

Metafísicas do Olho: *Variações I*

Cesar Louis Kiraly

Coordenador Executivo do Laboratório de Estudos Hum(e)anos do IUPERJ. Professor do Departamento de Sociologia e Política da PUC-Rio e do Departamento de Ciência Política da UFRJ. Editor da Revista Estudos Políticos do Núcleo de Estudos de Teoria Política do Departamento de Ciência Política da UFRJ e da Revista Estudos Hum(e)anos do IUPERJ.

Introdução

Neste artigo procederemos a três movimentos, de algo que pode ser literariamente descrito como *Variações*: (1) narrativa sobre a arqueologia na obra de Michel Foucault. Porque aquilo que desejamos dizer adiante demanda certa ambientação que apenas uma forte filosofia dos discursos, dos arquivos e dos fragmentos é capaz de produzir, (2) corporificação do discurso com a metáfora do olho (a possível opacidade de um olho sem fundo, ou sem intimidade) e (3) a estruturação da idéia de opacidade da dor do outro. Desejamos mostrar que existe uma explícita complementaridade entre a identificação da fragmentação dos discursos, a identificação do esvaziamento dos olhos e a identificação da opacidade diante da dor do outro. Aproximaremos essas três identificações filosóficas com um imperativo moral cético: é na identificação da fragmentação dos discursos que percebemos e nos desviamos da opacidade do fundo do olho e opacidade da dor do outro. Porque se a opacidade da dor do outro é algo que se impõe pela necessidade, ela bem se diferencia da prática ativa de tornar a dor do outro uma dor opaca. Pela identificação da fragmentação dos discursos não só reconhecemos a opacidade, como instauramos, outrossim, outros regimes nos quais a opacidade possa se tornar sinônimo de intimidade expressiva, e não de abandono moral. No segundo movimento apresentaremos variações sobre um conto de Hoffmann e no terceiro movimento: variações sobre *Regarding the Pain of Others* de Susan Sontag. Um dos primeiros ensaios sistemáticos sobre uma teoria social da imagem fotográfica. Os fortes vínculos entre a arqueologia filosófica de Foucault e nosso interesse neste conto fantástico de Hoffman e nas análises de Sontag sobre a fotografia aparecerão na narrativa, e decorrem da estrutura das *Variações*.

Estas linhas seguem o tipo de investigação iniciada no artigo *Crudelis Meditatio*. Isso significa dizer que apela para a dimensão pictórica da escritura: a possibilidade de inscrição de marcas cromáticas. Além, por assim dizer, da definição daquilo que podemos entender por opacidade diante da dor do outro, fenômeno notadamente visual, e de notação existencial, essas linhas devem enfrentar a polaridade entre a opacidade e a translucidez diante da dor do outro. Se, por um lado, o fundamento visual da sociabilidade contemporânea inaugura a opacidade da dor do outro, por outro, estabelece dicotomia com a translucidez da dor do outro. Assim, temos duas concepções básicas: (1) a natureza humana, como imagem pictoricamente composta, que se torna opaca, e, portanto, inacessível e desprovida de interesse e (2) a natureza humana que se torna de tal forma trivial, regular, e, portanto, devassável, que igualmente é desprovida de interesse: intelectual ou afetivo, ou seja, uma natureza humana sem segredos. Se a primeira é assaz desinteressante porque indevassável, a segunda é sem interesse porque absolutamente transparente. Por fim, essas linhas interrogam de perto a polaridade existente entre os modos de definir a natureza humana. Assim, duas categorias básicas de definição são abordadas e investigadas: (1) a definição minimalista, que parte da reflexão sobre a composição pictórica da experiência e (2) a definição miniaturista, que se identifica com a regularidade. Ambas opõem-se, no que é possível essa oposição, a opacidade diante dor do outro, mas apenas a definição minimalista não esbarra na translucidez diante da dor do outro. A recuperação de algumas virtudes da opacidade, mas não da opacidade diante da dor do outro, são de algum modo tentadas em conjugação com o minimalismo.

**

No filme *Fitzcarraldo* (1982) de *Werner Herzog*, lá pelas tantas da película, na navegação pela floresta amazônica, o protagonista vê um guarda-chuva descendo a correnteza. O protagonista (Brian Sweeney Fitzcarraldo) primeiro vê um ponto preto ao longe. Pergunta ao seu comandante se consegue discernir que ponto preto é aquele. Como seu comandante é um pouco cego e o objeto está bastante longe: também não consegue discernir. O guarda-chuva vai descendo a correnteza até que pode ser apanhado pelo protagonista. A primeira pergunta é: como os índios conseguiram um guarda-chuva? A resposta é relativamente óbvia, eles tomaram de alguma missão vitimada. A segunda pergunta é: por que os índios colocaram o guarda-chuva na correnteza, para que chegasse ao barco? A segunda resposta é contra-intuitiva: os índios gostam de fazer teatro. Então, um guarda-chuva foi depositado no rio por dramaturgia. No fragmento, 12, 175, de *A Gaia Ciência*, Nietzsche, de modo fragmentado, diz: – *Esqueci meu guarda-chuva. Cabe-nos, portanto, a pergunta: Nietzsche enuncia o esquecimento do guarda-chuva antes ou depois de bem esquecer-lo? Por que é importante escrevê-lo? Por que é importante esquecer-lo? Nietzsche gosta de fazer teatro. Não há sustentação de nome-próprio. Então, o guarda-chuva esquecido é por dramaturgia. Derrida comenta esse fragmento:*

O guarda-chuva possui o atributo de nos proteger a cabeça da chuva. Os bons guarda-chuvas nos protegem a cabeça e o corpo, os ruins, nem isso, mas, ironicamente, por melhor que seja o guarda-chuva, sempre se nos molham as barras da calça e os pés. Mas todo guarda-chuva (e pensamos na idéia platônica do guarda-chuva: preto e com empunhadura prateada) pode, dependendo de como o seguramos, nos fazer esconder o rosto; assim, o atributo envolvente, e de proteção, facilmente é vertido em esconderijo. Com efeito, o guarda-chuva, por sua opacidade, pode nos esconder o rosto. Não que o rosto seja opaco, mas o rosto é tornado opaco como num artifício. Derrida, ao comentar o aforismo do guarda-chuva, percebe que certa dimensão da feminilidade abriga, como numa vontade de proteção, a agressividade masculina, com quem segura um guarda-chuva, para que o outro não se molhe, ou se esconda, numa relação ambígua de proteção e exposição; não que permita a agressividade, não se está falando de violência, mas da feminilidade que se compõe com a agressividade, a ponto de escondê-la; então, se se coloca, entre ela e o homem, um guarda-chuva, o homem não vê a agressividade, pois só vê o guarda-chuva, e ela só vê o guarda-chuva, e não mais o homem. Esta relação é dramática, porque ninguém se apresenta em nome próprio. E consiste na estrutura das tradicionais relações políticas, nas quais sempre alguém fala por outrem. Nesse caso, o guarda-chuva torna opaca a percepção da agressividade e de seu abrigo; diferente seria se segurasse o guarda-chuva sobre a cabeça. Ambos teriam os pés molhados, pela agressividade que chove, impossível de ser completamente abrigada, mas cada um teria o rosto do outro; a agressividade seria percebida no rosto seco e nos pés molhados. Muito embora os rostos estivessem sombreados pelo guarda-chuva. As relações dramáticas, e parece que sempre existe um fragmento de dramaturgia, são orientadas por antecipação e projeção do risco. Ainda que não se deseje lidar com um autômato, porque a paixão controlada, ou simulada, é um valor, alguns caracteres dele são vistos como virtudes.

A opacidade do guarda-chuva a esconder os rostos cria um acordo que é inteiramente dramático e como ninguém fala em nome próprio, pois a relação se organiza entorno de uma política de representantes, o fenômeno não se oferece como algo que nos permita dizer algo sobre a natureza humana. A dramaturgia, contudo, consegue, por sua estrutura, prender a atenção o tempo todo, mas não existe vislumbamento do rosto. Maquiavel já sabia que o rosto humano, na sua figurabilidade, e nas ambivalências fundacionais da política, precisa de alguma imediaticidade para ser visto, o rosto precisa se apresentar com algum contorno de nome-próprio. O minimalismo possui uma forte carga não-dramática. No miniaturismo a questão do dramático não se coloca, porque na regularidade translúcida existe apenas um arremedo tosco e triste de natureza humana.

¹ Jacques Derrida, *Espolones: Los Estilos De Nietzsche* (Valencia: Pre-textos, 1981).

Variações sobre um tema de Foucault

Vamos traçar alguns comentários sobre os temas que julgamos mais relevantes na obra *A arqueologia do saber* de Michel Foucault e os relacionaremos com os momentos mais exemplificativos de sua obra. Contudo, comecemos pelo final. Na conclusão do livro Foucault estabelece uma nítida contraposição, de um lado situa a arqueologia, modo de investigação sobre o qual enuncia uma série de proposições e do outro lado o regime do transcendental. Mais especificamente do transcendental segundo Kant. O que é o transcendental? Por que esse tanto incomoda Foucault? Existe mais de uma acepção para esse termo misterioso. A arqueologia, no modo como Foucault a compreende, não é um transcendental, mas no que se consiste a arqueologia? Será que ela está afastada de todas as definições de transcendental? Deteremos nossa atenção sobre essas questões por enquanto.

