

## A Razão do Desassossego

J. A. Bragança de Miranda\*

**Resumo:** A “Razão” não existe, pois uma Razão absoluta implicaria um princípio único subjacente ao longo da história, determinando-a inteiramente. A apropriação da Terra e dos corpos, mobilizando-os na busca da máxima potência de conquista ou de guerra. Goya e a *déraison*. Borges e os espelhos. Tudo se passa na superfície da imagem. *Unheimlich*: familiar e não-familiar quase maquínicos. Instituição da clínica ocidental: o controle de nossas inclinações.

**Palavras-chave:** razão, imagem, clínica.

**Abstract:** “Reason” does not exist, for an absolute Reason would entail an all-pervading principle entirely determining History. Appropriation of the Earth and the bodies, mobilizing them in the search of maximum power of conquest or warfare. Goya and *déraison*. Borges and the mirrors. Everything occurs on the image’s surface. The *uncanny*: almost machinistical familiar and non-familiar. The institution of Western clinics: the control of our propensities.

**Keywords:** reason, image, clinics.

A criação do mundo não ocorre de uma vez  
e para todo sempre, mas produz-se em cada dia que passa.  
Samuel Beckett

1. De chofre sustentaremos que a «Razão», com maiúscula, não existe. Para a vida ser o que é haverá inúmeras razões, mas uma Razão absoluta implicaria que, por motivos enigmáticos, um princípio único estivesse subjacente ao longo da história, determinando-a inteiramente. Todo o particular, as contingências, servir-lhe-iam meramente de passagem, todos eles mais ou menos inertes, e perante ela todos se teriam de justificar e, finalmente, inclinar. Toda a existência seria provisória, preparando o vencimento absoluto da razão, tornando «irracional» tudo o que se opõe a esta visão total. Restaria apenas a possibilidade da sua destruição. Como é evidente, esta visão extrema, cuja formulação última se deve a

---

\*Presidente do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL). Responsável pela Área de Comunicação e Cultura da pós-graduação do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL).

Hegel, para quem o «real é racional e o racional é real», não é em si mesma errada; ela foi constituída historicamente, por necessidades que seria vão negar, correspondendo a uma certa problematização do «real».

Já estamos desencaminhados quando aceitamos que se trata de atacar, ou defender, a razão. Esta não é a linha de partilha decisiva, e o dicionário tem muitas palavras, preparadas para serem «únicas». A crítica a razão está dependente desta visão absoluta, que as vicissitudes do real acabaram por mitigar. Sabe-se como Max Weber determinou a modernidade a partir dos processos de racionalização e de correspondente desencantamento do mundo, e boa parte do século XX, para não referir os romantismos oitocentistas, dedicou-se à luta em torno a razão. Basta lembrar os ataques de Adorno dos frankfurtenses, ou Michel Foucault na História da Loucura, ou a sua defesa por Luckács, que por todo lado visa o «irracionalismo». Na verdade, as guerras mundiais o concentracionário e o colonialismo fizeram mais para a desbancar do que qualquer crítica teórica.

O efeito grotesco que preside à desmesura de um termo, ou imagem, ou desejo, acaba por desembocar no «monstruoso». Tornou um conceito em algo de absoluto o fetichismo já não anda longe. Os revolucionários de 1789 mostraram à sociedade que nada impede de transformar a Razão em ídolo ou em «deusa». O que há de risível no grotesco não consegue apagar o sabor amargo que a vontade de absoluto acarreta. É que está sempre paredes meias como a violência e a guerra. Como deixar por realizar aquilo que é absolutamente necessário, ou evidente? Tudo se deve vergar a uma necessidade que se perfila como absoluta. Na *Morte de Danton*, texto escrito pouco depois da Revolução francesa, Georg Büchner podia afirmar sem qualquer ambiguidade que «*Estes infelizes, os seus carrascos e a guilhotina são os vossos discursos tornados vivos. Os vossos sistemas são construídos como Bajazet construiu as suas pirâmides, com cabeças de homens*». Mais de duzentos anos passados, depois das mortandades que caracterizaram o século XX, a «razão» torna-se irreconhecível e incharacterística. Parece mesmo ter desaparecido como problema. Tudo indica que ela se realizou subterraneamente, inscrevendo no «real» uma matriz matemática, que resulta da capacidade que os computadores têm de implementar fisicamente a matemática. Mas, ao mesmo tempo, cresce a sensação de que se vive num mundo cada vez mais passional, pejado de imagens desconexas, etc. Seria preciso retrair a necessidade que impôs a razão como princípio de organização do real.

