência de continuidade no evento da própria morte.

Ao comentar a “tanatopolítica jihadista”, Di Cesare se concentra no corpo morto do mártir, aquele que oferece a própria morte em prol de um projeto coletivo (um conjunto de ideias, discursos e performances) que perdura no tempo e no espaço. O que assusta no uso do corpo como arma a partir da autodestruição é “a ação ruidosa que adquire significado político e traz à tona a nova arma que, com sua nudez desconcertante, pega de surpresa um mundo que se imaginava superprotegido das armas tecnológicas”; de resto, “a própria lógica do poder se baseia no medo, principalmente naquele exercitado pelo Estado que se sustenta pelo monopólio da violência e pela ameaça implícita de morte”, e quando um indivíduo rompe esse contrato e “se inflige a pena mais grave” de forma espontânea (seguindo a motivação de um conjunto de ideias, discursos e performances alheio à razão do Estado) a “lógica se bloqueia, a segurança desaparece e o poder surge com toda a sua impotência”.<sup>36</sup> É no corpo morto de alguém que permanece no anonimato que se dá o clímax da relação entre Estado e terror, entidades que lutam,

---

<sup>34</sup> DI CESARE, Donatella. *Terror e Modernidade*. Trad. Cotta. Belo Horizonte, Veneza: Editora Ayiné, 2019, p. 43.

<sup>35</sup> Idem, p. 65.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 161.

em última instância, pelo poder de “deixar viver” e “fazer morrer” na contemporaneidade. O corpo anônimo, que não tem controle sobre a própria vida diante do Estado, mobiliza a própria morte com o intuito de romper as fibras da soberania a partir do interior, a partir de sua constituição interna e seu fundamento inegociável de controle sobre os corpos.

O corpo morto do mártir, portanto, é subtraído da economia simbólica restritiva do Estado, e é precisamente esse gesto de subtração que será exaltado em todas as elaborações discursivas posteriores — vídeos gravados, mensagens escritas, pronunciamentos e assim por diante. A morte é ressignificada pelo ato, já que é liberada da tarefa de “imunizar a vida”, ou seja, perde sua posição de horizonte ao mesmo tempo negado e incontornável. A morte no sacrifício transforma a morte em finalidade suprema, algo que é simbolicamente reforçado pela pulverização dos restos mortais: “o corpo esfaçalhado é símbolo seja da vida deste lado, privada de dignidade, seja da soberania fragmentada e derrotada”.<sup>37</sup> Di Cesare ainda aponta que o sacrifício do “neomártir” se opõe às reivindicações territoriais do passado, visando uma circulação simbólica que não se prende a uma estrutura nacionalista de sentido. Além disso, o suicídio ultraja não apenas a modernidade secular ocidental, mas também a soberania religiosa que defende que Deus é o único que pode dar e tirar a vida. A reivindicação “terrorista” da própria morte defende e boicota a tradição religiosa no mesmo gesto, sobrepondo a essa primeira violência uma reivindicação ambivalente da experiência consumista ocidental (a rejeição da cultura alheia por parte daquele se sacrifica é motivada pela rejeição inicial que a cultura ocidental estabelece diante de todos que são diferentes, marginais ou subalternos).

Por fim, Di Cesare enfatiza como esse conjunto complexo de suspensões e manutenções da vida e da morte na dinâmica do terror depende da circulação midiática, ou seja, das imagens e discursos reproduzidos incessantemente pelos meios de comunicação. A circulação espectral do terror depende da natureza fantasmática da comunicação midiática, feita de envios lacunares e tautológicos que dependem da incompletude para garantir a própria circulação.

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 163.

“A comunicação não se limita a potencializar o impacto, mas se torna a continuação do terror por outros meios”, escreve Di Cesare, lembrando o caso de Mohamed Merah, autor do massacre contra a escola hebraica Ozar Hatorá, em Toulouse, no dia 19 de março de 2012, que “filmou com uma câmera GoPro amarrada na testa todas as fases do atentado”, tornando evidente que, “num universo repleto de câmeras de segurança e povoado por celulares, as janelas para o terror se multiplicaram a ponto de amplificar seu efeito traumático, deixando o público sobrevivente em estado de choque, e aumentar imensamente o poder do terror planetário”.<sup>38</sup> O definitivo exorcismo dos espectros do terror equivaleria ao cancelamento da realidade midiática tal como a conhecemos, uma sorte de paradoxo que leva o pensamento em direção a uma situação hipotética que exclui a validade ou a relevância do próprio pensamento: “a única medida antiterrorista que talvez tivesse algum sucesso: o silêncio”.<sup>39</sup>

\*

A arqueologia dos espectros, portanto, é uma tentativa de descrever a espectralidade do próprio pensamento. Trata-se de repassar alguns exemplos recentes da dinâmica do pensamento como recorrência e recursividade, atentando para o modo como a contemporaneidade é construída a partir de fragmentos fantasmáticos do passado (e, por vezes, a partir de fragmentos de um futuro imaginado no passado).

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 172.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 167. Em entrevista de 2002, Peter Sloterdijk fala do “terrorismo contemporâneo” como “uma guerra de atmosfera baseada nos meios de comunicação”: “Cada atentado num mercado de aldeia é ampliado pelo noticiário até se converter num ataque contra todo o país informado. Por isso, o ato terrorista visa sempre o fortalecimento por meio da publicidade. O efeito principal das bombas se passa no noticiário. [...] Ao mesmo tempo, também é preciso levar em conta um fator trágico, pois mesmo que a imprensa compreendesse seu papel nesses mecanismos fatais, provavelmente teria que continuar agindo dessa maneira. O único método com alguma chance no combate ao terrorismo, a ausência de noticiário, não é compatível com o consenso de transparência das sociedades abertas do Ocidente” (SLOTERDIJK, Peter. *Se a Europa despertar: reflexões sobre o programa de uma potência mundial ao final da era de sua letargia política*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 89-90).

Adriana Cavarero, por exemplo, utiliza Joseph Conrad e sua reflexão sobre o “coração das trevas” (*Coração das trevas*, publicado em revista em 1899 e em livro em 1902) para repensar o “horrorismo” de hoje; Mazzarella resgata Capote e Sciascia para ler Roberto Saviano e o presente que ele constrói com sua obra “documental” de denúncia; Hayden White, por sua vez, em 1969, White resgata Vico para ler Croce e inscrever a si próprio e ao seu pensamento em um campo híbrido do pensamento, articulando Filosofia, História e Literatura; Traverso, que inscreve a si próprio nesse campo expandido por White, mobiliza autores como Walter Benjamin e Ernst Bloch (*O Princípio Esperança*) visando a espectralidade do pensamento tal como ensaiada por Derrida, Judith Butler e Daniel Bensaid. O encadeamento dos exemplos, que poderia continuar indefinidamente, replica em sua forma a multiplicidade de destinos que o contemporâneo ativa a cada cristalização, “um tempo-de-agora no qual estão incrustados estilhaços do tempo messiânico”, nas palavras de Walter Benjamin.<sup>40</sup>

No “Apêndice” que encerra seu livro de 2018, *Nondimanco. Machiavelli, Pascal* [Apesar de tudo. Maquiavel, Pascal], Carlo Ginzburg retorna à frase célebre do *Gattopardo*: “*Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*” (“Se quisermos que tudo continue como está, é preciso que tudo mude”).<sup>41</sup> Lendo Lampedusa “entre as linhas” e na “filigrana”, Ginzburg postula que a frase é uma “derivação invertida” de um trecho dos *Discursos* de Maquiavel, “Se quisermos que tudo mude, algo deve se manter como é”: “O fim é oposto: revolução no primeiro caso [Maquiavel], conservação no segundo [Lampedusa]. O meio é semelhante: mudança (parcial no primeiro caso, total no segundo)”.<sup>42</sup> Ginzburg ainda encontra traços de Stendhal e de Pascal, um “Pascal lido em chave cética”, argumentando que no romance de Lampedusa se

---

<sup>40</sup> LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 140.

<sup>41</sup> TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. *O Leopardo*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 31.

<sup>42</sup> GINZBURG, Carlo. *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*. Milano: Adelphi, 2018, p. 221.

encontra o “tempo lento da história social”, “a história condicionada pelo clima”, ainda mais lenta, e a “eternidade dos astros”, em uma “perspectiva não humana”.<sup>43</sup> De resto, quando a morte aparece ao protagonista do romance, Dom Fabrizio, toma a forma de uma mulher que, ao “erguer o véu”, revela sua dupla condição de estrela, de entidade cósmica, não humana (o espectro, portanto, garante o curto-circuito que articula eternidade e contingência).<sup>44</sup>

A fórmula do *Leopardo*, tão célebre e comentada, mostra na performance de sua circulação o caráter interminável de toda discussão sobre o contemporâneo: o estabelecimento rigoroso da mudança só pode levar à manutenção do mesmo, e vice-versa, dentro de um sistema de interpolação constante de temporalidades. O quiasmo que Ginzburg apresenta a partir do cruzamento de Lampedusa com Maquiavel reforça a carga espectral de uma arqueologia do contemporâneo que reconhece a necessidade de deixar o passado aberto — é preciso retornar a Pascal, por exemplo, para ativar potencialidades latentes de um romance de 1958. A densidade fantasmática do contemporâneo é decorrência direta de sua posição tensa e ambivalente diante de outras coordenadas: o presente é um espaço continuamente atravessado por potencialidades discursivas de passados ainda em vias de resolução.