Foucault, com razão, entende o transcendental kantiano não como um conceito sistemático próprio à elaboração da primeira crítica, mas como um modo de investigação, que faz sentido como filosofia da experiência, mas que submete a crítica das práticas sociais às modalidades racionais. Modalidades racionais no sentido de categorias, que uma vez descobertas permitem a organização de práticas, não sendo relevante para Foucault se as categorias são inventadas, ou próprias ao conhecimento, pois categorias são tomadas como exemplos enunciativos para a relação com fenômenos. A arqueologia visa demonstrar que mais do que um saber sobre o mundo, o transcendental é a exemplificação de uma prática discursiva difusa que descreve o mundo de uma determinada forma. Dessa forma, o transcendental, a partir de Kant, para Foucault, significa apenas uma prática de enunciações que seguem um modelo. Modalidades essas das quais o modo arqueológico categoricamente se desvia.

O transcendental para Kant é um regime de fôrmas da natureza humana para lidar de modo sempre antecipado com a experiência. Assim, por mais que o mistério das essências possa nos lançar num mundo de desordens e de firmes angústias, nada há a temer, porque a consciência humana é capaz de se tornar profundamente disponível à desordem, porque possui modos que antecedem a confusão e que são profundamente ordenados. O transcendental é uma imagem que não precisa de mundo. Dessa concepção de transcendental a concepção de arqueologia de Foucault francamente se desvia. Mas no que Kant estabelece os contornos da filosofia transcendental, alguns filósofos anteriores a esse tipo de investigação puderam ser vistos como portadores de elementos de investigação transcendental. Hume é um exemplo. Ele diz que o pensar é pensar apenas por imagens, mas que a composição do pensar é *fixa*. Ou seja, ainda que não nos ocupemos dos conteúdos a presença da impressão e da idéia são fôrmas com as quais a natureza humana sempre pensará. A arqueologia inaugura um outro tipo de pensar por imagens, e por mais que a genealogia e arqueologia possam ser remetidas ao pensamento de Nietzsche, Foucault possui um extremo e bom compromisso com a inteligibilidade, o que faz da sua arqueologia algo que nos remete imediatamente às imagens. Mas qual seria a imagem da arqueologia de Foucault? (1) A imagem de que a natureza humana é uma imagem. (2) A imagem de que imagens são construídas por discursos. (3) A imagem de que todo discurso se estabelece por tessituras de sustentação, que em circunstâncias diferentes fazem imagens diferentes. Não existe opacidade na arqueologia que Foucault defende, mas existe ofuscamento ou vertigem. Porque todas as redes de discursos – e a idéia de uma rede de pano aqui é melhor do que a de uma rede virtual – multiplicam a si mesmas numa batalha pelo abrigo do presente. Assim, Foucault é um minimalista, mas com a falta de fôlego provocada pelo vislumbamento do infinitamente pequeno e duradouro.

A história pode ser descrita pela composição de universais categóricos, estabelecendo grandes e aborrecidas narrativas em linha de eventos de relativa eloquência, identificações de caracteres dominantes de determinados períodos e correções de descrições institucionais em virtude da utilização insensata de certos instrumentos de conhecimento, e todo conhecimento, para Foucault pressupõe um conhecimento do conhecimento. Contudo, Foucault aponta que a arqueologia se preocupa em descrever não os itens que enumeramos, mas os modos de atualização de certas práticas discursivas. Como, por exemplo, o modo discursivo contíguo ao aparecimento da economia política, da clínica médica e dos dispositivos jurídicos. Não se trata de sistematizar os fragmentos encontrados nessas manifestações, mas de evidenciar a estratégia

discursiva própria as enunciações que se pretendem sistemáticas. Assim, no que concerne à natureza humana não interessa bem defini-la, mas dizer quais são os modos discursivos que nos levam a querer uma definição. Existe sempre uma dura inversão rabínica no pensamento de Foucault.

Assim, o transcendental assume ares de antecipação conceitual, de modo a organizar a história em determinada linearidade, uma história sem história, enquanto a arqueologia possui as características de descrição dos aspectos não lineares que escapam as grandes e aborrecidas narrativas. Se o transcendental é uma atitude eidética, que antecipa, em certa medida, a experiência dos regimes discursivos, a arqueologia é radicalmente sintética, pois se vincula a descrição dos regimes discursivos que permitem coisas como regimes transcendentais².

Descrever um conjunto de enunciados, não como a totalidade fechada e pletórica de uma significação, mas como *figura* lacunar e retalhada; descrever um conjunto de enunciados, não em referência à interioridade de uma intenção, de um pensamento ou de um sujeito, mas segundo a dispersão de uma exterioridade; descrever um conjunto de enunciados para aí reencontrar não o momento ou a marca de origem, mas sim as formas específicas de acúmulo, não é certamente revelar uma interpretação, descobrir um fundamento, liberar atos constituintes; não é tampouco, decidir sobre uma racionalidade ou percorrer uma teleologia³.

Por outro lado, o afastamento que Foucault pretende do modo de pensar transcendental, como dissemos, é o afastamento de uma das formas de pensar o transcendental, bem dito, a forma kantiana de pensar o transcendental, aquela que estabelece oposição parcial a experiência. Todavia, se tomarmos a definição de transcendental do Deleuze, teremos como perceber, o que há de essencial no conceito de transcendental é a sua referência ao uso ativo e conceitual da faculdade da imaginação⁴. Mesmo em Kant, a recusa da experiência para o transcendental é o privilégio do regime no qual o modo de conhecer humano se "contamina" com elementos da imaginação, de modo a, ainda em confusão, podermos perguntar se descobrimos as categorias ou se as inventamos. Se o transcendental se referir à capacidade humana de produzir conceitos, o maior problema do conceito não é a sua invenção, mas a sua invenção se dê seguindo princípios que se opõem à experiência. Por isso Deleuze afirma que não há contradição em se falar em um empirismo transcendental, ou seja, um determinado regime da experiência ou a imaginação que *responde* a provocações feitas pelo mundo da vida. Na acepção do transcendental fornecida por Deleuze, e Foucault não a conheceu, pois se trata do último texto escrito por Deleuze, a arqueologia das epistemes, pode-se notar, guarda estreitas relações com o empirismo filosófico na sua forma transcendental. O que significa dizer que também a arqueologia fornece, pela imaginação, elementos para se pensar uma determinada imagem do mundo, feita em arquivo, qual seja, aquela imagem aonde falta à história descrever os processos discursivos que bem a vinculam. Imagem essa que se opõe à figura romântica do gênio produtor de seu mundo, porque privilegia a imagem de mundo no qual as práticas discursivas vinculam a natureza humana em nome próprio nas enunciações dos dispositivos teóricos, em função dos enunciados que representam ou aos quais se vinculam. Por isso, a arqueologia é um empirismo transcendental.

Deleuze diz que o empirismo transcendental, mais do que representar a filosofia como uma atividade transcendente representa o que denomina de uma *geofilosofia*. Esse nome escolhido por Deleuze é bastante excêntrico, mas existe um outro mais elegante, escolhido por Valéry, que diz a mesma coisa, mas de jeito mais belo, a *cosmocronia*. A idéia de geofilosofia concerne a uma insistência de privilégio do tema nietzscheano de um pensamento da terra, que chora as lágrimas de Dioniso. Mas preferimos não dar atenção a isso e privilegiar apenas um

² Gilles Deleuze, *Foucault* (São Paulo: Brasiliense, 2005). "Foucault proclama a legitimidade de um projeto bem diferente: chegar a essa simples inscrição do que é dito enquanto positividade do *dictum*, o enunciado". p. 26

³ Michel Foucault, *A Arqueologia Do Saber* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004). p. 141

⁴ Gilles Deleuze, "L'immanence: Une Vie," in *Deux Régimes De Fous* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003). p. 359 "Pode parecer curioso que o transcendental se defina por tais dados imediatos: falaremos de um empirismo transcendental, por oposição a tudo que faz o mundo do sujeito e do objeto".

elemento da geofilosofia, que é o significado de que a única ordenação que se pode ter é aquela fornecida pelo *corpo na experiência*, no exercício da urgência da imaginação. É interessante notar que também Foucault insiste no caráter geológico da arqueologia, mas não me parece que deseje privilegiar aquilo que a terra pensa que é, mas as camadas geológicas do arquivo.

A arqueologia não se remete a discursos inventados, não cria conceitos que sejam auto-referentes e não possui pretensões de ser um discurso único. Mas às razões que permitem a sustentação de um discurso. Por essa razão a arqueologia concerne ao arquivo, de um conjunto de enunciados produzidos. A enunciação sempre deixa rastros, esses podem ser encontrados em livros, cartas, documentos, inscrições, até mesmo notas perdidas, de maneira que esses rastros referidos se amontoam, ainda que sejam queimados aos montes, a possibilidade de investigar o arquivo de enunciados indica a geologia de um arquivo. Deve-se olhar o arquivo como camadas infinitas de discursos que se empilham, mais ou menos como as eras de Roma, mais ou menos como Freud descreve o inconsciente na Gradiva de Jansen, de modo que um arquivo nunca é uma única direção, pois poderá ser repetidamente invocado, tendo-se em vista tais e quais encadeamentos na ontologia do presente, e possibilidades absolutamente distintas em outro. O arquivo é uma tessitura aberta onde se acumulam práticas e modos descritivos dessas práticas, de maneira que cada nova descrição é um novo traço em um arquivo. O arquivo é uma colcha de retalhos, de maneira que a descrição de um arquivo não fala do sujeito que vê as ordenações, não biografia do arquivista, apenas intimidade, mas entende o sujeito mesmo como um efeito discursivo a se bater contra outros efeitos discursivos. Uma colcha de retalhos – natureza humana – a descrever a colcha de retalhos – *arquivomundo*.