A razão é a exorbitação de uma prática particular, procurando antecipar, prever e controlar o desastre, que se sublimou através de um permanente trabalho do conceito, que se autonomizam e articulam entre si, até se tornarem em «essências» eternas, em princípios. Mas os princípios são o sonho dos príncipes do mundo, e o pesadelo dos mais. É porque o real é construído a partir destes princípios que o problema é complicado. Encontrar uma

nova anamorfose dentro do espaço rarefeito dos conceitos, eis a última ilusão. Deste ponto de vista, de pouco serve a crítica do «essencialismo» dos Rorty, ou as desconstruções da «metafísica», como se estivéssemos sob o efeito do poder alucinatório do texto platónico, que prescreve a necessidade de uma passagem do *mythos* para o *logos*, progressivamente identificado com a razão. É que a questão não é metafísica, mas física e bem física.

Num livro influente, Adorno e Horkheimer detectam no próprio mito uma espécie de cripto-razão, nomeadamente pela sua vontade de dominar a existência. Se o mito corresponde a uma «*separação originária*» (sic) relativamente à natureza, em que eles fundam, bem hegelianamente, tanto os processos de “objectivação”, como os de “subjectivação”, então já está nele *in nuce* a matriz da dominação, ou seja, do Poder (Macht). Para estes autores, «*o emergir do sujeito paga-se com o reconhecimento do poder como princípio de todas as relações*»<sup>1</sup>. É duvidoso que a vida se jogue em torno da oposição do sujeito e do objecto, mas como não aceitar a conclusão de que razão não é assunto teórico, mas «político»? A metafísica seria então a forma dissimulada em categorias abstractas, da necessidade de controlar a contingência e o desastre, de disciplinar os corpos humanos, enquadrando-os em longas fileiras de escravos ou de soldados, de operários ou das fileiras rápidas que saem das bocas dos metropolitanos actuais, etc. Com estes e contra eles construíram-se obras magníficas, belos livros e obras de arte, mas, como disse Benjamin: «*Não há nenhum documento de civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie*»<sup>2</sup>.

Aquilo a que se chama comumente «razão» mais não é de que o efeito de um acto particular e que ninguém dirá que é desnecessário. Perante a fúria dos elementos, a perseguição dos predadores, as cavernas antigas servem de protecção, levantam-se diques para conter as águas, erguem-se cidades rodeadas de muralhas. É preciso pôr à distância e pormo-nos à distância das forças nos assolam. Outra coisa é fazer da construção de muros e de limites, um princípio absoluto, fechar todo o real na imagem de um círculo que vai engrossando até nada deixar de fora. Vã astúcia, como a do cavalo de Tróia, pois leva-se sempre para dentro o que justamente se pretendia excluir. Enquanto a *Physis* não for dominada, e esse domínio vai-se confrontando com limiares difíceis de ultrapassar, é errado ou inútil dizer com Adorno que a «*Razão é totalitária*» (sic), para depois vir opor uma razão «humana» à razão administrativa, que tudo controla e calcula. Dentro do círculo desmesurado, construído historicamente, é preciso reconhecer de outro modo os limites da razão, que são os limites de todo o particular tornado em absoluto. Daí que seja um

<sup>1</sup> Adorno & Horkheimer (1944), *Dialéctique de la Raison*, Paris, Gallimard, pp. 26-27.

<sup>2</sup> Na tese VII das «Geschichtsphilosophische Thesen» in Walter Benjamin - *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main. 1961. pp. 268ss

pouco absurdo, como fazem muitos, distinguir entre razão local ou restrito e razão universal ou alargada, ou então, entre Razão dialógica e razão instrumental, etc. De facto, a pluralização da razão, que tanto anima os pós-modernos, as diversas razões que o século XX foi acolhendo<sup>3</sup>, ainda se inscrevem na circularidade da razão, continuando a visá-la «metafisicamente», quando ela se realizou tectonicamente na técnica actual.

A razão torna-se mítica quando busca controlar a totalidade do «real». Se este controlo está completo ao nível do imaginário, nomeadamente nas formas cibernéticas actuais, a sua implantação no espaço da terra e dos corpos que a habitam, está sempre em falha. É esse o motivo por que a crítica à razão é desnecessária, e mesmo perigosa, pois está sempre em autodestruição, a destruir-se a si própria. Com efeito, nas formas sublimadas da razão está inscrita as suas origens humildes, como na geometria a necessidade de traçar os limites das terras assoreadas pelo Nilo. A razão está sempre abismada por aquilo que a excede e de onde provém, e que é incapaz de reconhecer, por lhe ser absolutamente exterior. A razão é sempre sinal de uma construção do interno, do fechado, do protegido, do antecipável e do previsível. Neste sentido, constitui-nos como humanos, mas também o mesmo ocorre com os deuses, com o roubo do fogo de Prometeu, a arrogância de Babel, em suma, todas as imagens que esvoaçaram nos céus da cidade de pedra que a história construiu. Ela sofre um desastre permanente, como tudo e todos, mas, como refere Maurice Blanchot «*não direi que o desastre é absoluto, pelo contrário, ele desorienta o absoluto, vai e vem, perturbação nómada, embora com a subitaneidade insensível mas intensa do de-fora [dehors], como uma resolução irresistível ou imprevista que nos viria de além da decisão*»<sup>4</sup>. Glória da razão, a de suportar o governo das cidadelas interiores, a de projectar luz sobre o mundo, mas para ter força precisaria de reconhecer as potências que a originam e que, incessantemente, a perturbam.