---

<sup>43</sup> Idem, p. 226.

<sup>44</sup> TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, op. cit., p. 251.



# Agamben e Lindote, breves escólios sobre o contemporâneo na arte

Rosângela Miranda Cherem

Começo com a urgência de uma pergunta, cuja resposta é seguramente demasiado imprecisa e abrangente para uma mesa. Em tempos em que a brutalidade e a irrelevância, a banalidade e o esquecimento se acasalam e proliferam, em tempos de recalque e regressão, o que pode a arte ou o que pode demandar uma obra? O que pode fazê-la ser, ao mesmo tempo, testemunho e escapatória daquilo que nos aflige e esmaga? Como fazer para que a obra não seja apenas um sintoma do tempo, mas uma reflexão sobre ele? Tateio recolhendo alguns retalhos deixados por Clio, tento reconhecê-los através do tema desta Jornada.

1. Num curso ministrado na Faculdade de Arte e Design de Veneza entre 2006 e 2007, Giorgio Agamben começa perguntando o que significa ser contemporâneo e de quem somos contemporâneos.<sup>1</sup> Concordando com Nietzsche, lembra que para ser contemporâneo é preciso buscar um certo desajuste temporal, capaz de ultrapassar os pontos cegos produzidos pelas certezas e os excessos luminosos. Desse modo, para estar à altura do tempo é necessário interrogá-lo, recusando sua homogeneização e abrindo-o para outras temporalidades. Todo presente contém cesuras, chega-se a ele muito tarde ou muito cedo. Entre a ruína e o não nascido, entre o não mais e o ainda não, o intempestivo e o anacrônico tornam-se um meio para demandar outras possibilidades não contempladas naquilo que poderia parecer a última peça, chamada de agorinha mesmo no varal cronológico.

Referindo-se ao poeta Osip Mandel'stam, considera que estar em desconformidade com o tempo que lhe coube é como estar

---

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio. "O que é o contemporâneo". In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

com as vértebras quebradas. A fratura é incontornável. Eis a difícil tarefa que cabe aos que desejam pensar o tempo em que vivem. Nesta empreitada, cada um encontra seu próprio modo de chegar à contemporaneidade, cujo dorso se apresenta sempre fraturado. Na medida em que procura alcançar seu presente, frequentando um repertório visual e conceitual, seja plástico ou teórico, ficcional ou documental, cada um o faz através de um modo intransferível. É por meio desta imparidade que as sensibilidades e percepções, referências e habilidades, construções poéticas e noções operatórias, são processadas como índice de um pensamento em constante elaboração.

2. Entre o final de 2018 e o começo de 2019 aconteceram duas importantes exposições no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) envolvendo o nome de Fernando Lindote (Santana do Livramento, RS, 1960, vive e trabalha em Florianópolis, SC). Trata-se de uma exposição individual, intitulada “O astronauta”, composta por dez trabalhos do artista, doados ao MASC a partir do Prêmio Pró-cultura de Estímulo às Artes Visuais — Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça 2010 — FUNARTE, e a exposição coletiva referente ao 6º Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2017-2018, onde se destacam seus dois objetos pictóricos (um no chão e outro na parede) e quatro telas.

Através das obras é possível reconhecer o artista em dois momentos distintos, através de um percurso feito, tanto em termos temático-figurativo, como em termos de soluções técnicas e de fatura. Bem verdade que nos trabalhos de 2010 já se apresentava um entendimento sobre a pintura como sendo um tipo de conhecimento e reflexão, diferente da afirmação de que pintar é fazer um quadro decorativo. Ali compareciam referências de diferentes naturezas: sua infância, a construção de Brasília, a corrida espacial, a questão da imagem do divino e do dourado bizantino em sua relação com a aparição milagrosa. O problema das camadas e veladuras pode ser observado nas fotografias tiradas a partir do écran televisivo e nos desenhos, destacando-se um astronauta flutuando e um autorretrato em que um rosto parece preparado para um estudo anatômico. Assim, é a imagem do discrepante que se destaca como presença

incontornável. Para dizer de outro modo, aproveitando o que o artista havia dito sobre a aparição religiosa como recorrência em alguns de seus trabalhos, trata-se de “como chegar perto daquilo que não se sabe o que é”.<sup>2</sup>

Bem verdade que já em Giordano Bruno encontramos que “sem conhecimento e paixão não há nada que se possa ligar [...] é preciso haver certa disposição mútua entre raptor e raptado [...] e assim, seres vários são atados por coisas várias e diversas [...] o vínculo é aquilo pelo qual as coisas querem estar onde estão e não perder aquilo que têm, mas também querem estar em toda parte e ter aquilo que não têm [...]”.<sup>3</sup> A reflexão deste filósofo do barroco italiano, condenado pela inquisição, permite compreender que é por meio do vínculo que se pode estabelecer conexões entre coisas díspares e seres desgarrados. Somente os humanos são capazes de estabelecer elos profundos, inextensos e incorpóreos, sendo que os que o conseguem não obedecem a um princípio único, nem simples. Fernando Lindote parece ser movido pela capacidade de estabelecer incessantes vínculos entre a vida e a morte, o orgânico e o inorgânico. O vinculável é sua condição, e tanto permite atar, como deixar-se atar.

Entre as pinturas da exposição “O astronauta”, encontra-se uma tela sem título, sobre fundo verde com veladuras escorregadias e nebulosas em amarelo. Nada favorece a identificação das estruturas ambíguas, situadas a meio caminho entre o orgânico e o maquínico, o razoável e o residual. Órgãos corporais como rim, fígado e/ou pulmão se confundem com engrenagens curvilíneas e tubulações angulares. Dividida em quatro partes iguais no sentido vertical, uma cenografia das formas se desenrola mais entre a segunda e a terceira parte, onde um sistema flutuante e enigmático é apresentado em planos distintos, sendo que os principais elementos possuem cores nuançadas em azul e vermelho, complementadas pela mancha alaranjada e por componentes em preto (figura 1).

---

<sup>2</sup> Depoimento fornecido pelo artista durante o período preparatório deste texto entre 2018 e 2019.

<sup>3</sup> BRUNO, Giordano. *Os vínculos*. São Paulo: Hedra, 2012, Coleção Bienal, p. 54-67.



Figura 1 — Sem título

Óleo sobre tela, 2010, 180x150cm.

Vale lembrar que as questões abordadas nesta pintura contemplam uma recorrência poética, trabalhada em meios diversos, armando de modo singular um jogo combinatório entre o cálculo e a desmesura do orgânico. Assim, por exemplo, no final dos anos 80 o artista apresentou em Florianópolis uma instalação desenhada com fita isolante sobre a superfície das paredes e chão do MASC e na Galeria Arte & Fato em Porto Alegre. Nas primeiras estruturas e circuitos, concebidos em clave mais geométrica e retilínea, incidia uma referência às máquinas de Duchamp e Picabia. Em meados dos anos 90, com recurso performático e uma gestualidade mais explícita, surgiram os trabalhos feitos com borracha e argila. Assim, utilizou os dentes para corte, mordendo um emborrachado vinil acetílico (EVA) para produzir objetos, o que em muito lembra as experimentações corporais neoconcretistas. Igualmente, fez uso da

boca e da baba para preparação de pintura com barbotina aplicada com recurso da língua como pincel sobre papel, tela e parede, sendo que a mão também cumpriu esta função, no caso da pintura sobre parede. Vem do artista a informação de que, ainda na infância, viu nos jornais as fotos das linhas desenhadas nas inscrições rupestres do litoral catarinense, bem como guardou os desenhos das histórias em quadrinho dos gibis.<sup>4</sup>

Antes de prosseguir é necessário um esforço para alcançar o fio comum que permanece entre os trabalhos com fita isolante e os feitos com barbotina, pois embora aparentemente antagônicos, ambos contêm uma mesma pegada conceitual relacionada a uma obstinação orgânica, processada até tornar-se pura exterioridade. Ocorre que é este fio que incide, agora não de modo separado, mas de modo coexistente sobre cada uma das diferentes superfícies desenhadas, fotografadas e pintadas que integram o conjunto expositivo intitulado “O astronauta”. Particularmente na pintura abordada na figura um, é possível observar bem a coexistência destas duas lógicas, uma vez que o caráter mais geométrico não está separado do caráter mais gestual, sendo que o que se observa é uma espécie de campo magmático, onde gravitam signos distintos, colocando em relevo a autonomia plástica e o convívio de referências e significados, aparentemente opostos, acolhendo num mesmo trabalho formas esquemáticas e gestos mais expressivos.

Consideremos um pouco mais sobre o aspecto nebuloso e indiscernível que o artista procurou incidir sobre seus trabalhos. Pensando o espaço em que as coisas se cruzam e justificando o título de sua exposição “Agregados” (MAJ, Joinville, 1994), o artista afirmava que “qualquer obra é um agregado de informações ou conquistas”.<sup>5</sup> Embora ausente de obviedade formal, ainda pensando a persistência do fazer artístico e seus limites, cabe lembrar a instalação “Mangue Real”, na Galeria Nara Roesler (São Paulo, 2004), onde a lama, o indiviso e o informe tanto são os protagonistas, como

---

<sup>4</sup> Depoimento fornecido pelo artista durante o período preparatório deste texto entre 2018 e 2019.