O arquivo é de início a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se reagrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas.

Foucault pondera que o *a priori* kantiano não serve para a arqueologia, mas aventa uma nova hipótese de *a priori* para a história. Se o *a priori* kantiano estabelece as categorias pelas quais o mundo pode ser conhecido, e, estabelece, também, o porquê do conhecimento não poder iluminar alguns aspectos da experiência, o *a priori* histórico, ainda segundo Kant, determina os limites do conhecimento para a história. Para Foucault, todavia, o *a priori* da história é a impossibilidade de se estabelecer uma única descrição das enunciações e das narrativas encontradas nos arquivos. O *a priori* da história, segundo Foucault, determina uma espécie de estilçamento nas descrições. Algo que deve ser dito é que esse estilçamento é a virtude de uma história das representações.

Talvez fosse o caso de lembrarmos a crítica que Jacques Derrida faz a uma determinada forma de se lidar com o arquivo, o que ele denomina de mal de arquivo, que acontece quando o suporte que guarda o traço passa a vincular todos os sedimentos discursivos armazenados, até um ponto, em que, não sabemos se existem experiências guardadas, ou somente um suporte, se existe conteúdo do arquivo, ou apenas arquivo. Pode ser que a crítica de Derrida sirva para que possamos impedir que o conceito de arqueologia se sedimente na dupla positividade dos enunciados: a. tudo é discurso b. discurso cria discurso.

De certa forma, o que Derrida fala sobre o arquivo que impede a díxima diferencial da *différance*, por meio de escrituras formalizadas, serve para que não padeçamos do sono das produções *maquínicas*, em detrimento de qualquer regime de criatividade subjetiva. Ainda que a arqueologia não contemple a capacidade subjetiva de produzir discursos que escapem a mera produção, não pode ela escapar a *forma de vida* da filosofia, essa sendo sempre uma subjetiva produção enunciativa.

⁵ Foucault, *A Arqueologia Do Saber*. p. 147

A arqueologia dialoga com a filosofia analítica. Foucault não localiza com qual analítico dialoga diretamente, mas podemos intuir, em virtude de invocar a noção de performatividade, que se encontra na teoria dos atos de linguagem, que dialoga com John L. Austin. A linguagem para Foucault não é atomista, muito embora sempre reste certo nominalismo, o que significa dizer que não pode ser decomposta em partes isoladas, componentes do todo, tendo em vista que toda linguagem é um discurso, portanto, uma tessitura. O discurso possui três dimensões principais: a sua dimensão lógica, a sua dimensão enunciativa e a sua dimensão psicológica. Os atos discursivos podem ser descritos enquanto enunciações, cujos componentes são proposições e frases. A proposição consiste na preocupação lógica do discurso, fica bem explícito que nem todo discurso se compromete com as regras da lógica dos nomes, sistematizando os critérios de validade para a descrição de eventos encontrados na experiência. A adequação de um discurso a um objeto é uma determinada dimensão proposicional. A frase manifesta a preocupação gramatical do discurso, encadeando as definições e suas respectivas predicções, ainda, podemos dizer, que toda proposição lingüística seja gramatical, enunciações podem escapar às regras da gramática, por vezes intencionalmente. A enunciação é o regime que mais se confunde com o próprio discurso, na medida em que podemos dizer que um discurso é composto por enunciados, percebemos que o ato enunciativo “carrega” o sentido das proposições.

A palavra arqueologia não tem valor de antecipação; designa somente uma das linhas de abordagem para a análise das performances verbais: especificação de um nível – o do enunciado e do arquivo; determinação e esclarecimento de um domínio: as regularidades enunciativas, as positivities; emprego de conceitos como os de regra de formação, derivação arqueológica, a priori histórico⁶.

Dessa forma, Foucault aproveita a intuição de Austin, reformulando-a parcialmente: todo o discurso possui relação com enunciados, pois ao produzir sentido, todo discurso é uma “performance”. Contudo, a performatividade que interessa à arqueologia é a performatividade dos traços inscritos nos arquivos, na descrição de como um discurso chegou a ser o que é em virtude de sua relação de poder com determinados enunciados. A arqueologia é a atividade que pergunta sobre o “como” e não necessariamente sobre o “por que”. Talvez possamos dizer que a arqueologia, com ontologia do presente, também seja uma filosofia do *quando*. Pois o “como” remete a uma pragmática, enquanto o “por que” remete ao regime transcendental dos pressupostos de conhecimento e o *quando* remete a pictorialidade da existência. Sendo assim, a afirmação de que a arqueologia é uma história pragmática ou uma filosofia prática, deve ser entendida tal como Políbio entendia a história pragmática (*pragmatikós*), como a descrição das ações e dos ócios. Mas se para Políbio, por um lado, a descrição deveria atentar para as ações e os ócios humanos, por outro lado, Foucault despreza o dogmatismo antropológico para encetar a descrição do discurso em seu caráter enunciativo. A arqueologia descreve o discurso sem que haja algum regime que esteja fora do discurso, descreve o discurso porque o discurso é o que há para ser descrito. O discurso não é estudado enquanto um predicado humano, ainda que o seja, mas como uma esfera plena de significados que deve ser investigada segundo suas próprias leis. O discurso é quase uma segunda natureza. Por isso, uma *cosmocronia*.

Foucault invoca muitas vezes o caráter positivo do discurso. O aspecto positivo do discurso se manifesta na possibilidade de determinações de regras nas práticas enunciativas. As regras são constatadas pelo uso de determinadas construções enunciativas que podem ser bem verificadas em vários regimes disciplinares. A clínica médica, no exemplo que Foucault muito adora, faz uso do inquérito sobre o sintoma, tal como os dispositivos processuais do direito inquiram o criminoso, mas o inquérito de criminosos pode ser remontado a determinadas práticas religiosas inquisitoriais, que por sua vez, poderiam remontar a determinadas posturas de investigação dos processos naturais. Assim, muito mais do que estabelecer coerência disciplinar entre os regimes discursivos descritos, a arqueologia visa demonstrar que existe relação entre os regimes disciplinares porque partem de um mesmo enunciado, ou de uma certa lida que o poder

⁶ —, *A Arqueologia Do Saber*. p. 231

estabelece com a urgência. A possibilidade de demonstração do caráter enunciativo semelhante de todas essas disciplinas evidencia que existe um aspecto positivo na formação dos discursos enumerados.

Pode-se dizer, pelo modo de pensar arqueológico, que a positividade enunciativa que age sobre o discurso, condiciona o discurso para determinadas direções. Compreender o discurso, para Foucault, não é simplesmente escutar o que ele diz, mas perceber como ele chegou a dizer o que diz, e pela forte indiscernibilidade que aponta entre o ver e o ouvir, cabe dizer que o discurso também é aquilo que sustenta uma imagem. Ao que acrescentaríamos que é arqueológico saber a composição pictórica de um discurso.

Mas, então, o que os enunciados de Foucault possuem de distinto do discurso de tipo estruturalista? A arqueologia não se prende ao estruturalismo, porque até mesmo o estruturalismo é condicionado por regras enunciativas. E a arqueologia é sempre meta-teórica. Ainda que ela possua uma relação próxima com o modo de investigação das estruturas, principalmente com o animismo de conceitos do pensamento selvagem, e os regimes discursivos da arqueologia se aproximem do estruturalismo, a arqueologia rompe como o estruturalismo ao mostrar que a prática de demonstração de estrutura é componente de dinâmica discursiva mais complicada. O que não faz a arqueologia, senão demonstrar as estruturas da enunciação? Uma possível resposta de Foucault a essa pergunta pode ser encontrada no trecho que reproduzimos:

Não se trata de uma crítica, na maior parte do tempo; nem de uma maneira de dizer que todo mundo se enganou a torto e a direito; mas sim de definir uma posição singular pela exterioridade de suas vizinhanças; mais do que querer reduzir os outros ao silêncio, fingindo que seu propósito é vão – tentar definir esse espaço branco de onde falo, e que toma forma, lentamente, em um discurso que sinto como tão precário, tão incerto ainda.

Um dos elementos que distingue a arqueologia da análise estrutural é a radical exterioridade da análise arqueológica. Por certo que o estruturalismo inaugura a descrição “de fora” de fenômenos sociais, mas a arqueologia torna a descrição “de fora” em descrição “exterior”. Exterioridade radical, pois concebe que não existe um “fora” do discurso, mas que todo discurso é inexoravelmente exterior, todo enunciado é um enunciado desde suas condições enunciativas, inclusive a arqueologia.