Em trabalhos decisivos, Michel Foucault abordou esta questão. Para ele, a razão é o resultado de clivagem histórica com aquilo que a excede: a *déraison*, a folia, em suma, o dionisíaco, para remontarmos a Nietzsche, tão presente nas teses deste autor. É potente esta ideia de que a razão tem origem em algo que lhe é exterior, sem ser inteiramente convincente. Todos os trabalhos de Foucault pressupõem a intensidade de forças espontâneas que excedem a razão, e que foram «desviadas», canalizadas, através da sua transformação em processos racionais: em loucura, em crime, em perversão sexual, etc., sendo cada ciência, por exemplo a psiquiatria, um procedimento da apropriação racional de tais forças. Foucault não se parece dar conta que se algo é absolutamente exterior,

<sup>3</sup> As teses de Wittgenstein sobre a pluralidade dos «jogos de linguagem» tiveram muita influência nesta pluralização da razão.

<sup>4</sup> Maurice Blanchot (1980), *Le Désastre*, Paris, Galimard, p. 12.

nada poderia ser dito ou feito acerca dele. As «forças», a «espontaneidade», os prazeres», estão sempre já no interior e, portanto, na própria razão. Desde Platão que a maquinaria racional depende de séries duais, em que o negativo alimenta e propulsa o positivo. É ainda um romantismo pretender que seria possível viver na *déraison*, distinguindo-o convenientemente da «loucura» e do «crime». Isso implicaria o retorno do reprimido, a *déraison*. Vejamos: «*Entre Montaigne e Descartes teve lugar um acontecimento: algo que concerne ao surgimento de uma ratio. Mas a história de uma ratio como a do mundo ocidental está longe de ter-se esgotado no progresso de um “racionalismo”; é feita, em parte igualmente grande ainda que mais secreta, por esse movimento através do qual a déraison se internou no nosso solo, para aí desaparecer, sem dúvida, mas também para enraizar-se*»<sup>5</sup>. A tese foucauldiana baseia-se na «origem da tragédia» de Nietzsche, onde o apolíneo da razão se confronta, numa tensão insanável, com as forças orgiásticas e dissolutoras do dionisíaco. As semelhanças são grandes, nomeadamente na crítica do empobrecimento da vida pelo racionalismo, mas existe entre ambos uma diferença crucial. Enquanto em Foucault a razão moderna é um efeito de uma partilha que impossibilita a convivência destes dois aspectos, obrigando o dionisíaco a ocultar-se no subsolo, para Nietzsche ambos aspectos têm origem na capacidade plástica do mito grego para articular ambos, no mesmo espaço. Foucault não parece dar-se conta, contrariamente a Nietzsche, que só nos podemos abeirar das forças ctónicas da terra à maneira astuciosa de Ulisses, que se amarra a um mastro para poder ouvir as vozes letais das sereias, enquanto os seus companheiros, em grupo, juntando forças, continuam a remar, para longe do perigo. O perigo não está no subsolo, mas de onde nos afastamos, sob pena de sermos destruídos. A posição de Foucault, sendo interessante, é basicamente estética. Daí os seus permanentes apelos aos artistas «loucos» como Artaud, Strindberg, Van Gogh, Hölderlin, etc., como se eles fossem a prova de que era possível viver junto do excesso da paixão, do turbilhão inumano das forças. Nada disso ocorre, esses artistas e todos aqueles o que o são verdadeiramente, fazem parte da máquina poética que construiu a cena de Ulisses, com sereias, homens associados, barco e mar, e alguém para contar. Deste ponto de vista, a razão abole tanto aquilo que a excede, quanto Ulisses mata as sereias. Ambos se mantêm numa tensão, de que arte nos dá o registo sismográfico. Mas a tensão é um efeito daquilo que nos escapa, as forças da terra, da *Physis*, e o desastre que elas incutem quando ultrapassam os limites com que coabitamos com elas, e entram nas cidadelas humanas, como a água do mar no Titanic.