<sup>5</sup> *Jornal A Notícia*, Seção Variedades, 17 nov. 1994, p. 39.

servem para afirmar “o chão movediço de ficções e despistamentos”<sup>6</sup> em que se assenta a criação.

3. É no contexto da exposição coletiva, relativa ao 6º Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2017-2018, que se pode melhor observar os desdobramentos de um pensamento plástico. Neste sentido, o convívio dos heteróclitos aparece de modo mais cabal e sofisticado em Fernando Lindote, como se o esforço ao longo de muitos anos tivesse finalmente dado seus mais saborosos resultados. Levando ao limite sua determinação de “não fazer dos trabalhos uma receita para o aplauso”,<sup>7</sup> o artista faz confluír as dimensões do racional e do onírico, da cor e da forma, do orgânico e do maquínico, enfatizando figurações pictóricas num campo muito diverso da mera ilustração, apropriação ou citação. Recusando o uso de certas recorrências estilísticas, em suas telas emergem referências metamorfoseadas e irônicas a Velázquez, Goya, Rembrandt, Francis Bacon, Nietzsche, Warburg, e Mario de Andrade, dentre outras. Situado num terreno onde prevalecem as traições e derivações, o artista prioriza um estado de desconstrução destinado a questionar a coerência figural do suporte, sem refutar certas decantações. Assim, faz surgir uma presença em estado de relação analógica, ou seja, produz certas aparições, ao mesmo tempo em que se distancia de qualquer lógica mais fechada ou binária.

No âmbito desta exposição coletiva, vale à pena olhar uma destas telas, intitulada “Do que é impossível conter (Depoisantes)”. Merece destaque o título enigmático, dimensão poética que acolhe o incontornável e o transbordamento, o desrazoado e o desmedido. Ou seja, cabe aqui tudo o que não se deixa legislar pelo princípio da razão e da ordem: o incôscio e o indômito, o imponderável e o incontido. A palavra que parece soar como um termo estrangeiro é, na verdade, um jogo temporal entre o futuro e o passado, perturbando o ponto em que estamos: o depois vem primeiro do que o antes. A consecutividade se inverte, é o futuro que aponta sua seta para o

---

<sup>6</sup> Depoimento fornecido pelo artista durante o período preparatório deste texto entre 2018 e 2019.

<sup>7</sup> Idem.

passado, enquanto o presente se desatualiza. Assim, das quatro telas expostas, esta é a que parece mais explicitar os limites da linguagem, ironizando o alcance do visível e privilegiando as figurações que não conhecem a razão diurna e permanecem em estado onírico, cercadas pela noite do desconhecido e do que não tem nome (figura 2).

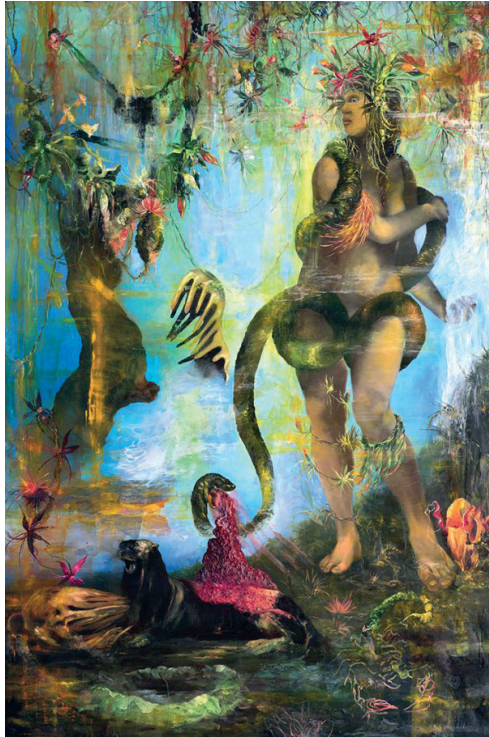


Figura 2 — Do que é impossível conter (Depoisantes)  
Óleo sobre tela, 2018, 200 x 300 cm.

Neste sentido, a própria fatura do artista parece reverberar no título da obra. Conforme ele mesmo admite numa conversa por ocasião da finalização da exposição em que a tela foi mostrada, há em seu processo uma dificuldade para colocar fim ao trabalho.<sup>8</sup> Afetado

---

<sup>8</sup> Idem.

pelo dilema *ainda não e só mais um pouco*, retoca-o e aperfeiçoa-o incessantemente, algo que lembra Frenhofer, o personagem da novela de Balzac,<sup>9</sup> refém da ambivalência entre ocultar e revelar, triunfar e fracassar na empreitada pictórica. Há também algo do personagem de Leminsky, ao ficcionar um Descartes que olha a exuberância das terras abaixo do Equador com as lentes deturpadas pela umidade abafada, chave que deixa entrever o próprio estado de criação poética como um delírio.<sup>10</sup> Que o diga Maria Martins. Deste modo, as composições pictóricas de Fernando Lindote surgem muito coloridas, mas dotadas de um caráter fraturado e inatural, cujos signos estão obliterados em relação aos significados ou o conteúdo deslocado em relação ao continente. Tal feito acaba por suspender qualquer narrativa possível, prevalecendo apenas os vestígios de algo em estado selvagem, pertencente à ordem da disparidade e do espanto.

Cabe aqui lembrar outro diálogo italiano. Em sua primeira das *Seis propostas para o próximo milênio*,<sup>11</sup> Calvino começa falando da leveza como estratégia para enfrentar o peso de viver. Com ela Perseu enfrentou a Medusa. A agilidade discreta das sandálias aladas, a precisão e a astúcia no uso do espelhamento, compuseram uma estratégia de vivacidade e inteligência necessária para encarar a opressão. É neste lado que também cabe o humor como um modo de alterar o horizonte do estabelecido e do previsível, como capacidade de surpreender e produzir o inesperado, levitando sobre o impossível.

Olhando para a parte central da tela, observa-se um céu turquesa, clareado pelos tons verde-amarelados que produzem um efeito luminoso, como se do fundo não avistado emanasse uma luz solar. Destaque para o aspecto de umidade e escorregamento, construído por meio de transparência e verticalidade. Não é difícil pensar que se trata de uma brasilidade interrogada através de muitas referências com recurso de algo muito próximo a uma colagem pictórica ou à montagem de uma cena fílmica em *still*. Mas ocorre

---

<sup>9</sup> BALZAC, Honoré de. *A obra prima ignorada*. São Paulo: Comunique, 2003.

<sup>10</sup> LEMINSKY, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa, 2004.

<sup>11</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



que nada é tão evidente assim, pois logo se percebe que há uma espécie de visão pulsátil e fantasmática, cujas imagens só podem ser reconhecidas como refrações sincréticas de um mundo pré-adâmico. Como não lembrar, por exemplo, da fantasmática semelhança com certas pinturas holandesas e com as paisagens de viajantes, responsáveis pelas primeiras pinturas difundidas na Europa com figurações que circularam como o que eram e continham as terras recém-descobertas?

No primeiro plano, à esquerda, como se fosse uma borda destinada a conduzir o espectador para o conjunto da composição, orquídeas, bromélias e plantas carnívoras medram num lodaçal, agarradas a um tronco putrescente, funcionando como um cortinado a deslindar uma cena de surrealidade. No chão, avista-se uma feroz ariranha, acompanhada de uma serpente que vomita algo. Demora-se um tempo para perceber que o conteúdo vermelho-ensanguentado é o mapa da América Latina de cabeça para baixo, sendo que as proporções lembram o desenho de Joaquim Torres Garcia, para quem “nosso norte é o sul”.<sup>12</sup>

À direita, a cortina que faz o enquadramento da cena é formada por uma espécie de cachoeira, onde uma espaçosa mulher molha a mão esquerda, como se fosse uma Susana no banho. Ou seria “A Carioca”, de Pedro Américo que continua a banhar-se? Bem verdade que, em contraste com seu corpo, o rosto é bruto e selvagem, lembrando a alegoria da América, concebida inúmeras vezes depois que Cesare Ripa associou uma figura feminina a cada um dos quatro continentes conhecidos à época. Caçadora indígena, temível ou não, o próprio artista reconhece seu olhar voltado tanto para a índia tapuia de Eckhout como para a de Debret, mas também admite haver outras possibilidades para pensar o repertório ótico do qual emana o corpo feminino, como por exemplo, as formas atléticas de Michelangelo e os corpos escultóricos pintados à maneira de Dominique Ingres. Impossível negar a semelhança facial com a “Moema” de Victor Meirelles, só que erguida sobre pés rudes e grandes, ao modo de “Abaporu” de Tarsila. Por sua vez, as flores enroladas pela perna

---

<sup>12</sup> GARCIA, Torres. “Natureza e arte”. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Iluminuras/EDUSP/FAPESP, 1995, p. 372.

poderiam lembrar uma divindade de águas doces, talvez a aparição de Iara. Mas logo esta identificação se dissipa, pois pela perna também se enleia e sobe uma serpente a formar o símbolo do infinito no quadril de uma mulher-Laocoonte. Vertigem, destemporalidade e disruptura é, enfim, o que acomete aquele que se aventura a tentar reconhecer esta mulher.