O primeiro discurso a ser analisado por Foucault, segundo a arqueologia foi o discurso sobre a loucura. Na *História da Loucura* mostra que o discurso sobre a loucura é parte de uma cadeia bastante extensa de distinções que afastam a saúde da moléstia. A cadeia de distinção envolve a separação entre razão e loucura. Com efeito, não é apenas o discurso médico que separa o racional do louco, também a filosofia empreende a distinção, como também a política empreende a distinção, como também a economia política se preocupa em diferenciar o determinado, o previsível, do indeterminado, do imprevisível. Assim, se de um lado, o discurso da razão posiciona a segurança próxima à previsibilidade dos comportamentos, do outro, o nocivo pode ser encontrado em uma sorte de impureza que se inicia com a impureza da razão. O sono da razão produz monstros representa Goya, a impureza das faculdades racionais permite que imagens de intensa periculosidade surjam. A psiquiatria é apenas um dos saberes a lidar com a questão. Por isso na *Arqueologia do Saber* insiste que não existe discurso que seja isolado, que não participe de extensas cadeias de produção de sentido. A loucura, pois bem, é um enunciado. Mas só pode ser compreendida como loucura desde que esse enunciado esteja associado a todo um conjunto de outros enunciados.

Se de alguma forma o louco é o primeiro a ser enclausurado, obviamente junto com os leprosos e com os tuberculosos, a figura do indesejado não se interrompe no conjunto enunciativo segurança e saúde, mas se expande para o sentido segurança e criminalidade. Em *Vigiar e Punir* Foucault mostra que as estratégias de isolamento se tornam mais sofisticadas, buscando não

⁷ —, *A Arqueologia Do Saber*. p. 19

somente condicionar o corpo por disciplinas externas, como os manicômios e hospitais, mas condicionar por disciplinas internas. Dessa forma, a prisão não é um espaço de contenção externa, mas um espaço de contenção externa que objetiva realizar efeitos internos. As estratégias de isolamento se tornam mais eficazes, pois avançam para a estrutura da disciplina, “onde entendo internamente”, “por razões que me são internas”, o porquê de determinadas condutas serem mais relevantes e desejáveis do que outras. Com a disciplina, um elemento da estrutura, ou falta de estrutura, da loucura pode ser reparado, de modo que a prisão deve produzir indivíduos que passem do campo da desordem, para o universo da ordem, do campo da imprevisibilidade, para o universo da razão.

Pode parecer que estamos a confundir as denominações corretas dos sujeitos passivos das atividades institucionais que descrevemos, porque pode parecer que estamos a confundir o louco com o criminoso e com o enfermo de um modo muito geral. Contudo, a confusão não existe, a atividade descritiva da arqueologia não se localiza no campo macro-descritivo das instituições, mas no campo micro-descritivo; se atentamos às práticas enunciativas que permitem instituições como o manicômio, o hospital e a cadeia, perceberemos que os regimes de normalização e adequação são idênticos, de modo que tratar de loucos, criminosos ou doentes é tratar exatamente de um mesmo pólo na cadeia dos enunciados próprios a essas práticas discursivas.

Por outro lado, ainda que entendamos que a arqueologia é um discurso da exterioridade, não podemos dizer, e Foucault nunca indicou alguma coisa contrária a essa assertiva, que outras ligações teóricas, como com a filosofia da imagem do ceticismo, não possam ser estabelecidas. Parece-nos claro que a arqueologia quando estuda as práticas jurídicas não invalida que possamos também estudar o direito em função de sua sistematicidade interna ou segundo as suas crenças. A mesma sentença sendo válida para os campos da psiquiatria e da clínica. O que Foucault objetaria, ainda que estivesse diante de discursos não arqueológicos, que também esses discursos são condicionados, mais do que pelos jogos lingüísticos que estabelecem, mas pelas práticas enunciativas que pressupõem.

Então qual seria a diferença entre jogos de linguagem e práticas enunciativas? Por certo, o jogo de linguagem é externo porque diz respeito ao modo como os falantes aprendem a usar regras em determinados contextos, de modo que determinadas palavras podem produzir determinados sentidos, em função da internalização de determinadas práticas lingüísticas significativas. O jogo de linguagem “denuncia” o uso não ordinário de determinadas expressões, denuncia o momento em que a teoria retira uma expressão de seu contexto, fornece a mesma outro significado e bem a re-insere nos contextos lingüísticos produzindo sentidos truncados. A prática enunciativa não é exclusivamente lingüística, pois lida com o discurso. A exterioridade não é a exterioridade do jogo, mas a que indica que não existem discursos que sejam desconectados de outros discursos em teias complicadas de serem remontadas, ainda que possam ser refeitas parcialmente, através de determinadas opções feitas no arquivo. O jogo de linguagem é exterior, mas se visto pelos pressupostos arqueológicos, seria apenas um modo de interiorização do discurso, condicionado por séries discursivas que julgam a linguagem a melhor descrição da atividade humana. Não seria difícil mostrar que nem sempre a linguagem foi interpretada dessa forma, e que nem sempre a filosofia, as ciências sociais, a psicanálise, e outros saberes firmaram pactos de descrever seus objetos atentando para a natureza mesma dos jogos de linguagem que invocam. A arqueologia é anterior aos jogos de linguagem, porque nela existe a anterioridade do poder.

Se Foucault e Wittgenstein tivessem a chance de trocar acusações entre si, podemos imaginar que Foucault afirmaria que os jogos de linguagem já são eles próprios modos enunciativos condicionados, e por sua vez, Wittgenstein acusaria Foucault de fazer com que termos como enunciação saíssem de suas atribuições ordinárias, para descrever fenômenos que dificilmente conseguimos saber a que se referem. O Wittgenstein do *Tractatus Lógico-Philosophicus* seria um pouco mais crítico, afirmando que Foucault faria com que a linguagem saísse de férias tal como um metafísico do XVII, afinal nada mais metafísico do que afirmar a anterioridade de qualquer coisa, estava habituado a fazer. E ainda que Foucault afirmasse que não há metafísica em seus enunciados filosóficos, não poderíamos entender as suas proposições sem brincarmos de afirmar que estamos a compreender a prática da anterioridade que propõe. O

Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* não seria mais condescendente, ainda que pudesse admitir um determinado modo lingüístico nas palavras de Foucault, desde que as proposições fossem interpretadas por pessoas que tivessem a compreensão dos termos que utiliza. Foucault, ao responder, e.g., poderia dizer que qualquer interiorização que vise desqualificar um discurso metafísico e classificá-lo como sem sentido é possível, mas primeiro indagaria: a. o que se entende por discurso com sentido? Será que apenas o sentido proposicional (lógico) conta como sentido? As práticas enunciativas são positivas, logo, não há problema para que a linguagem as identifique, a enunciação acontece quando dizemos algo sobre algo, ou quando registramos o porquê de não dizermos algo sobre algo, ou quando nos calamos sobre algo, quando todos os fatores indicam que deveríamos nos pronunciar. Até mesmo para abrir a porta precisamos de alguma metafísica, esse não é o problema. Tal como não é o problema pensar na existência da verdade. A questão é sabermos como a metafísica de abrir a porta e dizer a verdade é possível. Acreditamos que Foucault pensa numa metafísica cínica, que pressupõe um terreno de imagens preparado pelo ceticismo, e por isso o diálogo com Wittgenstein produz tanta vozes. A enunciação não pode ser esgotada pela arqueologia, porque a arqueologia investiga uma certa aceção das enunciações, aquela que compõe o arquivo dos saberes humanos.

Poderíamos nos indagar sobre o porquê de Foucault não questionar a noção de crença. Pois ainda que a arqueologia não tenha a crença como objeto, parece-nos que o que permite que coisas como discursos possam surgir, de modo sedimentado e arquivado, é o fato de que os homens precisam ter alguma espécie de aderência a esses regimes discursivos, salvo engano, essa aderência só é produzida se os homens forem capazes de crer em alguma coisa. Por certo que a noção de crença não é apenas discursiva no sentido estrito, poderíamos admitir que explicações sobre crenças são recebidas por modos discursivos, o que significa dizer que ainda que a crença não seja um fenômeno discursivo, falar da crença é eminentemente discursivo. Contudo, Foucault sofisticava com a acerto a idéia de discurso e o identifica com uma imagem, ao que poderíamos dizer que todo discurso também possui uma cor, e, portanto, uma composição na pictorialidade da experiência. Assim, a psiquiatria, os regimes prisionais e a clínica precisam para que gerem efeitos institucionais que os homens criam em tais instituições. Que adiram a tais cores, ou que sejam feitos à adesão, numa sensação de escolha. Mas a crença, tão somente, não é capaz de explicar os seus modos de aceitação, o discurso surge condicionado por cadeias enunciativas, para produzir regimes explicativos. O discurso é condicionado pela marca que o precede. Aquela no corpo, no espírito e no mundo.

Com efeito, não saberíamos precisar se crenças produzem discursos ou se discursos produzem crenças. Ainda que não sejamos capazes de precisar, devemos indicar que se a crença produz precedência sobre o discurso, Foucault ao ignorar a noção de crença, não fornece os elementos constitutivos para que noções como as de discurso e enunciação possam produzir sentido enquanto conceitos. Se o discurso produz precedência sobre as crenças, de modo que toda a crença é produzida por um discurso, talvez estejamos exagerando em nossa crítica a Foucault, pois a exploração da discursividade envolvida nos atos de crença já seria suficiente para esclarecer a questão. Mesmo que não tenhamos ainda uma solução elegante para esse problema, podemos dizer que a primeira hipótese nos parece mais provável do que a segunda. Pois se as crenças são produções de discursos, não haveria, nesse sentido, razão para que as crenças se cristalizassem. Na medida em que os regimes discursivos fossem se sucedendo, poderíamos aderir a determinados enunciados em um momento, descartá-los, e aderir a determinados enunciados em outro. Ainda que essa primeira sentença seja verdadeira para algumas situações, parece que em outras, a crença limita a criação de novos regimes discursivos. A crença se cansa de mudar. Se a crença pode limitar a produção discursiva isso nos leva a crer que os atos de crença possuem natureza distinta da constituição dos discursos. E nos momentos em que descartamos um discurso para aderir a outro não estaríamos diante de crenças, mas de modos de confiança mais tênues.