É um erro, portanto, coligir todas essas forças sob um nome que, afinal de contas, é simétrico da estratégia racional, e está dependente dela. Daí que tudo se resuma à

<sup>5</sup> Michel Foucault (1972), *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, Paris, Gallimard, p.58.

resistência, ou à autodestruição. Na verdade, o que nos é exterior, é inominável, e só poeticamente o podemos ver. Quando os gregos falam do Dionísio estão a criar uma imagem, algo onde a embriaguez, a perda de do domínio de si e dos outros, a crise da individuação, etc., se torna pensável e vivível. Mas as formas em que pode surgir, essas são totalmente imprevisíveis. Como diria Hannah Arendt, o que sobrevém é de uma «*imprevisibilidade absolutamente penetrante*»<sup>6</sup>. Preso de uma visão demasiado forte da razão, Foucault dedicou-se a detectar os seus procedimentos numa série de razões específicas, a da psiquiatria, da punição, da medicina, da política, etc., sem parecer dar-se conta que nenhuma «razão» as unifica ou suporta. O seu «positivismo feliz» baseava-se menos na vontade de apreender as formas de constituição da experiência, do que no convencimento de a Razão estaria à obra, por todo o lado, até chegar ao fechamento total do «panóptico». Ora, de maneira hesitante, com falhas, paralelamente ao afinar do conceito, de que emerge a razão, o que ainda nos domina é a pré-história da humanidade, como dizia Marx, que durará enquanto prosseguir a apropriação da Terra e dos corpos, mobilizando-os na busca da máxima potência de conquista ou de guerra. As inúmeras máquinas que foram produzidas para aumentar esse poder, para suportar os muros e diques onde se ocultam os que mandam e os que obedecem, desenvolvem uma tectónica radical, mas impossível. De algum chegámos a um limite. Não por acaso os filmes de catástrofe pós-histórica – de que o recente filme de George Romero, *The Land of the Dead* (2005) é um excelente exemplo –, já não constroem nada, antes seguem com a mesma luta no meio das ruínas do que foi construído.

Mas um mundo inteiramente construído seria como a Casa da humanidade que deveria acolher todos, descrita por Andrei Platonov<sup>7</sup>, em que, na busca de fundações profundas, se escava a terra, retornando-se assim aos subterrâneos e às cavernas de que quisemos escapar, que procurámos iluminar, e finalmente escapar. Reduzido o *Logos* à elucidação, à iluminação de todos os escaninhos do real, e à consequente evicção e apagamento das sombras e do subterrâneo<sup>8</sup>, tudo o que não cabe nesta estratégia de controlo surge como «irracionalismo», defesa de um *dark side* que reconhecido como o além da razão, se nos mantém absolutamente desconhecido.

**2.** À luz do que acabámos de afirmar, os «sonhos» e os «pesadelos» da razão são simples espelhismos da vontade de absoluto. Aprofundaremos esta tese a partir do Capricho nº 43

<sup>6</sup> Hannah Arendt, *On Violence*, New York, Harverst, pp. 112-113.

<sup>7</sup> Andrei Platonov (1893-1930), *The Foundation Pit*, Londres, The Harvill Press, 1996.

<sup>8</sup> Aliás, boa parte da modernidade passou-se para debaixo de terra, o que implica uma iluminação técnica. Dada toda a fantasmagoria que está associado aos subterrâneos, a empresa é surpreendente. Essa estranheza ressalta, por exemplo, das descrições de Nadar sobre as suas fotografias dos esgotos de Paris.

de Goya intitulado «*El sueño de la razón produce monstruos*» (1799). Apesar do carácter aparentemente inequívoco do título, os Caprichos têm revelado uma estranha resistência à interpretação. Aliás, mesmo nas explicações da época, uma delas atribuída ao próprio Goya, revelam algumas diferenças sensíveis. No original da Biblioteca Nacional: «*Cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelven visiones*» (BN); e num outro: «*La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas*» (P)<sup>9</sup>. Publicada dez anos após a revolução francesa, num momento particularmente regressivo da política espanhola, o lema servirá simultaneamente para acusar ou defender a razão. Assim, levado ao extremo torna-se em pesadelo, visão que muitos sustentaram desde o romantismo e que, vimo-lo já, tece forte curso no século XX; por outro, na sua falta ou enfraquecimento, surgem monstruosidades de todo o género. A enorme complexidade da obra gravada de Goya mostram que é necessário complicar esta alternativa.