4. As inapreensões apontadas nas duas telas, permitem reconhecer um estado de desconstrução, como se o artista fosse um herdeiro de Morfeu, filho de Hipnos, deus do sono. Assim, o deus das formas e metamorfoses, encarregado de fazer contato com os mortais através do sonho, adentra na tela como se estivesse numa relação direta com o sonhante. Artista e espectador são afetados pelas cadeias associativas de cada um, oriundas das contingências do vivido e das injunções do lembrado. Fato é que, ao espectador cabe a tarefa de tentar alcançar os elementos contemplados na obra, acionando seu pensamento como uma máquina imaginativa capaz de gerar um fluxo sensível- reflexivo. Por sua vez, ao artista cabe se resguardar, tal como faria um charadista, protegido pela distância emocional da ironia e pelos pequenos segredos instalados nas diferentes camadas temporais e espaciais.

Bem verdade que Fernando Lindote faz uso de um vasto arquivo, considerando-o como uma estrutura mnemônica que rearma incessantemente processos e procedimentos, reconfigurando-os por meio de translações simbólicas, discontinuidades e coexistências. Em outras palavras, relaciona-se com seu repertório visual e plástico, conceitual e teórico, oriundo de diversas fontes, como um dispositivo móvel que pode se deslocar em qualquer direção. Em seu campo figural como potência imaginante, processa suas referências e habilidades, construções poéticas e noções operatórias, considerando suas escolhas como índice de um pensamento em constante elaboração. O que demanda de seu espectador? Que diante do inapreensível, também ele arrisque a experiência da figurabilidade construída como um enigma visual. E não seria este, afinal o gesto que sempre volta no seu trabalho: lançar-se no terreno do não sabido e fazer da tela o *locus* privilegiado onde o incontido e o premeditado coexistem?

Tarefa semelhante poderia ser reconhecida no livro *Sonhos de sonhos*,<sup>13</sup> em que Antonio Tabucchi encontra, por exemplo um modo de adentrar nas trevas do sono, iluminando o sonho de voar de Dédalo, reconhecendo-o, ao mesmo tempo, como premonição de um desastre e desejo lançado para um futuro. Situa-o numa sala na qual o sonhante reconhece, embora não lembrasse do motivo pelo qual se lembrava. A mesma estratégia que delimita a cenografia onírica aparece no sonho de Caravaggio, quando Cristo vem pedir-lhe uma tela e diz que o pintor será Mateus, escolhido por ele numa taberna. Assim, a vida e a obra se confundem no instante em que a semente de tempos distintos é engendrada no texto.

Se é vero que cada artista, assim como cada espectador traz consigo um arquivo imagético ímpar e intransferível pelo qual é constituído e através do qual se deixa tocar e interrogar pelas coisas, convém destacar a singularidade de Fernando Lindote. Cabe aqui pensar como faz incidir sobre aquilo que cria a combinação imperiosa entre obstinação e liberdade, enquanto parte de uma equação para a qual foi delineando questões e formulando respostas, ainda que refutadas como fixas ou definitivas. Desse modo, antes de prosseguir é preciso destacar dois aspectos. O primeiro tem um caráter mais geral e se refere ao fato de que o gesto artístico consiste num feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, consiste em produzir uma alteração e suspender o estabelecido. O segundo diz respeito ao artista particularmente prolífico que, além de vídeo, fotografia, performance, instalação, pintura, escultura, também orientou processos de outros artistas, curou exposições, deu cursos e escreveu textos curatoriais. Em muitas ocasiões curou suas próprias exposições e escreveu seus próprios textos expositivos.

Conforme ele mesmo registra, desde muito pequeno gostava muito de música e cantava na rádio. Aos onze anos, após uma morte na família, parou de frequentar a escola por cinco anos, dividindo-se entre ver televisão, desenhar e ler. Com certa dose de determinação, desenvolvendo gosto por gibis e cartuns, fez o jornalzinho da escola

---

<sup>13</sup> TABUCCHI, Antonio. *Sonhos de sonhos*. Rio de Janeiro; Rocco, 1996.

e ainda adolescente passou a fazer HQ no jornal Zero Hora e Folha da Manhã, sendo que um desenho era diferente do outro e não se preocupava em desenvolver um estilo. Nesta fase, passou a estudar com Renato Canini, ilustrador atuante em diversos jornais, além de publicações da Editora Abril, onde desenhou histórias e aperfeiçoou o personagem Zé Carioca no período de 1970 a 1976.

Constituído em meio a tais contingências, aos dezenove anos passou a fazer crítica de arte para um jornal da cidade onde morava e aos vinte anos, mudou-se para Florianópolis, trazendo seu interesse pela pintura e os desenhos rupestres de Santa Catarina que conhecia por fotos de jornal. Ainda no começo dos anos 80 obteve seus primeiros prêmios como artista, sendo o de 1984 atribuído pela Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo de SC — Prêmio 4º Jovem Arte Sul América — e o outro, em 1985, pelo 2º Prêmio Pirelli Pintura Jovem. Importante observar que o mesmo temperamento que o fez desistir da escola e decidir outros caminhos, de acordo com seu próprio ritmo e interesse, também o fez desistir de uma graduação em Artes Visuais, logo no primeiro dia de aula.

Visto de trás para frente, o que se destaca é uma liberdade para fazer escolhas e uma autonomia para buscar alternativas sem medo de desapontar ou de não corresponder às expectativas alheias. Por sua vez, todos estes dados ajudam a perscrutar um perfil, capaz de empreitar suas escolhas e manter uma postura artística experimental, o que se reafirma em dois aspectos explicitados no primeiro semestre de 2017, durante uma de suas conversas para os alunos da V fase do curso de Artes Visuais — CEART-UDESC: *É difícil não se repetir [...] Quem pode dizer o que somos?*

Interessado em dessublimar as vanguardas, com suas prescrições normativas muito definitivas e bandeiras de engajamento delimitadas, bem como em ultrapassar os meros enunciados e determinações biográficas, observa-se um artista em constante inquietação e pesquisa, combinando inúmeras tradições e referências, as quais incluem desde as pinturas barrocas europeias, até um repertório associado ao modernismo brasileiro (Macunaíma e a antropofagia: a boca, a baba e a mordida, o balbucio e o estado pré-verbal), passando pelas questões do *ready made* (o conceito e a linguagem) e do surrealismo (o inesperado e o delírio da livre associação), do construtivismo e

do minimalismo (a premeditação e o cálculo), da *pop art* (temas que incluem Topo Gigio e Zé Carioca). Recusando fidelidade às receitas, sua fatura e poética incluem diferentes problemas, tais como a série de trabalhos intitulada “Desenhos Antelo”, cujas assinaturas implicam uma interrogação sobre a autoria da obra.

Voltemos à tela sem título, apresentada no MASC, que integrou a exposição “O astronauta”. Sendo ao mesmo tempo, confluência de raciocínios plásticos anteriores e ponto de partida para desdobramentos pictóricos que se sucederam, ela nos permite observar o esforço do artista para desconstruir os saberes estabelecidos e seguir em direção a um domínio outro. Sua busca pressupõe um olhar distante de escolhas fechadas pelas disciplinas legitimadoras e pelo rigor das competências predeterminadas. Interessando-se menos pela densidade exaustiva de teorias, as imagens que elabora plasticamente parecem situar-se aquém e além do pensamento lógico.

Difícil ignorar *As heróides*, conjunto de quinze poemas epistolares de Ovídio, cujo tema é o amor. Assim, Safo escreve a Fáon, Helena a Paris, Djanira a Hércules, elaborando nas cartas uma mistura de obsessão sentimental e carnal, mas também cultivando uma predisposição para além do acidente passageiro. É igualmente difícil não pensar que este objeto ardente é para Fernando Lindote o campo da própria pintura como lugar da desmedida e do implausível. Atraído pela íntima exterioridade que projeta em suas telas, plasma ali uma espécie de extravagância que não conduz ao conforto de nenhuma certeza, mas a uma espécie singular de insensatez que não concede nenhuma garantia, nem mesmo a sua própria certeza. Trata-se de uma empreitada que recusa as prerrogativas do existente, em proveito de distâncias e adjacências construídas. Eis a contiguidade como tecido conectivo do mundo, máquina que aciona memórias e afetos, cálculos e vivências, ao mesmo tempo, procedimento desejado e efeito inesperado.

5. Como encontrar Agamben na tela de Lindote? Agamben observa que “contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.<sup>14</sup> Depois

---

<sup>14</sup> AGAMBEN, Giorgio, op. cit., p. 62.

lembra que para alcançar o contemporâneo é preciso reconhecer a luz que está infinitamente distante de nós, tanto no tempo como no espaço, mas que permanece nos interpelando. Assim, é do inapreensível que se trata, tão inapreensível como as estrelas cujo brilho há muito já se extinguiu, cuja distância entre elas parece tão plana e nos confunde com as profundidades abismais que se interpõem. Ou seja, para reconhecê-las é preciso ver o céu noturno e considerar as diferentes escalas temporais e espaciais que se colocam entre nós. Mas eis que só podemos fazer isso por meio de um esforço imaginativo, um delírio que, como tal, desconhece hierarquias, centralidades e competências. Ao que parece, Fernando Lindote aposta neste impossível, não há elucidação, só restos oníricos. Trata-se de uma insistência voltada precisamente sobre o ponto que nos é sonogado pelos excessos luminosos: aquele que incide sobre o fato de que pensar e sentir são modos de existir, onde o feixe da linguagem como o da memória estão sempre abertos para um labirinto infinito. Que o digam Giordano Bruno, Italo Calvino, Antonio Tabucchi, Ovídio e mais uma vez, Giorgio Agamben.