Variações sobre um tema de Hoffmann

Podemos ler o conto pela perspectiva da metapsicologia dos aparelhos (o que seria quase ironicamente evidente, oras, ligar as máquinas aos aparelhos), ou podemos também lê-lo pela escritura ou podemos lê-lo pela imagem, modos de opacidade ou transparência. Então, ficamos

tentados a ficar com a imagem e jogar os aparelhos fora: ficamos com a imagem e com a perspectiva: ficamos com o que é essencial na escritura: ficamos com a marca. Essa pictorialidade do cético nos permite a variação.

O ritmo das variações, a continuar a temática da imagem e do discurso, no que concerne a opacidade diante da dor do outro, será fornecido pelo acaso do número das páginas consultadas para escritura dessas linhas. O número das páginas deve funcionar como a datação de uma carta. Algo como a datação das cartas de Werther ao seu amigo no relato dos acontecimentos com Charlotte. Na verdade, existe também alguma aleatoriedade meticulosa, como naquela vista nos usos que R Barthes fornece ao texto de Goethe no *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Iniciemos as datações em Hoffmann⁸.

p, 52. Carta de Natanael a Lotario, ele diz que a mera idéia do homem de areia foi capaz de lhe abrir as portas do fantástico, cujo exercício mesmo se dava pelo desenho em giz ou em carvão daquela figura. “Ele tinha aberto para mim o caminho do fantástico, do extraordinário [...]” Desenhar o homem de areia era recompôr pela imaginação suas formas estranhas e abomináveis.

p, 53. “O homem de areia está postado no centro do escritório, diante do meu pai, o brilho claro das luzes incidindo em cheio em seu rosto”. Este homem é o advogado Coppelius. Não é notícia para ninguém que um advogado não pode falar em nome próprio. Na verdade, é a figura por excelência da política dramática.

p, 57. O conto como evidencia o ritmo dos números das páginas se constitui em cartas. De alguma forma existe um antídoto anti-peninsular nas cartas, que está diretamente aliado a certa quebra da opacidade diante daquele que nos envia a epístola. Parece que por cartas a opacidade diante do outro nunca é completa, porque a carta para acontecer demanda alguém que a deseja, e aquele que faz a epístola acaba por expor as composições da figurabilidade de seu rosto. Nas cartas de Natanael existe o relato não opaco da morte do pai, dos medos, e do desejo de vingança. A imagem terrível do homem de areia não lhe escapa, não lhe sai da memória: “hei de lhe escrever quando estiver mais calmo. Adeus etc. etc”.

Carta de Clara a Natanael. Ela inicia apontando o equívoco da última carta que recebera, porque muito embora tivesse sido endereçada a ela havia sido escrita para Lotario. Clara, porque percebe, faz com que Natanael se dê conta de que o engano se deu porque pensava nela. Ela diz que provavelmente o medo mora dentro e não fora. A antipatia de Natanael se deveria a repulsa de Coppelius por crianças. Diz para Natanael não aderir aos fantasmas, mas para permitir a felicidade e o contentamento de tudo o que é ligado à intimidade. A candura de Clara se aflora ainda mais quando se oferece a ser o anjo da guarda contra todo e qualquer perigo ou pesadelo.

Carta de Natanael a Lotario. Ele julga aborrecidas as inferências feitas por Clara, mas reconhece a lógica. A essência do argumento de Clara está no dizer que uma vez que se deixa de temer aos próprios fantasmas eles desaparecem no mundo.

p, 61. Escuta-se a voz do narrador: “[...] desejava pintar as imagens íntimas com todo o seu vivo colorido, com suas luzes e sombras, mas lutavas em vão para encontrar palavras com que te expressar? E te sentias como se tivesses de condensar a totalidade dos fatos ocorridos, os fantásticos, os esplêndidos, os pavorosos, os jocosos e os terríveis, para que o conjunto pudesse se revelar, por assim dizer, em uma descarga elétrica”.

O narrador mostra a vida de Natanael sempre como a realização, dentro da existência, do extraordinário, do estranho. Natanael é bem violentado por esse operador de espanto que pictorializa a experiência, ele é tomado por forças que estão *aí*, mas que se esforça para não ver. Por isso, existe a preparação do ambiente narrativo, montagem estratégica, primeiro refletindo sobre o próprio estilo e depois sobre as especificidades da natureza frágil da mente: (1) lúgubre comportamento de Natanael, (2) desentendimento com Clara, o poema lúgubre escrito por Natanael, no modo pelo qual vê a natureza frágil da mente, deve ser jogado ao fogo e (3) o quase duelo com Lotario. Assim, se para Natanael os fantasmas devem ser investigados e encontrar a lógica interna do fantasmal é necessário, para Clara o único poder dos fantasmas é a credulidade

⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann (O Homem De Areia)*, 1817 (São Paulo: Companhia das Letras, 2004).

que neles se deposita. Donde, Natanael chama Clara de autômato sem vida. Para Natanael o miniaturista é aquele que não pode crer em fantasmas. Aquele que de alguma forma lida com os discursos como se os pudesse controlar, porque não os pode ver em tessitura. Ao retornar aos estudos, Natanael é forçado a mudar de casa, em virtude de um incêndio que tomou o prédio antigo. Suas coisas lhe foram salvas por amigos, que bem a depositaram em uma nova habitação, na qual passa a residir. Trata-se do quarto em frente ao de seu professor, Spallanzani.

Spallanzani possui uma filha, cuja silhueta prende a atenção de Natanael. O rosto da bela moça só será visto depois que Coppola o obriga a comprar uma luneta de bolso, por três ducados. Natanael se apaixona por Olimpia, a filha do professor Spallanzani, de tal maneira que não pensa mais em Clara, aquela que chamara de autômato sem vida. Olimpia desaparece do alcance do binóculo de Natanael por alguns dias, mas reaparecerá numa festa oferecida por seu pai para apresentá-la a toda a sociedade. Nesta, Natanael dança com Olimpia, ela possui um ritmo perfeito, segura sua mão, que é fria, e lhe beija os lábios, frios também. No fim, recebe de seu professor a autorização para visitar Olimpia. As visitas se sucederam e as conversas de amor se aprofundam. Ele se encanta com a atenção que Olimpia lhe dedica, com seus olhos atentos, com a permissão de que fale sem interrupções. Ele deseja pedi-la em casamento.

No dia em que reúne forças para fazê-lo, busca o anel em sua casa, e se livra das cartas que trocou com Clara, e corre para Olimpia. No caminho se dá com uma discussão entre o professor Spallanzani e o vendedor Coppola. Havia gritaria acerca de uma aposta e disputavam pelo corpo de Olimpia, meio em pedaços, os olhos de Olimpia caem, mas Coppola escapa com o corpo, donde diz Spallanzani:

p, 77. “Atrás dele, atrás dele! Que estás esperando? Coppelius... Coppelius... Ele roubou o meu melhor autômato... Vinte anos de trabalho... Eu me dediquei de corpo e alma... O maquinismo, a fala, o andar... é tudo meu. Os olhos... os olhos... eu os roubei de ti... maldito... desgraçado... Atrás dele! Vai buscar a minha Olimpia. Aqui estão os olhos”.

p, 77. Donde Natanael descobre que suas suspeitas eram verdadeiras. O vendedor sinistro de lentes é o algoz de seu pai. A verdade estava lá diante dos olhos. Coppola ou Coppelius é o homem de areia. O impacto da descoberta faz Natanael delirar: “Ui... ui... ui... círculo de fogo... círculo de fogo... gira, círculo de fogo... gira alegremente, alegremente! Ui! Bonequinha de pau. Gira, linda bonequinha de pau...”

Spallanzani foge e renuncia a sua cátedra. A paixão pelo autômato faz com que os jovens desconfiem de amarem autômatos. Exigem, não sem graça, que suas mulheres falem, chorem, errem, percam o ritmo e discordem. Não para mostrar a vida de um fundo de olho, mas para provar que o fundo existe, muito embora não exista disposição para vê-lo. A notícia do experimento de comportamento de Spallanzani faz com que alguns amores nasçam e que outros morram. Mas há disseminação da opacidade diante da dor do outro. Na forte incapacidade de ver, e na incapacidade de ver sem eloquência. Pois bem, ao recuperar a lucidez ele vê Clara, a quem atribui automatismo; agora sabemos, por sua própria incapacidade de ver dor no fundo dos olhos, ou desinteresse, mas todo desinteresse é uma forma de incapacidade.