Os *Caprichos* e os *Disparates* de Goya, na perspectiva de Michel Foucault, seriam um sinal do retorno da *déraison*. Afastada da superfície, obrigada a ocultar-se nas profundezas do solo sobre o qual se edifica o mundo ordenado e hierárquico da razão, a *déraison* desponta no século XIX, contra as formas em que a modernidade se tinha cristalizado. Não é por acaso que esses sinais ocorrem na literatura, com Artaud ou Sade, ou na pintura, com Van Gogh e Goya. Foucault irá afastar-se progressivamente do esteticismo, que aliás já determina as críticas de Nietzsche e de Heidegger à razão. Mas é inegável que Goya e outros artistas servem-lhe para evitar as aporias do «utopismo»<sup>10</sup>, efeito inevitável das teses de mundo totalmente «unidimensional» (Marcuse) ou «administrado» (Adorno). Tratava-se de detectar no «real» a força de irrupção, de abertura do existente, fora dos esquemas dialécticos que fundavam todas as suas esperanças numa negatividade abstracta, apresentável apenas esteticamente ou teoricamente. Para Foucault – e as gravuras de Goya servem-lhe de pretexto para o afirmar –, depois do moderno ter vencido regressa «*ce grouillement de la chair dans le vide*»<sup>11</sup>, que ressalta das formas grotescas com que o pintor espanhol ataca os senhores da época e os seus vícios<sup>12</sup>, opondo-lhes uma soberania mais radical (que será, também a de Sade, de acordo com esta leitura). Com elas chega à visão pública uma «*presence humaine affranchie déjà, et comme livre, depuis le commencement*

<sup>9</sup> Conservam-se três manuscritos contendo algumas explicações dos caprichos, a saber, o do Prado (P), Ayala (A) e da Biblioteca Nacional (BN), aceitando-se que as primeiras são do próprio Goya.

<sup>10</sup> O utopismo é uma forma de teologia, pois tal como o crente vive corporalmente neste mundo miserável e espiritualmente noutra, também o utopista está totalmente enredado neste mundo, e esteticamente ou intelectualmente noutra. Foucault era demasiado radical para aceitar esta solução.

<sup>11</sup> Michel Foucault (1972), *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, Paris, Gallimard, p. 549.

<sup>12</sup> Que não se enganaram quando Goya pretextua que estaria a denunciar os «vícios» morais, e que as caprichos vão ao universal, não visando ninguém em particular.

*des temps, par un droit de naissance*»<sup>13</sup>. À soberania do Estado, cuja abstracção é escorada pela «microfísica» do poder centrada sobre os corpos e as relações, Foucault opõe uma outra, originada na espontaneidade da carne e dos seus prazeres. As gravuras de Goya são o melhor sinal desse retorno, de tal modo que os inúmeros vampiros, fantasmas, vampiros e bruxas que as povoam, a redescoberta das «*grands images oubliés dela folie*» implicariam um reatamento com «*os velhos mundos dos encantamentos*»<sup>14</sup>. Diferentemente das imagens de Bosch ou de Brueghel, caracterizadas pelo exagero e a hibridez da animalidade, que procuram atingir as formas estruturadas da existência, mas sem a porem radicalmente em causa, as imagens de Goya nascem do «nada», elas «*sont sans fond*», irrompendo do negro profundo das gravuras, sem origem, termo ou fundamento. Em suma, o reatar dos mundos antigas e das imagens da loucura antiga, opera-se mais através do processo que as origina do que pelas próprias imagens. A *déraison* enquanto a «*plus intérieur, et en même temps la plus sauvagement libre des forces*», confunde-se com a pura força, cuja libertação equivaleria à libertação carne e dos seus prazeres, fundando ao mesmo tempo as palavras e imagens em deriva permanente. Na medida em que tal «retorno» ocorre no mundo organizado racionalmente, as imagens de Goya e similares seriam uma forma de «amplificar» o que tinha sido silenciado pela razão clássica, «conferindo, pela primeira vez, expressão ao grito e ao furor, dando-lhe um direito de cidadania e uma posição na cultura ocidental, a partir do qual se tornam possíveis todas as contestações»<sup>15</sup>.

A possibilidade de que as agitações da carne possam surgir dentro das formas históricas depende estreitamente deste «vazio», onde a *déraison* aparece depois de ter sido separada do mito e das imagens, e de se ter exilado, para ressurgir com a máxima intensidade. Aquilo que excede todas as formas, racionais outras, é a preeminência da «carne», a dos homens e a da própria terra<sup>16</sup>. Sendo este o princípio originário da experiência, não surpreende que a *déraison* retorne no fim da história<sup>17</sup>, recuperando assim o seu «selvagemismo primitivo» (sic). Isso é inevitável se por fim da história aceitarmos que nesse

<sup>13</sup> Foucault, op. ult. cit., p. 550.

<sup>14</sup> Foucault, ib., p. 550.

<sup>15</sup> Foucault, ib., p. 551. Não se trata de que a *déraison* se expressão pela primeira vez no século XIX, pois Foucault não deixa nunca de pensar nos cultos dionisiacos da Grécia antiga, tal como Nietzsche, que é o verdadeiro modelo do «primitivo selvagemismo» (sic) das imagens antigas.