## Porosidades: experiências <sup>na</sup>/<sub>da</sub> linguagem

Andrea Santurbano

Patricia Peterle

Para iniciar, gostaríamos de retomar um episódio citado por Marjorie Perloff em *A escada de Wittgenstein*, que tem Wittgenstein como protagonista. Em 1939, o filósofo austríaco e um jovem amigo seu, aluno de Cambridge, passeavam pela margem de um rio, quando viram um letreiro de uma banca de jornal, noticiando que os alemães tinham acusado os ingleses de instigar uma tentativa de assassinato de Hitler. Quando Wittgenstein comenta que não se surpreenderia se isso fosse verdade, o amigo, Malcolm, retruca enfaticamente que NÃO, pois “os britânicos eram por demais civilizados e honestos para tentar algo desleal e que isso era incompatível com ‘caráter nacional britânico’”. Wittgenstein, então, ficou furioso, e, cinco anos mais tarde, escreveria uma carta para o amigo perguntando: “[...] de que serve estudar filosofia se tudo o que ela faz por você é torná-lo capaz de conversar com certa sensatez sobre algumas confusas questões de lógica etc. e se ela não melhora seu modo de pensar sobre as questões importantes da vida cotidiana, se ela não o torna mais consciente que qualquer... jornalista na utilização das frases PERIGOSAS que certas pessoas usam para atingir seus próprios fins”.

Então, retomando e atualizando essa questão (aliás, nem precisa atualizar, pois no fundo bem pouco mudou), perguntamos aqui: de que serve ler (literatura ou qualquer outra coisa) se não melhora nosso modo de pensar no dia a dia, de forma autônoma, sem cair em manipulações e pensamentos induzidos sub-repticiamente. Ou, ainda, de que serve ler e pensar, se não para atacar *slogans*, venham de onde vierem? Se não para ter um filtro crítico, uma honestidade intelectual, ainda que sabendo, ou mesmo por isso, que verdades absolutas não existem?

A partir dessas considerações, um primeiro norte poderia ser: resistir contra quem e contra o quê? De repente, seria importante resistir, em primeiro lugar, contra posturas mentais antes mesmo

que contra pessoas ou conceitos que não nos agradem. Resistir contra nós mesmos, talvez, contra certo comodismo, ético ou sentimental, que nos leva a procurar um amparo para nossas convicções, ao invés de questionar as *idées reçues*, os raciocínios embelezados, mesmo se isso demanda sair de um lugar de conforto. E, ainda, tentar sair de uma lógica empolada e autorreferencial que às vezes marca também o nosso agir acadêmico. Nesse processo, pensar é também ser criativo, o pensamento é sempre uma forma de resistência “criativa”. Gilles Deleuze em sua conferência pronunciada em 1987, “O que é o ato de criação”, sugere que o “ato de criação” seria também um “ato de resistência”. Retomando idealmente o episódio citado sobre o Wittgenstein, talvez as premissas de Deleuze assumam um sentido ainda mais pleno: “o ato de resistência não é nem informação nem contra-informação” [...] e “Qual a conexão da obra de arte com a comunicação? Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte nada tem a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a menor informação. Em contrapartida, há uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Aí, sim. Ela tem algo a fazer com a informação e com a comunicação, a título de ato de resistência”.

E outro assunto interessante apontado nesta conferência, que pode alimentar nossa conversa, diz respeito a dois outros elementos, a linguagem musical e o grito. Prossegue Deleuze: “O ato de fala de Bach... É sua música o ato de resistência, luta ativa contra a repartição do profano e do sagrado. Esse ato de resistência na música culmina num grito”. Do valor da música e de Bach falaremos um pouco mais adiante, quanto ao grito, Maurice Blanchot capta de forma extraordinária sua conexão não com um falar mais alto, identificando corriqueiramente uma forma de oposição com um objetivo visível, externo, mas sim com um “espasmo”, situável num campo de tensões onde as relações entre homem, objeto, palavra, mundo têm de ser pensadas fora dos espaços institucionais e regimentados da sociedade humana. Escreve Blanchot em *A conversa infinita*: “Não se trata portanto de negar o humanismo, à condição de reconhecê-lo ali onde recebe seu modo menos enganoso: nunca nas zonas de autoridade, do poder e da lei, da ordem, da cultura e da magnificência heroica e nem tampouco no lirismo de boa companhia, mas sim tal



como foi levado até o espasmo do grito”. (Interessante pensar é como que em época de ditadura Chico cantava: “Quero lançar um grito desumano / Que é uma maneira de ser escutado / Esse silêncio todo me atordoia / Atordoado eu permaneço atento”). Voltando a Deleuze, ele acrescenta: “O ato de resistência tem duas faces. Ele é humano e é também o ato da arte. Apenas o ato de resistência resiste à morte, quer sob a forma de uma obra de arte, quer sob a forma de uma luta dos homens”.

Difícil não pensar, então, no escritor austríaco Thomas Bernhard, quando, ao receber em 1967 um prêmio literário nacional, escandalizava os presentes abrindo o discurso com estas palavras: “Ilustre senhor Ministro, ilustres presentes, não há nada a louvar, nada a amaldiçoar, nada a condenar, mas muito há de ridículo; tudo é ridículo quando se pensa na *morte*”. E a verborragia que caracteriza as narrativas de Bernhard seguiriam a proposição wittgenstaniana: “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo”, não no sentido da impossibilidade de acessar o mundo a não ser pela linguagem, mas, ao contrário, como afirmação dos limites humanos, que levariam à incapacidade de se dizer seja o que for; daí, uma ironia, até feroz, para caçoar o fracasso nas relações sociais e na relação entre homem e instituições. Uma perspectiva, poderíamos dizer, pessimista a ser atribuída àquele “inexprimir o exprimível” que Barthes apontava como verdadeira tarefa da arte, atribuindo ao *rumor*, sintoma do bom funcionamento da linguagem, a única possibilidade de manter um sentido sempre ao alcance, mas, ao mesmo tempo, inalcançável como uma miragem. Cabe ressaltar, significativamente, a importância que revestia para Thomas Bernhard a música de Bach, com suas *tocadas* e *fugas* e suas variações. Jean-Luc Nancy, por sua vez, em *À escuta*, retomando Foucault, se concentra no ato da escuta, em particular ligado à música, ou melhor dizendo, à música da palavra, sem que isso, justamente, envolva o sentido: ou seja, o sentido é questionado. O que está em discussão é também a relação singular-plural, eu-outro, sendo aqui também negada uma interioridade absolutizante. A interioridade, nessa relação com o exterior, há de se abrir ao outro, por meio de uma escuta. A escuta é um reenvio, um adiar um significado. Como na música: não encontramos um significado dado, nem encontramos

um significado imediatamente à disposição. Por outro lado, a música também não é totalmente neutra, sugere, evoca, mas com certeza não é representável, associável imediatamente a um texto.

As relações entre texto, palavra, significado, comunicação e, por conseguinte, resistência “à ordem do discurso”, são pontos centrais. Agamben, em *O fogo e o relato*, retomando a conferência citada de Deleuze, escreve Agamben: “Resistência à morte, antes de tudo, mas resistência também ao paradigma da informação, por meio do qual o poder se exercita naquelas que o filósofo, para distingui-las das sociedades de disciplina analisadas por Foucault, chama de ‘sociedades de controle’. Cada ato de criação resiste a algo”. Ora, segundo Agamben, “Deleuze não define o que significa ‘resistir’ e parece dar ao termo o significado corriqueiro de oposição a uma força ou a uma ameaça externa. Na conversa sobre a palavra ‘resistência’ no *Abecedário*, ele acrescenta, no tocante à obra de arte, que resistir significa sempre liberar uma potência de vida que estava aprisionada ou ultrajada; aqui também, contudo, falta uma verdadeira definição do ato de criação como ato de resistência”. Ora, como é típico do método agambeniano, o filósofo italiano prossegue e desenvolve o raciocínio lá onde há aberturas, isto é, “naquilo que permanece não dito”. Cito sempre Agamben: “Entender a resistência apenas como oposição a uma força externa não me parece suficiente para uma compreensão do ato de criação. Em um projeto de prefácio às *Investigações filosóficas*, Wittgenstein observou como o ter de resistir à pressão e ao atrito que uma época de incultura — como, para ele, era a sua e certamente, para nós, é a nossa — opõe à criação, acaba com o dispersar e fragmentar as forças do indivíduo. Isso é tão verdadeiro que, no *Abecedário*, Deleuze sentiu a necessidade de especificar que o ato de criação tem constitutivamente a ver com a liberação de uma potência. [...] Acredito, porém, que a potência que o ato de criação libera deva ser uma potência interna ao mesmo ato, como interno a ele deve ser também o ato de resistência. Só assim a relação entre resistência e criação e aquela entre criação e potência se tornam compreensíveis”. Na esteira do que foi colocado até agora pode-se dizer que uma potência não possa ser medida a partir da obtenção de um objetivo externo, da sua concretização numa ação supostamente concreta e imediatamente prática. Ela é, justamente,

a possibilidade do não exercício a tornar o ato de criação uma prática infinitamente subversiva, intrínseca ao próprio criador e sem a obrigação de se traduzir em algo — diria — consumível e, logo, colonizável pelos dispositivos de controle e poder.