Um amor doce e estável podia ser encontrado em Clara. A sanidade de Natanael, por outro lado, não dura muito. Na oportunidade de um passeio pela alta torre da prefeitura o delírio da bonequinha de pau retorna. Natanael tenta matar Clara, procura atirá-la no chão lá do alto. Ela é preservada pelo irmão, mas depois Natanael se atira da torre. A luneta de Coppola lhe estava no bolso.

p, 80. Clara no alto da torre avista um arbusto cinzento que se move; Natanael instintivamente busca sua luneta no bolso, aponta para a direção do arbusto: “Clara estava na frente das lentes! Ele sentiu um tremor convulsivo agitar-lhe o pulso e as veias; empalidecendo, fixou os olhos em Clara, mas estes não tardaram a se revirar e lampejar e faiscar numa torrente de fogo; qual um bicho acuado, Natanael soltou um berro de pavor; a seguir, pôs-se a saltar no ar e, em meio a horrendas gargalhadas, gritou com voz esganiçada: “gira, bonequinha e pau... Bonequinha de pau, gira”.

Variações sobre um tema de Sontag

A fotografia como modo de arquivo de conflitos entre homens inaugura uma plêiade de problemas morais. Algo como uma reinvenção fotográfica da moralidade. Até mesmo os momentos não fotográficos da vida acabam por cair sob uma lógica moralidade fotográfica. Mas por que esse poder de mudança tão grande da fotografia com relação ao modo como compreendemos a nossa bem confusa moralidade? Registros da Shoa, apenas para dar um exemplo, mudam o modo como compreendemos a nós mesmos. O Homem de Areia nos faz notar que é possível estar diante de algo que acontece em alguém e simplesmente não perceber. E isso não quer dizer que fenômenos interiores nos são vedados, por mais que saibamos que existe algo de muito misterioso na natureza humana, um pouco de intimidade nos faz perceber que dentro estamos todos fora. O que Daguerre inaugura não é de pronto uma nova moralidade, mas um outro tipo de temporalidade com relação aos fenômenos morais que de tempo em tempo tem produzido mudanças na moralidade ela mesma. Assim, podemos ficar de olho numa fotografia de um modo que não podemos ficar diante de alguém que sofre, até porque as situações de sofrimento são intercaladas por outras, e coisas acontecem que mudam a atenção. Mas o tempo inaugurado por Daguerre nos permite atentar para a figurabilidade do rosto humano, de um modo muito mais radical do que aquele praticado por Maquiavel, podemos ficar a olhar um rosto sob a crença de que nada nos é escondido, e, ainda assim, podemos nos ver não sendo capazes de ver a dor de alguém. Esse estado de contemplação de nossa própria frieza em hipérbole depende da invenção da fotografia. Pois bem, até mesmo a existência de uma reflexão como a moralidade tem sido colocada em questão, uma vez que podemos nos reconhecer continuamente como seres frios incapazes de nos mobilizar por nada.

Assim, a fotografia é um novo discurso que transfigura toda a existência de discursos, ela incendeia os arquivos e os transforma numa outra coisa. Não só a plasticidade da experiência é explicitada como também a sua frivolidade. As coisas podem ser mostradas dessa maneira, mas também cabe dizer que a forte imposição de reflexão pela fotografia aplica um efeito de contraste em elementos que não podíamos ver por soterramento de cosmologias. Porque ela surge num mundo que se põe em urgência e auxilia esse mundo em pânico a tentar compreender um pouco de suas mazelas. A fotografia põe em evidência a pictorialidade da experiência humana. Assim, não é que o espírito não esteja no plano por detrás das coisas, mas os efeitos encobridores de uma série de tristes embrutecimentos da vida em urgência, regularidades, estabelecem a opacidade diante das imagens, mas ela é antes uma opacidade diante de nós mesmos. A imagem fotográfica surge num mundo monstruosamente regularizado, mas consiste também no operador de suspensão que nos permite olhar para esse mundo e entrever aquilo que o velho Freud chamava de crença. Um mundo em urgência é aquele que torna necessário ver a composição; nele, as cosmologias não mais se sustentam, porque já fizeram muitos corpos, para que possamos vislumbrar o porquê dos desmantelamentos e o quando das construções de mundos. Assim, nada é mais político do que a fotografia. Porque nas causas de sua opacidade estão as causas da opacidade diante da natureza humana.

A imagem fotográfica não traz consigo a percepção da dor, muito menos, não traz consigo a evidência das questões morais que evoca, e não resolve as percepções políticas e transfigurações de objetos que foi capaz de produzir nos discursos sobre a natureza humana. Ela muda algumas coisas com relação à moral e torna explícita a pictorialidade da experiência. Ao mesmo tempo em que é espantoso que possamos ver uma imagem sem termos remetimentos de moralidade com relação a ela, podemos reconhecer que não nos afetamos com boa parte das imagens com as quais nos deparamos. A fotografia, num certo sentido, torna a imagem da dor muito habitual. Mas, além disso, àquela que produz efeitos de opacidade são aquelas que utilizam a cor e o relato de modo tão regular que se torna quase uma ofensa ser afetado por grosserias. Num certo sentido, uma moralidade um pouco mais refinada se ofenderia por se sentir afetado por algo que possui apenas uma relação com a regularidade da dor mostrada, mas não com a crença da dor sentida. Ou seja, quando Goya nos mostrava os horrores provocados pelos homens de Napoleão havia algo que nos colocava dentro da dor daquela experiência, e não, naqueles casos, na dor dos homens que sofriam, porque a maioria dos homens sofrendores que Goya figura estão mortos no que ele retrata, a imagem feita por Goya tem misturada a sua cor algo como uma crença profunda no vislumbramento da crueldade. Isso nos afeta, mas não nos informa. As fotografias contemporâneas

de relato de situações de sofrimento não possuem crença, porque puras regularidades, e, por essa razão, são imorais, na verdade, são representações de homens sem fundo de olho. Mas se trata do arrancamento da alma do fundo do olho.

Como sabemos, e dissemos em parte, a pintura e a escultura são modos de vislumbração da dor do outro. Como também as gravuras. Existe uma representação que se coloca como obstáculo de acesso ao fundo do olho, lugar no qual se encontra a moralidade. O fato de existir uma dificuldade de acesso moral em qualquer representação não afasta da gravura, da pintura, da escultura etc. a certeza teleológica de que em algum momento existirá alguma boa aproximação moral. Existe um conforto grande em sabermos que se alguém se coloca diante de Laocoonte ou de um dos bustos de Xaver Messerschmitt não poderá não sentir. Se por algum acaso não houver sentimento algum, podemos dizer que há algo de errado com aquele que vê, mas não com o mundo. O nervo da moralidade é atingido com necessidade, e se não existe a capacidade em que vê tais obras, dela podemos ter medo. Porque de alguma forma existe a certeza teleológica de que a mimesis funcionará, ou, melhor, de que a mimesis importa. De todos os lados dessa experiência existe a composição de uma imanência de crenças. Participar de um sistema de crenças não é uma opção, mas inexorável.

Assim, existem sobreposições de imagens, representações sobre crenças, a hipótese de que pode não existir uma *imagem-crença* na *imagem-representação* chega a ser absurda. Porque nas circunstâncias pré-fotográficas não existem, de nenhuma forma, imagens frívolas⁹.

No momento em que algumas imagens se tornam frívolas surge também um disseminado prazer público, a super exposição, torna-se insensível à moral das representações. Na verdade, estar diante de imagens fortes, olhar para os mortos em acidentes, treinar olhar para o terror, como quem desenvolve fôlego numa piscina é uma maldade contemporânea. Porque, por mais que a prática da crueldade seja uma invenção do Renascimento, apenas com a fotografia, sem sermos torturadores, policiais, ou carrascos, teríamos oportunidade de ver tanta coisa ruim. Mas é também essa superabundância de imagens que nos torna um pouco mais sensíveis à pictorialidade das experiências, e isso é uma coisa boa.

Por isso, depois da imagem fotográfica, e a digitalização das imagens apenas reafirma esse processo, retomamos quase sem querer a forma vocabular bastante clássica do XVIII. Um mundo sem cosmologias tem necessidade de um vocabulário moral, que vai ser buscado no imaginário estético do século XVIII. A fotografia, sem intenção, lembremos como são despreocupadas as tentativas de fotografia de Degas, coloca a filosofia moral no centro das atenções e torna a filosofia política e a psicanálise saberes indiscerníveis, que são bem exercidos como uma só espécie de investigação de imagens. A filosofia moral das imagens posta depois da possibilidade reflexiva aberta pela fotografia traz a psicanálise como filosofia política. Porque a questão da opacidade frente a uma fotografia é “estou vendo os olhos que viram os olhos de Napoleão?” ou vejo apenas uma imagem sem vida? E se posso ver uma imagem viva, uma imagem que ferve de desejo, que tipo de afeto me permite essa operação num mundo de repetições irreflexivas, o que há de errado comigo (?), pois penso quando tudo me manda não pensar. A fotografia instaura um plano pictórico de publicidade plena, com alguns níveis distintos de privatização. Nesse contexto, a psicanálise é uma filosofia política de nossas adesões, quando ainda somos capazes de ver crenças nos olhos dos outros, ou, exercendo a tradição do ceticismo de identificação de patologias públicas, evidencia o porquê de não podermos ver nada. O sintoma na verdade é uma expressão. No exercício da filosofia política a psicanálise se ocupa de nos indicar o porquê de não termos sintomas quando deveríamos tê-los, ou, de nos dizer o porquê do miniaturismo poder ser visto como uma forma social do sintoma sem sintoma.