<sup>16</sup> Esta proximidade entre terra e carne pode parecer estranho, mas apresento um argumento em seu favor no artigo «Geografias: Imaginário e Controlo da Terra» in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.ºs 34/35, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

<sup>17</sup> É certo que Foucault nunca fala de «fim da história», mas a ideia de que a modernidade é o horizonte último da nossa experiência, a partir da qual não há progressão possível, a ironia com que se afastava dos pós-modernistas, só podem ser lidos deste modo. A tendência a centrar-se sobre a «actualidade», que caracteriza os textos do último Foucault, mais corrobora este hipótese.

ponto terminal, começo e fim se ligam criando um enorme círculo. Mas o problema não é esse, mas o do estatuto da carne ou da *hybris* em Goya (e na modernidade). Contrariamente ao que pensa Foucault, tudo indica que, em Goya, está menos a ideia da alegria e dos prazeres da carne, que emerge na «pós-história» no momento em que a dominação racional alcançou a máxima expansão possível<sup>18</sup>, do que a redescoberta dos novos perigos que rodeiam a carne, que repetem os mais arcaicos, sem se poder manter as soluções antigas, nem mesmo as de ordem teológica. Se a carne contém uma promessa de felicidade e prazer, toda a história mostra, em contragolpe, que é a violência, a escravatura, a tortura, etc., que imperaram. A modernidade política, desincorporando o sujeito, contratualizando as suas relações, procurou dar uma solução para este problema, que Hegel descreve a partir da dialéctica do Senhor e do Servo. Se o pânico primitivo sobrevive nas formas racionais da modernidade, é porque as instituições o actualizam em permanência, numa situação em que tem de ser ocultado e esquecido, tanto quanto possível. Não se trata, como em pessoa, de assobiar baixinho para não sentir o pânico, mas de sobrepor os ruídos do entretenimento, para ocupar os sentidos. Quando Goya traz à superfície esse pânico originário, o efeito é alarmante.

O famoso capricho sobre o «Sonho da razão», descrita pelo próprio Goya como «*idioma universal*» de todos os outros, parece ser uma espécie de sismograma desse arcaísmo que perturba a razão, que nele se origina e que se vê confrontada com a sua irrupção súbita e imparável<sup>19</sup>. O claro-escuro da imagem dá a ver esta presença inquietante, para o qual a palavra «morte» é demasiado abstracta, sem poder apresentá-la directamente. Cada imagem é sempre algo de particular. Não se trata, portanto, de dar a ver a «noite da razão», como pretende Foucault, nem o anoitecer dela, seja pela sua excessiva presença, seja pela sua ausência, mas a obscuridade, ou sombra, de onde emerge a própria luz, e mesmo aquela artificial da razão, que não demorará muito, cerca de um século, a tornar-se eléctrica. Baseado numa dialéctica do Fora e do Dentro, Foucault funda a sua crítica dos espaços históricos na exterioridade absoluta dessa noite da razão, de onde emerge a *déraison*. A sua famosa cartografia do «real» acaba por seguir sempre a mesma estrutura, detectando os procedimentos de domínio, no próprio momento em que se afirmam como uma libertação. É esse o fundamento da «resistência». Ao crime e castigo, resiste a pequena delinquência, à loucura e ao encerramento, a poesia do grito e do furor, etc. etc. Mais

<sup>18</sup> Esta expansão absoluta da dominação e dos procedimentos racionais será mais tarde pensada como panóptico, como visão total e vigilância incessante do real. Cf. Michel Foucault (1975), *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard.

<sup>19</sup> Paul Virilio mostrou bem que, à medida que aumenta a malha técnica, a accidentalidade cresce em flecha. A dialéctica terminal que entrança controlo e acidente é, então, verdadeiramente mortífera. Cf. Paul Virilio (2005), *L'Accident Originel*, Paris, Galilée.

ainda, serve para levar tão próximo quanto possível da *hybris* e do excesso, sem se despenhar sobre o solo. Mas não tenhamos ilusões. Em Goya não encontramos os festejos da *déraison*, nem as festas revolucionárias da razão, mas a suspensão de tudo isso por imagens que irrompem da escuridão e que, Foucault, descreve como que estando em «suspensão», ou suspensas de si próprias. Criariam assim um vazio no espaço da razão, para abrigar espaços de resistência. Mas em Goya não encontramos resistência, antes um confronto político, não para suspender as imagens que produz no vazio, antes para operar a suspensão das estratégias que nos têm em suspensão e que, por razões a determinar, se mantêm dissimuladas<sup>20</sup>.