O estatuto da linguagem e sua articulação com o agir humano parece ter sido, então, um dos espaços de discussão mais frequentados ao longo do século XX, principalmente se pensarmos em nomes como Heidegger, Lévinas, Blanchot, Foucault, Derrida, além dos de Giorgio Agamben, Franco Rella, Roberto Esposito, Paulo Virno, Felice Cimatti, Giacomo Marramao, Dario Gentili. Pensar a linguagem é entrar no âmago da experiência humana, é penetrar num espaço misterioso, ao mesmo tempo, necessário e fugaz, indecível. É estar, portanto, perenemente num terreno pantanoso, escorregadio, em que a sobrevivência não é garantida, justamente pelo fato de a própria experiência *da* e *na* língua ser uma exposição singular. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a linguagem não é de modo algum um meio de comunicação neutro e, portanto, perguntar se seria ela o próprio corpo da expressão e, ao mesmo tempo, seu limite. Possibilidade e limite de expressão constituiriam assim a aporia intrínseca e inerente à própria linguagem. Tal questão, que se desdobra em outras, fundamental para o pensamento e a produção artística dos séculos XX e XXI, é central nas reflexões trazidas pelos professores estrangeiros de alto conceito internacional, que tratam de certa reflexão teórica italiana por meio da poesia, do romance, da arte e da fotografia.

A expressão *Italian Theory* usada em espaço anglo-saxão, se por um lado pode ser passível de críticas e contradições, por outro aponta para uma preocupação, para uma especificidade do pensamento italiano concernente o tema da linguagem. Em 2014, a revista “Lo Sguardo” dedicou um número a essa produção filosófica que vem apresentando um “estilo de pensamento”, cujos traços parecem se sobressair e delinear um perfil, mesmo considerando toda sua pluralidade.<sup>1</sup> Roberto Esposito, em *Pensamento vivo*:

---

<sup>1</sup> Cf. BUONGIORNO, Federica; LUCCI, Antonio. “La ‘differenza italiana’. Filosofi(e) nell’Italia di oggi”. In: *Lo Sguardo*, n. 15, II, 2014, p. 5.

*origem e atualidade da filosofia italiana*, chama a atenção para o fato de que é preciso partir de um olhar distanciado para compreender a dificuldade que a filosofia contemporânea em geral enfrenta após a virada linguística (*linguistic turn*).<sup>2</sup> A problemática trazida com a virada linguística se desdobra em questões como: qual é a natureza da linguagem?; sendo a linguagem uma base para a natureza humana, qual seria, então, a base da linguagem? Tais questionamentos podem ser pensados por meio de autores como Giorgio Caproni, Giovanni Pascoli, a partir de relações com o pensamento do próprio Giorgio Agamben, como por exemplo, no ensaio “Pascoli e o pensamento da voz”, um dos capítulos de *Categorias italianas*. A relação de Agamben com a filosofia da linguagem é intensa, e dentro desse campo é possível observar entre suas várias referências e leituras duas preferências que o acompanham, Heidegger e Benjamin.<sup>3</sup> Em meados da década de 1990, após a publicação de *A comunidade que vem*, Giorgio Agamben dirá que “o tema da filosofia que vem” só pode ser o de uma filosofia da imanência. Para ele trata-se, assim, de uma filosofia que se coloca depois e além da virada linguística, em que o plano da imanência, como se lê nas últimas páginas de *A potência do pensamento*, funciona como um princípio de indeterminação virtual, em que o vegetal e o animal, o dentro e o fora, inclusive o orgânico e o inorgânico, se neutralizam e transitam um no outro.<sup>4</sup> Essa exposição, ao se dar, faz uso da linguagem, produz linguagem, contamina a própria linguagem, e nessa trama que vai se constituindo, se abrindo e se hibridizando, não é possível deixar de pensar na esfera do político e também na do “discurso interior”, nas “gramáticas de conflito”, enfim, no fato de que a literatura não pode ser reduzível unicamente à dimensão linguística. Questão

---

<sup>2</sup> ESPOSITO, Roberto. *Pensamento vivo: origem e atualidade da filosofia italiana*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: EDUFMG, 2013.

<sup>3</sup> Ao abrir seus espaços íntimos em *Autoritratto nello studio* (nottetempo, 2017), por meio de fatos e relatos de leitura, encontros e experiências, esses dois nomes retornam mais uma vez como fundamentais para seu pensamento. É neste sentido que a participação do Núcleo de Estudo Benjaminianos (NEBEN), por meio da profa. Ana Luiza Andrade é de fundamental importância.

<sup>4</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

essa que será problematizada, por perspectivas diferentes, pelos três professores convidados.

Para Agamben, a ontologia, como colocado num ensaio dedicado a Elsa Morante, é definida como a relação mais ou menos feliz entre linguagem e mundo, e a paródia “expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e a de coisa encontrar seu nome”, por isso “ela [a paródia] é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem”.<sup>5</sup> A paródia, assim, é um distanciamento-aproximado, um gesto profanatório que mantém a tensão do mistério e do inenarrável; “um corpo-a-corpo com os dispositivos”.<sup>6</sup> Ao lado de Elsa Morante, trabalhada também em outros ensaios do filósofo italiano, poderiam ser pensados, na esteira da relação palavra-silêncio, autores mais recentes como Gianni Celati ou Antonio Tabucchi, a partir de textos que encenam a língua e, ao mesmo tempo, discutem marginalidades nela presente, as quais se desdobram também na constituição de certos personagens que desestabilizam a própria narrativa e seus dispositivos. A escritura, a filosofia, bem como o cigarro, o celular, o computador, a navegação, são todos dispositivos que nos cercam. No ensaio em que retoma o dispositivo de Foucault, Agamben sublinha, mais uma vez, que a linguagem é um dos maiores dispositivos, e, nesse sentido, a relação entre literatura e vida não se dá numa única direção: de um lado a literatura lê a vida e por outro a modela — movimentos também de agenciamento para lembrar Deleuze.

Em *Categorias Italianas* é ressaltado o momento poético do pensamento que caracteriza a filosofia contemporânea. Tal momento pode ser claramente percebido num trecho do segundo ensaio deste livro, intitulado *Corn*, em que o lugar da poesia e da filosofia parecem estar novamente imbricados: “o lugar da poesia é aqui definido por

---

<sup>5</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Hassmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 47.

<sup>6</sup> A ideia de dispositivo, trazida das leituras de Michel Foucault, é para Agamben “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas as opiniões e os discursos dos seres viventes”. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 40.

uma desconexão constitutiva entre a inteligência e a língua, na qual, enquanto a língua (‘quase por si mesma iniciada’) fala sem poder entender, a inteligência entende sem poder falar”.<sup>7</sup> A literatura é carregada de marcas, de indícios, de rastros que falam sobre o homem, sobre sua relação com o *fora*; com efeito, ela faz parte de uma complexa e imbricada trama cultural, espaço de confluência de diferentes manifestações com as quais ela deve ser posta em diálogo. Essa ideia já estava presente no programa da revista que depois não se concretizou, elaborado por Italo Calvino (autor que será tratado no programa da Disciplina 1), Claudio Rughafiori e Giorgio Agamben, entre os anos de 1974 e 1976. O entrecruzamento desses campos, visto como essencial, colocava em xeque a perspectiva cronológica e historicista, e o olhar proposto nesse programa, que abrirá caminho para dois livros fundamentais como *Seis propostas para o próximo milênio* e *Categorias Italianas*, se distancia da continuidade e se coloca na cesura, na interrupção: “[...] é a experiência desta quebra como evento histórico originário que constitui precisamente o fundamento de sua atualidade”.<sup>8</sup> Nessa linha, *Corn* pode ser um exemplo de como filologia, poesia e filosofia se entrelaçam no processo de pensamento, no método e na construção de significações propostas por Giorgio Agamben. A literatura e a arte são assim espaços do ruinoso, do contato, do contágio e do afeto que se oferecem para o gesto crítico e reflexivo. Pode ser lida dessa forma, por exemplo, a experiência de Giorgio de Chirico, pivô de uma disseminação artístico-filosófica, um vórtice que não deixa de apontar e “sugar” outras formas, como é o caso das experimentações narrativas de Alberto Savinio, Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Giorgio Manganelli, que perpassam pelos modernismos e neovanguardismos do século XX.<sup>9</sup> De Chirico, ao falar da pintura metafísica, oferece uma percepção e dá a tônica, com

<sup>7</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: EDUFSC, 2014, p. 63.

<sup>8</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 161.