Sontag parece aceitar que a fotografia nela mesma produz o que pode se denominar de opacidade diante da dor do outro. Mas a fotografia faz muito mais do que isso: ela inaugura um

⁹ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2003). “There was also the repertoire of hard-to-look-at cruelties from classical antiquity – the pagan myths, even more than the Christian stories, offer something for every taste. No moral change attaches to the representation of these cruelties. Just the provocation: can you look at this? There is the satisfaction of being able to look at the image without flinching. There is the pleasure of flinching”. p. 41 “But there is shame as well as shock in looking at the close-up of a real horror. Perhaps the only people with the right to look at images of suffering of this extreme order are those who could do something to alleviate it [...] or those who could learn from it. The rest of us are voyeurs, whether or not we mean to be”. p. 42

conjunto de crenças de insensibilidade, tais como as formas lingüísticas: “é impossível sentir num mundo no qual somos tão conclamados a sentir”, “chega um momento em que não podemos sentir para que possamos nos proteger do sofrimento” ou “não tenho uma completa responsabilidade sobre a minha frieza”. Do ponto de vista da psicanálise essas são as formas sociais do sintoma sem sintoma. Assim, não há nada que a técnica fotográfica possa tirar dos eventos (tirar uma fotografia não tira nada de lugar algum). A preocupação de Sontag é que o fotógrafo, especialmente o de guerra, traz um espetáculo de dor sem olho, de modo que toda a percepção acaba por desaparecer, contudo, a opacidade diante da dor do outro é produzida pela anulação da crença de que a natureza humana é passível de adesão moral em circunstâncias de vislumbamento constante do sofrimento. Ao que poderíamos dizer que se trata de uma crença de que não é preciso sentir aquilo que muito se vê. Mas a anulação não está no ver, mas na falta de sensibilidade às imagens. A crença que produz o espetáculo da dor pode ser vista no discurso de que é lícito o anestesiamiento uma vez que se é envolto em imagens de dor, uma vez que a experiência é justamente oposta, a dor que nos rodeia, e que não vemos, é ela produzida pelo nosso anestesiamiento.

Sontag tem razão ao dizer que a fotografia de guerra como um modo de regularização das imagens, consiste numa manipulação que a pretexto de dizer ou contar a realidade apenas estabelece uma versão miniaturista da natureza humana. A manipulação surge sob o pretenso efeito de literalidade. Como se o literal fosse sinônimo daquilo que se esvazia de sentido. Mas o que ocorre na fotografia de guerra é a redução da crença/imagem à sua mera regularidade, o mercado da fotografia de guerra/miséria captura um dos efeitos da simpatia, e procura reproduzi-lo ao infinito: mas a simpatia à dor do outro não se firma porque sentimos simpatia em todos os momentos, mas porque sentimos *uma* dor ao vermos *uma* dor. A imoralidade das fotografias representativas é que tornam toda dor em uma única dor, e, portanto, em dor nenhuma. Não como se preservar a identificação moral sem preservar a *hecceidade* de tal dinâmica.

Contudo, a fotografia como obra de arte combate os efeitos da redução da crença/imagem aos seus efeitos regulares. Dentre outras razões, porque nela existe algo que fala de dentro para dentro, não uma presença aurática como demonstrara Benjamin, para explicar a morte do espírito pela reproduzibilidade técnica, mas uma *intimidade* expressiva. Na verdade, a forma pela qual a dor não sofre com a opacidade se dá numa composição expressiva. Algo como uma literalidade que não *conta* a guerra, mas *mostra* a guerra. O espetáculo, numa certa acepção, aprofundado pela digitalização da fotografia, é a exemplaridade da opacidade diante da dor do outro. Mas a obra de arte fotográfica, e para ela digitalizar não faz qualquer diferença, senão alegórica, na boa reflexividade que permite ao tempo do olho vivo, realiza um operador de suspensão que mostra a experiência como um plano pictórico. Ou seja, a sensibilização moral permitida pela fotografia como obra de arte também abre um campo para a intervenção da imaginação, e sua política, sobre a experiência pictórica. A fotografia pode significar, também, adesão moral a dor do outro. Ela pode significar tempo de observação para a intervenção da imaginação política sobre a pluralidade dos mundos¹⁰. Inclusive na defesa de mundos moralmente melhores do que outros.

Pois bem, a estética como *ciência do belo* não suplanta a estética como uma *ciência das sensações*, e os impasses da fotografia são pouco respondíveis no belo, mas são perscrutáveis nos modos de abertura ou fechamento à sensação¹¹. Na perspectiva da sensação o intolerável, pelo horror, ou pelo anestesiamiento pelo hábito, é sempre o problema. Mas por quê? Porque existe na sensação sempre uma razão política que pode ser colocada nos seguintes termos: “Se sinto, é por que sou capaz de sentir? Ou sinto por que crio os modos da sensibilidade?” O sentir da sensação é mais brutal, e por isso matéria privilegiada à moralidade, do que o sentir do sentimento, porque neste existe divisão de responsabilidade como toda a cultura, e na primeira existe apenas um atrelamento vívido com a experiência. Assim, existe uma crueldade muito grande no estar

¹⁰ Sontag, *Regarding the Pain of Others*. “The ubiquity of those photographs, and those horrors, cannot help but nourish belief in the inevitability of tragedy in the benighted or backward – that is, poor – parts of the world”. p. 71

¹¹ Uma vez as imagens estabelecidas e os modos de vislumbamento tornados possíveis, no que se pode ver como uma inexorabilidade do olho artístico sobre o objeto fotográfico, algo como uma pequena, mas relevante, proximidade entre o Belo e a Justiça não deve ser descartado. Isso sem cair nas discussões de que aquilo que não se quer é manipuladamente visto como Repugnante e Injusto. Assim, ainda que não estejamos diante de uma fotografia artística, aquela que tem dificuldades para ser reconhecida, mas diante de uma fotografia jornalística, todas devem ser vistas como se fossem arte. Para isso não é relevante qualquer discussão sobre o que é ou o que não é arte.

disponível à sensação. A paixão filosófica e política por excelência. Não é paradoxal de todo dizer que o olho da afetação moral é também um olho cruel, na medida em que é um olho disponível à crueldade para que não essa seja encoberta. Mas qual é a crueldade que a *crudelis meditatio* sobre a fotografia é capaz de revelar? Aquela contida no fato de que a fotografia pode figurar a dor do rosto humano, mas que esta, em virtude de uma série de razões, pode ter diante de si um rosto que vê apenas opacidade¹². Ver toda fotografia tal como um objeto de arte consiste em fazer dela um objeto moral¹³.

A tese defendida por Sontag é que as fotografias de dor, especialmente as tiradas em contextos de guerra, acabaram por produzir um hábito de exposição da dor do outro, cujo resultado inicial é estarmos com os olhos opacos na frente da imagem do outro que sofre. Ou não vemos nada. O aprofundamento desse resultado é uma afetação da memória. A instauração pública da memória se dá com sérias deficiências de duração, causando, para quem olha no exercício da *crudelis meditatio*, a evidência pública da incapacidade de reconhecimento, nos artefatos sociais, dos significados políticos da instituição. Mas como isso se dá? A fotografia prolifera os discursos, segundo o que podemos retirar das teses de Sontag, inclusive, tornando a dimensão arqueológica uma frivolidade, (existe homologia entre imagem e enunciação) e os arquivos, mas não aprofunda a capacidade da imaginação em se permitir delicada para essa nova infinidade de artefatos. O antídoto a essa captura, exercida por um mundo sem vertigem, está naquilo que podemos chamar de um operador de suspensão. Por ele o caráter pictórico das imagens, e da experiência apresentando princípios de composição, se torna explícito e a crueldade da opacidade diante da dor do outro se mostra como um dos componentes da pictorialidade das imagens. Nessa circunstância de atividade filosófica, às imagens pode ser concedida alguma sorte de intensa especialidade. Não é que a figurabilidade do rosto humano não seja mais opaca pela regularidade da mostra da dor, mas é que ela pode deixar de ser opaca.

Mas para compreendermos essa dimensão ativa sobre as imagens, ao que Hume denominaria de delicadeza da imaginação, precisamos entrever como a dinâmica entre as crenças e a memória passa a se dar depois das transfigurações postas pela fotografia. Existe, primeiro, uma inversão de sensações, a memória que sentíamos como sendo um fenômeno de coletividade, multitudes, massas, matilhas e nações se torna algo de sensação bastante singular e individualizada e a crença que sentíamos como sendo algo de individualizado, algo como exercício isolado das próprias razões, ou posição de razões próprias diante das públicas, faz-se algo que explica a composição das permanências e alternâncias na vida moral e política. Não se quer com isso dizer que a memória se tornou isolada e que a crença já tenha sido atomizada, mas que a sensação com relação a elas se alterou com a fotografia, principalmente no que concerne aos modos de olhar que preservam a capacidade de vislumbamento da dor no olho do outro¹⁴. É preciso por um lado ver a crença como quem vê uma imagem. E perceber que o modo de crença na imagem (que na verdade apenas expõe qual a modalidade de imagem que estamos a ver) a torna opaca ou viva. Ainda, por outro lado, a memória se torna o regime da preciosidade da duração das imagens. Uma vida sem a permissibilidade de alteração das memórias como num campo próprio de alterações de imagens fornece ao mundo uma triste aceitação de frivolidade¹⁵.