A lição de Goya é bem outra. O capricho n.º 43 estratifica-se segundo uma série de estratos que constituem a imagem e lhe conferem a sua enorme força. O primeiro desses estratos apresenta o poeta. Este deixou cair a pluma, pára de escrever, adormecido ou preso de pesada melancolia. Suspende-se, assim, a escrita caligráfica, alimentada pela fragilidade da vida, as hesitações daquele que escreve, o tremer da mão, a incerteza do pensamento. Por baixo dela, determinando-o rigidamente, as palavras gravadas na pedra. Eis a monumentalidade da razão. Caída sobre ambas, a pura carne, num estado de passividade, que poderia ser a de um morto, mas que se sabe estar viva, pelo facto de se sonhar e enquanto se sonhar, mais também pela tensão do braço em que a cabeça se apoia, ainda pelo traçar das pernas. Ao tronco e à cabeça corresponde a caligrafia, as palavras monumentais ao baixo-ventre e às pernas. Formando uma espécie de quiasma, a parte animal e a parte emotiva e intelectual cruzam-se com a escrita monumental e a escrita a fazer-se, em que a vida se esvai. Desaparece, aparentemente, o controlo da escrita e interior e exterior revertem-se, como se os sonhos se tivessem plasmado no exterior, na vida. Seria vão dizer que o «interior» só poderia ser representado assim, através das imagens do sonho. De facto, a imagem está cravejada de figuras grotescas de animais, que rodeiam a figura humana, mas também a mesa e as duas escritas.

O segundo estrato dá-nos outra possibilidade de leitura, que se acrescenta à anterior. Rigorosamente acima do nível da mesa, sem nunca descer abaixo dele, vemos a coruja, a ave de Minerva (e da sabedoria) pulverizando-se numa série de outras corujas, que circundam o poeta – vigilantes, e preocupadas. De acordo com o emblema tradicional,

<sup>20</sup> Estratégia essa que o cinema, uma e outra vez reanima e põe em movimento e que esse grande metafísico que foi Hitchcock analisa esplendidamente.

deveria haver uma única, pousada. Ora, na gravura a coruja pluraliza-se, voa em bando, a pontos de se assemelharem à série de morcegos e vampiros que vêm do poente, de uma profunda escuridão. Necessariamente são legião, sinal de um horror sem nome. Num ponto crucial, aquele em que o traço das corujas se vai esbatendo, parece confundir-se com um morcego. A metamorfose ocorre diante de nós pelo poder do traço, que é o mesmo para as escritas, as corujas e os morcegos. Tudo é originado omnipotência do desenho, que se anula para poder aparecer a imagem. De imediato, esta torna-se hesitante, incontrolável, fazendo com que o lema inscrito na pedra se torne indecível, ficando-se sem saber se é a razão ou a falta dela que produz monstros. Mas é a arte que os dá a ver, que lhes dá uma forma, exibindo o artifício que nos constitui como humanos. O horror está no facto de que da escuridão, cujos poderes a arte captura, algo de inaudito possa emergir. E assim tem sido.

Por último, na base da gravura, temos uma figura inesperada, a de um lince. Trata-se de um símbolo antigo, associado à visão penetrante, pelo que ocupava o posto de vigia na nave dos Argonautas. Ovídio refere-se-lhe no livro V das *Metamorfoses*, contando o mito da transformação do invejoso rei Lincos, decidido a assassinar um emissário dos deuses, e que foi transformado em lince. O invejoso, aquele que olha de viés, fica reduzido ao olhar. Na gravura, o lince está do lado direito do poeta, que tem à sua esquerda a mesa com as palavras esculpidas. Assente na terra, na posição da esfinge, com as patas na posição invertida da dos braços do poeta, o lince parece mais pesado e inerte que os pássaros funestos. Com orelhas afiladas, semelhantes às dos morcegos e às asas das corujas, de olhar atento – o que se chama um «olhar de lince» –, ele vigia toda a cena e olha de frente o espectador. Mais do significar a «razão», e a necessidade de que se manter alerta contra os «monstros» que a assediam, o lince compartilha a natureza inquietante de todas as outras imagens, que vêm da escuridão. Com efeito, o lince é a imagem mesma da ambiguidade, ao mesmo tempo parado, mas pronto a saltar com enorme rapidez; de olhar atento, mas também simplesmente curioso, o lince é bem esse duplo do poeta que é o pintor.