<sup>9</sup> Esses e outros autores, que dificilmente admitem uma leitura mais tradicional de suas obras, são tratados no volume SANTURBANO, Andrea. *O outro século XX: embates entre literatura realismo na Itália*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018.

outros contornos, da relação entre a própria literatura e os regimes da realidade:

Um primeiro estado meditativo, com a tensão para ouvir a “outra” realidade reunida no silêncio e na imobilidade, com a disponibilidade mental para a percepção do maravilhoso emergindo da vida cotidiana, com o reconhecimento da revelação oracular; um segundo estado criativo, em que a mesma desorientação é obtida através das imagens da suspensão do tempo, da mistura do antigo com o moderno, do espaço arquitetônico vazio, mas cheio de recordações de infância, sugestões poéticas e reflexões sobre a história da arte.<sup>10</sup>

E Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, resume de forma geral esse período falando de “revalorização dos processos lógico-geométricos-metafísicos que se impôs nas artes figurativas dos primeiros decênios do século, antes de atingir a literatura”.<sup>11</sup> Menos que um agrupamento programático, a metafísica desses autores pode ser definida uma tendência, uma saída subjetiva e a-histórica do impasse do posicionamento do eu numa sociedade, no fundo, desespirtualizada sob as camadas do poder controlador. Claramente, a saída oposta, até mais inteligível, será mais tarde, a partir da década de 30, a vertente neorrealista, explicitamente engajada e politizada; comprometida, em outros termos, com a inserção do eu no seu tempo e contexto histórico, logo, em relação com uma realidade empírica. Ao passo que a vertente aqui enfatizada, anti-historicista e anacrônica, no sentido benjaminiano e warburgiano, dialoga de perto com as sugestões

---

<sup>10</sup> “Un primo stato meditativo, con la tensione all’ascolto della realtà ‘altra’ raccolta nel silenzio e nell’immobilità, con la disponibilità mentale alla percezione del meraviglioso affiorante dal quotidiano, con il riconoscimento della rivelazione oracolare; un secondo stato creativo, in cui lo stesso spaesamento è ottenuto attraverso le immagini della sospensione del tempo, del mescolamento di antico e moderno, dello spazio architettonico vuoto, ma pieno di ricordi d’infanzia, suggestioni poetiche e riflessioni sulla storia dell’arte”. DE CHIRICO, Giorgio *Apud* MORA, Gioia. *De Chirico*. Firenze: Giunti, 2006, p. 23.

<sup>11</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 24.

oriundas da pintura, transitando numa interseção de “imagens textuais” ou de “textos-imagens”, visualizando espaços de solidão, espera, simulacros e semblantes.<sup>12</sup>

Autores como Pier Paolo Pasolini, Antonio Tabucchi, Giorgio Bassani, junto aos já citados, também podem estabelecer relações com o campo da pintura e do cinema, em particular com artistas como Giorgio Morandi, Michelangelo Antonioni, F. Scianna, N. Migliorini. Nessa linha, mais uma vertente que perpassa, tensiona e se imbrica na e pela produção italiana mais contemporânea é a inseminação de outra arte visual, a fotografia. Fenômeno este que, embora não seja nada novo, se tornou evidente nos últimos dois anos, a partir da publicação concomitante de alguns importantes livros, *Leggenda privata* [Lenda privada] de Michele Mari, *Gli aspetti irrilevanti* [Os aspectos irrelevantes] de Paolo Sorrentino e *Autoritratto nello studio* [Autorretrato no estúdio] de Giorgio Agamben, todos editados entre 2016 e 2017, os quais dialogam em vários níveis com a fototextualidade. Assim como afirma Michele Cometa,

O fototexto é, portanto, o espaço de um descarte entre o verbal e o visual e, mesmo dentro do visual, produz uma fratura entre o que se vê e o que existiu. O fototexto como forma iconotextual, portanto, enquadra-se nessa corrente quente da escrita ocidental (hoje cada vez mais global) que, como sempre no passado, pretendeu questionar o estatuto profundo da literatura, da textualidade e da representação.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> O evento *Coleções Literárias*, realizado em 2013, organizado pelos professores Andrea Santurbano, Maria Aparecida Barbosa, Patricia Peterle, discutiu essas questões com a participação dos professores Raul Antelo (UFSC), Giorgio de Marchis (Univ. di Roma Tre), Uwe Fleckner (diretor da Casa Aby Warburg), Ana Luiza Andrade (UFSC).

<sup>13</sup> “Il fototesto è dunque lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, e persino all’interno del visuale produce una frattura tra ciò che si vede e ciò che è esistito. Il fototesto in quanto forma iconotestuale, s’inserisce dunque in quella corrente calda della scrittura occidentale (oggi sempre più globale) che, come sempre in passato, ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione”. COMETA, Michele; COGLITORE, Roberta (org.). *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet, 2016, p. 73.



Walter Benjamin, na *Breve história da fotografia*, identifica um aspecto decisivo, quase aurático, que, segundo ele, distingue a foto do retrato artístico, da pintura, isto é, o sujeito que, em sua ação, é “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, que não quer extinguir-se na ‘arte’”.<sup>14</sup> Em suma, persistiria um resquício de realidade, quase um relâmpago constitutivo da imagem dialética, uma imagem repleta de tempos, em que o olho do observador consegue sempre extrair, captar no passado da imagem, no próprio ato da visão, aquele futuro nela aninhado, o qual permite justamente a comunicação. Ademais, ao se pensar, em particular, no aspecto ruinosamente memorial que está presente nos livros de Mari e Agamben, pode se dizer, com Georges Didi-Huberman, que “em toda produção testemunhal, em todo ato de memória, os dois elementos — linguagem e imagem — são absolutamente solidários e socorrem-se reciprocamente: uma imagem surge frequentemente lá onde faltam as palavras, e uma palavra surge frequentemente lá onde parece faltar a imaginação”.<sup>15</sup> Fala-se aqui, especificamente, do campo de concentração de Auschwitz-Birkenau e da escassez de provas documentais, porém a tensão entre a palavra e a imagem permanece a mesma. Ainda, em relação aos percursos entre ato de olhar, imaginar, recordar e narrar, cabe lembrar do primeiro livro de fotografia publicado com textos (portanto, o primeiro exemplo de fototexto), *The pencil of nature* [O pincel da natureza] (1844), do inglês William Henry Fox Talbot, que contém a imagem de uma biblioteca. Ela é acompanhada por um texto breve, que constitui sua *ekphrasis*, mas não se trata de uma legenda, e sim de um conto de ficção científica, no qual faz-se referência à câmara obscura e aos livros, ressaltando, portanto, uma associação entre regime ficcional e narrativo e imagens de livros; em outros termos, não só é colocado em discussão o ato de olhar, mas também o de ler. Ao comentar essa obra, Muriel Pic escreve:

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. “Breve história da fotografia”. In: *Obras escolhidas, vol. 1 — Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 93.

<sup>15</sup> Trad. do italiano, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Immagini malgrado tutto*. Trad. D. Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina, 2005, p. 43.

Para Talbot, a leitura claramente não se funda na revelação de um sentido escondido, profundo, graças a um código, mas *na superfície*, graças a uma rede, em pontos lançados entre as pranchas, os textos e as obras, uma constelação na qual se desenham configurações intertextuais. A biblioteca é um *atlas fantástico* que suscita percursos e deslocamentos diversos, recuos e avanços, retornos, paradas, meditações suspensas para retomar um pouco mais longe, além, em direção a outra estante.<sup>16</sup>

Se pensarmos em *Autoritratto nello studio*, de Giorgio Agamben, livro publicado em 2017, há uma referência a um motivo iconográfico caro à história da pintura, conforme o próprio Agamben declara no início, falando em autorretratos de pintores e sugerindo de alguma forma que o peso do mundo, já incapaz de ser sustentado apenas pelos olhos, só é possível de ser escrito hesitando nos olhares, entrando naquelas “portas do mistério [que] deixam entrar, mas não deixam sair. Chega o momento em que sabemos ter atravessado aquele limiar e, pouco a pouco, percebemos que não poderemos mais sair”.<sup>17</sup> Mas o livro intimista de Agamben — intimismo, contudo, que tem o efeito, para usar uma expressão usada pelo filósofo italiano para definir o escritor Giorgio Manganelli, “dentrificar o fora” — é uma viagem ao mesmo tempo pessoal e coletiva, que vê nos objetos e nas fotos os meios para reviver, somente a partir de uma esfera interior, aquela comunidade feita de contatos, recordações, sensações. Quando Agamben fala de um Robert Walser feliz em sua internação psiquiátrica, parece indicar o caminho do estúdio/estudo como abrigo para a sobrevivência do eu num mundo inóspito. Nesse sentido, a viagem proposta é uma viagem que possui inúmeras dobras, tantas possíveis quanto seus leitores, estimulando-os a adentrar-se nas portas do mistério. A vida também é a busca daquele livro que sempre se sonhou em ler, mas que, todavia, não existe por sermos nós a ter de escrevê-

---

<sup>16</sup> PIC, Muriel. *As desordens da biblioteca*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2015, p. 75.

<sup>17</sup> Trad. do italiano, AGAMBEN, Giorgio. *Autoritratto nello studio*. Roma: Nottetempo, 2017, p. 7.

-lo. Uma viagem também por espaços plásticos e inapreensíveis da linguagem e do pensamento.