A idéia de uma memória coletiva se torna quimérica. Porque a dimensão da memória que devemos chamar de pública é a instituição moral e política. O relativismo apenas instaura modos de não reconhecimento das significações. A delicadeza da imaginação está na memória e na crença. Mas na crença parece que essa delicadeza consiste numa capacidade de ver, e aprofundar

¹² —, *Regarding the Pain of Others*. “[...] all the photographs and newsreels of concentration camps are misleading because they show the camps at the moment the Allied troops marched in. What makes the images unbearable – the piles of corpses, the skeletal survivors – was not at all typical for the camps, which, when they were functioning, exterminated their inmates systematically (by gas, not starvation and illness), then immediately cremated them”. p. 84

¹³ —, *Regarding the Pain of Others*. “The photographs of Bergen-Belsen, Buchenwald, and Dachau taken in April and May 1945 by anonymous witnesses and military photographers seem more valid than the “better” professional images taken by two celebrated professionals, Margaret Bourke-White and Lee-Miller”. p. 77

¹⁴ —, *Regarding the Pain of Others*. “[...] our capacity to respond to our experiences with emotional freshness and ethical pertinence is being sapped by the relentless diffusion of vulgar and appalling images – might be called the conservative critique of the diffusion of such images”. p. 108-109

¹⁵ —, *Regarding the Pain of Others*. “In the end, such images just make us a little less able to feel, to have our conscience packed”. p. 105

o gosto da visão cada vez mais, e na memória parece que essa delicadeza é passiva, como se a despeito do mundo, as cores pudessem encontrar modos de mudança que fossem singularíssimos. Assim, a fotografia faz com que a memória não seja o lugar da reconhecida, este papel é feito pelas instituições, mas do espanto. É no que memória apresenta enquanto duração que está o contra-intuitivo, a agência de mudança. A memória, pela fotografia, passa a cultivar uma mitomania que se orienta pelo vivificar as instituições e suas fraturas. Ou seja, ela deixa de ser o espaço do ressentimento e se torna o reduto da pictorialidade da invenção de mundos.

Sontag identifica certo prazer com a dor alheia e para tanto nos lembra de uma passagem da estética filosófica de E. Burke, ao que vamos ao texto do escocês e reproduzimos toda a idéia:

I am convinced we have a degree of delight, and that no small one, in the real misfortunes and pains of others [aqui a citação de Sontag se encerra]; for let the affection be what it will in appearance, if it does not make us shun such objects, if on the contrary it induces us to approach them, if it makes us dwell upon them, in this case I conceive we must have a delight or pleasure of some species or other in contemplating objects of this kind¹⁶.

Mas o que está em questão na opacidade diante da dor do outro é coisa outra. Porque se o que desejamos é mostrar que a fotografia também pode ser, em qualquer circunstância, um objeto de afetação moral, a despeito de a forte regularidade tê-la feita um enquadramento de olhos de vidro, sentir um tipo de prazer com a dor do outro é uma coisa boa. Mas não se trata do prazer sádico ou do torturador, mas do prazer pela entrevisão de que se é capaz de sentir dor pela dor do outro. A *crudelis meditatio* pressupõe esse prazer, como também é antecedida pela simpatia: “So far as we feel sympathy, we feel we are not accomplices to what caused the suffering. Our sympathy proclaims our innocence as well as our impotence¹⁷”. Por certo, Platão já dizia da existência de uma paixão destrutiva pela dor e pela mutilação. Mas a *crudelis meditatio* não é ativada por esse tipo de paixão, mas por uma espécie de radar que apita diante da existência do rosto humano, como quem diz, “a natureza humana sempre me interessa, ainda que seu rosto seja fotográfico”. O operador de suspensão, ao indicar a composição pictórica da experiência, também é um apontador da boa presença das paixões nas coisas, assim, como quem diz, “por detrás dos olhos fotográficos, existe alma”. Dessa forma, a *crudelis meditatio*, como sensibilidade à pictorialidade passional das coisas, diz que o extremo sofrimento não pode ser regularizado, ainda que sob forma de regularidade, mesmo a digital, porque ele é sempre alguma coisa além do que apenas sofrimento, ele sempre diz respeito a uma causa política do sofrimento, que se não pode ser imediatamente contida, o movimento de descobrimento da crueldade pode, por insuportabilidade, produzir ação política. O rompimento com a opacidade diante da dor do outro não significa não ter prazer com a dor do outro, mas que o tipo de prazer que não se deve deixar de sentir com a dor do outro participa do universo moral da simpatia. O prazer em fazer cessar a dor do outro é ainda maior.

Assim, o prazer da *crudelis meditatio*, que impede a constituição da forte opacidade diante da dor do outro, causada pela regularidade das imagens, não recusa o componente de ambivalência das paixões. Estabelecer posicionamento de adesão moral à dor do outro, ainda que figurada em fotografia, não oblitera o fato de que prazer da simpatia com a dor pode exercer profundas fraturas, ou que o prazer possa tomar contornos de preservação, tal como na felicidade por não ser aquele que sofre.

Conclusão

As *Variações* são um subgênero da *Crítica*. Elas consistem numa escolha afetiva que desencadeia um esforço de invenção formal e de vertigem lógica. As *Variações* podem ser muito esclarecedoras no que concerne ao conteúdo visto, mas para que o gênero se efetue com o máximo de sua intensidade, ele deve ter no conteúdo um acidente. Assim, leva-se pelas *Variações*

¹⁶ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (New York: Oxford, 1990). p. 42

¹⁷ Sontag, *Regarding the Pain of Others*. p. 102

um conteúdo ao forte extremo de seu desenvolvimento, porque cabe a variação, por uma crença na inventividade, explorar regras postas por fixação acidental, mas inegociável, do olho num objeto, num fenômeno. A *Crítica* é um gênero literário filosófico, e as *Variações* dela decorrem, num certo sentido a *Crítica* é uma fotografia do que podemos chamar de presente, mas um presente instável, que por mais que fixe uma imagem, deixa entrever um movimento incessante, na *Crítica* é como se as cores estivessem a vibrar, a ferver, a tremer etc. Esteve certo Foucault quando disse que a *Crítica* era um gênero literário da ontologia do presente. Algo como uma recolha arqueológica que se apresenta em polifonia compositiva numa voz que fala apenas uma coisa sobre uma coisa que segue. Assim, porque existe homologia entre a imagem e a enunciação, cabe às *Variações* mostrar a vibração da imagem na escritura. As *Variações* podem seguir um afeto literário, musical ou apenas uma identificação que num primeiro momento pode parecer insana, é isso, pois, as *Variações* expurgam a insanidade da escolha, pela exploração sistemática das conseqüências. Elas sempre seguem alguma coisa, um autor, um tema, uma palavra, um besouro, um músico, uma pessoa etc. Consiste, portanto, em falar sobre algo que se segue, e como a enunciação sempre está um pouco atrasada se comparada à vontade dizer ou mostrar, cabe à forma, pelos experimentos, preencher esta lacuna com planos de sustentação enunciativa.

**

Há dois tipos de guarda-chuva: (1) Magritte e (2) Bacon. Com efeito, dos tipos enumerados seguem as *Variações* sobre um guarda-chuva. O guarda-chuva Magritte não é para ser usado para se proteger da chuva, pelo menos não do modo convencional. O guarda-chuva Bacon, protege da chuva, mas a sua razão fim é ser capaz de permitir equilíbrio. Ou seja, ele consiste num guarda-chuva haste de equilíbrio, seja sobre a cabeça, seja como uma bengala. O guarda-chuva usado por Nietzsche é do tipo Magritte. O Fitzcarraldo se assemelha ao Bacon. Ambos se opõem ao miniaturismo e circunscrevem as razões do minimalismo. Porque ter um guarda-chuva, seja para esquecê-lo ou para deixar o velho Hegel de férias, significa ter olhos à precipitação, à dor do outro. O guarda-chuva se opõe ao miniaturismo também nos trípticos de Bacon, no qual a complicada tentativa de equilíbrio faz com que a imagem sofra de retorcimentos. Nesta imagem da natureza que se denomina minimalista, que se opõe à opacidade dos olhos dos autômatos do miniaturismo, a natureza humana, justamente porque ambivalente não pode deixar de provocar simpatia, a dor do outro deve ser inegociável, bem como, a sua imagem.

Se nos é dado lidar com os discursos e esses são imagens, a arqueologia busca nos arquivos afluentes imagéticos, como quem busca uma correnteza no rio, algo de heraclítico existe nas ciências humanas. Assim, o que se quer com um regime discursivo sobre discursos que se organizam em imagens é criar modos imperativos contrários à opacidade diante da dor do outro. Esse modo de pensar era impossível antes da fotografia? Parece que não, mas a evidência da pictorialidade da experiência era bastante mais complicada. Uma vez que a fotografia nos coloca diante do fato da opacidade, ler a experiência pela idéia da composição de cores parece ser uma importante alternativa contra as narrativas regularizadoras. Eis que lidar com a fotografia como quem lida com um sistema de crenças parece ser tão salutar como quem lida com os discursos como um sistema de imagens. As homologias, nesse caso, entre a enunciação, a crença e a cor *fundacionam* uma ontologia cética da experiência, ou seja, uma estética.

Referências

- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Oxford, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- . "L'immanence: Une Vie." In *Deux Régimes De Fous*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- Derrida, Jacques. *Espolones: Los Estilos De Nietzsche*. Valencia: Pre-textos, 1981.
- Foucault, Michel. *A Arqueologia Do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Der Sandmann (O Homem De Areia), 1817*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.