Literatura, arte e pensamento, seguindo esses rastros, são aberturas, territórios porosos e ruinosos, sobretudo, um laboratório de experiências *com — na — da* linguagem.<sup>18</sup> Vários autores aqui tratados, colocam à prova a linguagem, a esgarçam, reinventando-a, recombinaando-a e possibilitando assim cesuras e fendas. Desse modo, o ato de criação pode ser também visto como um ato de resistência e, portanto, de sobrevivência, justamente, por expor a linguagem, por romper com suas “normas de segurança”, jogar com ela e, enfim, deslocá-la (“instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas”<sup>19</sup>).<sup>20</sup> Nessa linha os versos do Canto XIII do *Paraíso* de Dante, ajudam a pensar a mão desses autores e artistas: “l’artista / ch’è l’abito de l’arte ha man che trema”, ou sejam, trazem para a cena primeira a potência do vazio inerente à linguagem, aqui exposta na imagem da mão que trema (potência e potência de não). Esse ato, a mão que trema, evocador da contingência, do imperceptível, que já havia sido alvo da reflexão de Agamben em *O fogo e o relato*, retorna no recente *Creazione e anarchia* [Criação e anarquia] (2017), em que as tensões entre “slancio e resistenza, ispirazione e critica” [impulso e resistência, inspiração e crítica] expõem a poesia como o elemento que restitui a escrita ao lugar de ilegibilidade, que é de onde ela vem, e para onde continua.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Tal discussão foi realizada ao longo da disciplina “Pensamento e Poesia: porosidades e sensações”, ministrada no primeiro semestre de 2016 no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>19</sup> BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 29.

<sup>20</sup> A esse respeito, ver o capítulo “O que é o ato de criação?”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 59-82. É também oportuno ver o verbete “resistância” do *Abécédaire de Gilles Deleuze*, entrevistas realizadas por Claire Parnet, com direção de Pierre André Boutang, que pode ser acessado em sites de divulgação de vídeos na internet.

<sup>21</sup> AGAMBEN, Giorgio. “To whom poetry is addressed?”. Trad Daniel Heller-Roazan. In: *New Observations*, n. 130, 2015, p. 10-11.

O artista é o sem obra, potência que pode tanto a potência quanto a potência de não, mantendo assim a possibilidade de realização; sua potência está na inoperosidade, que se torna uma política dos meios puros, ou seja, o espaço que se abre quando os dispositivos que ligam as ações humanas são suspensos, tornando-se inoperantes. Nessa perspectiva, apropriação e hábito caminham ao lado de perda e expropriação, discussão que já estava presente em *Meios sem fim*, e, especialmente, no parágrafo “Notas sobre o gesto”: “A política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens”.<sup>22</sup> A leitura, por sua vez, também provoca e opera deslocamentos. É um agir que se desdobra em novos usos e, ao mesmo tempo, se torna um gesto político, que não coincide com uma substância ou uma forma, mas é justamente um gesto (“*gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*”),<sup>23</sup> um meio. A linguagem (seu ter-lugar e a voz muda), ou melhor dizendo, a negatividade da linguagem é a força originária que a linguagem poética possui, sua potência (“A palavra extrai a sua plenitude de sua própria vacuidade”).<sup>24</sup> É, portanto, esta experiência trazida por meio da reflexão filosófica de Agamben, que pode ser encontrada na leitura dos vários textos literários a serem trabalhados nas duas disciplinas, oferecidas pelo presente projeto: Caproni, Pascoli, Tabucchi, Celati, Gadda, Calvino, Pasolini, Manganelli, Parise, Bufalino, Siti. Nos aforismas de *Ideia de prosa*, a reflexão sobre a linguagem parece ser uma constante, além de ter dois fragmentos especificamente a ela dedicados. No final do primeiro deles lemos: “Só a palavra nos põe em contacto com as coisas mudas [...] só o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e colocar-se por um instante diante das coisas mudas. A rosa informulada, a ideia da rosa, só existe para o homem”.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. In: *Artefilosofia*, n. 04, jan. 2008, p. 13.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 112.

<sup>25</sup> Idem.

Também Roberto Esposito coloca no centro de sua reflexão a problemática relação da palavra com as coisas designadas:

O único tipo de linguagem que “salva” as coisas é o literário. E isso se dá não por esse guardá-las em seu ser, mas por ter como óbvio que, atribuindo-lhes o sentido, as destrói. O ideal da literatura, como lembra ainda Blanchot, é não dizer nada. Ou dizer o nada, sabendo que a palavra escrita deve seu sentido ao que não existe. A não ser que se entendam as mesmas palavras — os lugares em que elas se depositam, uma folha de papel, uma lasca de rocha, a casca de uma árvore — como coisas, as únicas que permanecem vivas. Se a linguagem comum deixa as coisas separadas das palavras, a da literatura faz das palavras coisas novas, que justamente vivem do nada nelas inserido. A literatura assume as coisas em sua gênese e em seu destino último. Não procura tirá-las, inutilmente, do nada. Acompanha-as em sua deriva. A literatura é, de um lado, essa força extrema de destruição — a mais violenta devastação do caráter natural das coisas; de outro, a forma de suprema atenção para o que resta delas, para a cinza que o fogo deixa atrás de si.<sup>26</sup>

Toda uma tradição aqui é retomada em negativo, se quisermos ficar no século XX, poderíamos pensar em leituras cruzadas da “Carta a Lord Chandos” de Hoffmannsthal à última fase da poesia de Giorgio Caproni, além do leque de relações que se abre com essa confluência. “Ler o que nunca foi escrito”, frase de Hoffmannsthal, citada por Benjamin em “Sobre a faculdade mimética”, ao afirmar que essa é a leitura mais antiga, é um outro modo de ver a inoperosidade. E, aqui, a imagem da mão que treme mais uma vez retorna. Roberto Esposito, em *As palavras e as coisas* relembra Blanchot: “Se a linguagem comum deixa as coisas separadas das palavras, a da literatura faz das palavras coisas novas, que justamente vivem do nada nelas inserido. A literatura assume as coisas em sua gênese e em seu destino último. Não procura tirá-las, inutilmente, do nada. Acompanha-as em sua deriva”. A

---

<sup>26</sup> ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016, p. 68.

literatura é, de um lado, esta força extrema de destruição — a mais violenta devastação do caráter natural das coisas; de outro, a forma de suprema atenção para o que resta delas, para a cinza que o fogo deixa atrás de si.

Roberto Esposito nos sugere também um ponto central para a discussão de hoje pautada na resistência: a reformulação, a desconstrução da categoria do corpo. Que desde o direito romano oscila entre a pessoa e a coisa, aderindo ao primeiro, de forma indiferenciada, ou ao segundo, de forma passiva, ao passo — essa é a tese de Esposito —, que o corpo deveria constituir uma terceira categoria. Envolvendo, claro, uma série de questões tanto no âmbito da biopolítica, quanto no da bioética. Pensemos nas manifestações de massas, nos grandes movimentos, nas manipulações: temos corpos ou pessoas? Agentes ativos ou passivos? Pensemos inclusive, em práticas antigas, como o estoicismo, vale dizer, o desligamento das exigências corporais e comunitárias, que está estritamente ligado ao conceito de *parresia* de Foucault. Mas nada disso parece acompanhar o mundo contemporâneo, embora seja hipocritamente alegado o contrário: isto é, nunca não preside aos discursos uma sinceridade absoluta, uma falta de compromissos. Em suma “a prosa do mundo”, com seus julgamentos, suas retóricas, tem de ser constantemente posta em discussão. Somos constantemente alvos de pensamentos direcionados, manipulatórios, falsamente democráticos, assim como denuncia, entre outros, de forma até dramática, Alain Badiou em *Em busca do real perdido*: “E então lamento ter de dizer aqui que o semblante contemporâneo do real capitalista é a democracia. É a sua máscara”.

O pensamento pode ser visto como uma operação com a linguagem, que desativa a própria linguagem e deixa inoperantes as funções comunicativas e/ou informativas, possibilitando assim um novo uso. A literatura e a arte, muitas vezes, possuem seu objeto sem conhecê-lo e a filosofia o conhece sem possuí-lo. É esse gesto que torna possível o pensamento no pensamento. Por isso, como colocado em “O que é o ato de criação?”, a poesia não diz somente o que diz, mas o próprio fato de estar dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo. Nessa perspectiva, é possível colocar em diálogo os diferentes

autores de forma anacrônica que fizeram parte do corpus do projeto *Literatura e arte no pensamento italiano contemporâneo*.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Para maiores detalhes sobre o projeto Escola de Altos Estudos, consultar o site do projeto: <https://neclit.ufsc.br/escola-de-altos-estudos-capes2018-2019/>





**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
(Laura Emilia da Silva Siqueira CRB 8-8127)

---

Literatura e arte no pensamento italiano contemporâneo / Andrea Santurbano, Patricia Peterle (organização). 1. ed. — Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2022.

136 p. ; il. ; 14 x 21 cm.

Vários autores.

ISBN 978-65-86877-25-0

1. Literatura italiana: crítica literária. 2. Arte Itália. 3. Arte italiana: crítica.  
I. Santurbano, Andrea. II. Peterle, Patricia.

CDU 821.131.1

CDD 850.070

---

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Literatura italiana : crítica  
850.070



1ª edição brasileira 2022

---

Esta obra foi composta por Paulo Artes em Minion Pro e Din-Medium, impressa sobre papel Pólen Soft 80 g. com capa em cartão supremo 250 g. pela Ideograf para Rafael Copetti Editor em janeiro de 2022.



Literatura, arte e pensamento são aberturas,  
territórios porosos e ruinosos, sobretudo,  
um laboratório de experiências  
com-na-da linguagem.

Enrica Lisciani-Petrini  
Roberto Esposito  
Raul Antelo  
Pedro de Souza  
Kelvin Falcão Klein  
Rosângela Miranda Cherem  
Andrea Santurbano  
Patricia Peterle

ISBN: 978-65-86877-25-0



9 786586 877250