É da escuridão originária que pesa sobre a carne, em que se tornam o poeta ou o artista quando dormem, que vêm todos os perigos, secretamente à espera. Mas esse segredo, dissemo-lo atrás, é o mais evidente, a presença inumana da *Physis* que o pintor transforma ao torná-la em imagem, dando-lhe um aspecto com que podemos conviver. A força originária que tudo avassala e mesmo as imagens, só pode ser representada numa imagem. Eis porque a *hybris* não pode nunca ser apresentada, pois quando surge tudo o mais ocorre *post festum*, e é isso que ameaça a razão, e a torna também em fonte de perigo, quando se estatui como Lei, inscrita em letras monumentais na pedra. Sem a potência da

imagem, a razão é letra morta, e só se aplica à vida à custa da petrificação desta última. Platão que buscou rarefazer as imagens para chegar ao «*eidos*», às essências eternas, instaurando o caminho do conceito, esse colector<sup>21</sup> do mundo, fá-lo, não instaurando o *logos* mas petrificando-o. É a divisão entre imagem e conceito que rege todo este processo de degradação da própria razão, tornada em fetichismo de si mesma, ídolo no meio de uma imensidade de imagens grotescas.

Como não recordar, neste contexto, esse extraordinário conto de Jorge Luís Borges, intitulado «*A fauna dos espelhos*»? Fala-se aí de um tempo em que os espelhos e os humanos estavam unidos: «*En aquellos tiempos, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban aislados entre sí. Eran, además, muy diferentes: ni los seres, ni las formas, ni los colores coincidían. Los dos reinos, el de los espejos y el humano vivían en paz. Se entraba y se salía de los espejos*». Era um tempo de paz com a *Physis*, que se desdobrava em imagens que enchiam o mundo dos homens, sem serem meros espelanismos ou reflexos das coisas, nem ídolos potentes e sanguinolentos. Poderíamos dizer que se acrescentavam às coisa e à terra, que se misturavam com os corpos. Eram novos seres, mas sem «hostilidade», i.e., não eram perigosos. De facto, um animal reproduzido na margem de um lago espelhado era o mesmo e um outro animal, dotado de novos atributos: era leve, fugidio, intocável, mais longo ou maior, distorcido, etc. O mundo dos humanos só tinha a ganhar com esse acrescento produzido pelos espelhos, cujo modelo é o do artista<sup>22</sup>. No poeta cego de Buenos Aires ainda sobrevive essa memória, como aliás, em todos os artistas. Num outro tempo, menos originário, uma pequena catástrofe deverá ter ocorrido, a terra foi «invadida» por imagens sentidas como monstruosos, desobedientes, cheias de sangue. Essas imagens eram a origem do maravilhoso, mas também do fetichismo mais sangrento. Foucault vê nelas, na sua *hybris*, sinais da *déraison*, do selvagismo primitivo das forças e das paixões, mas Borges intui uma outra razão. Estaria em curso, a instituição de um poder arcaico, o de um «rei», capaz de parar a transfiguração do real pelas imagens, de que as metamorfoses míticas nos dão um eco tardio. A indisciplina das imagens exigia um controlo, de modo a utilizar as forças que continham, no duplo sentido da palavra: a do impedimento das forças da *Physis*, e o da inclusão dessas forças dentro de si. Tal como o Minotauro no labirinto: na plenitude das suas forças, mas impotente para ir em linha recta, destruindo tudo à sua frente. É esse o trabalho incessante do mito, que selecciona as imagens, que organiza o mundo, os seus ritos e o próprio *nomos* da terra, separando, dividindo, criando «comunidades». Na memória ainda sobrevivem os sinais de um pavor

<sup>21</sup> Conceito diz-se em alemão, nomadamente em Hegel, «Begriffe», o acto de agarrar ou de apreender.

<sup>22</sup> A tão criticada mimesis deverá ter tido origem neste fenómeno de acrescento de algo à vida. Aparentemente igual, mas diferente. Como daí se chega ao fantástico é outra questão.

arcaico, provocado por deuses sangrentos e cruéis, metade animal, metade humana, como esse Baal babilônico. Como não aceitar a recusa platônica desse mundo dilacerado por uma guerra permanente, alimentado por imagens violentas, por ritos sacrificiais sangrentos? A razão platônica visa controlar as imagens. Só que já não são usadas para acumular o poder, sempre local e fonte de terror, mas para as pôr ao serviço dos conceitos, das «ideias», única garantia de se aplicarem a todos, sem as violências inauditas que implica expandir desmesuradamente, uma imagem ou um deus. A especulação começa quando todas as «imagens», e tudo é imagem de um certo ponto de vista, podem ser utilizadas sem risco. Na pequena ficção borgesiana, os reis tinham aprendido a usar a força das imagens, voltando-as contra elas: «... *después de sangrientas batallas, las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Rechazó a los invasores, los aprisionó en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueños, todas las acciones de los hombres. Les privó de su fuerza y de su figura y los redujo a simples reflejos serviles*». Começa assim o império de uma cor, a do «amarelo», a da luz abstracta, acabando com a experiência pânica dos espelhos negros, sem luz. Trata-se de aprisionar as imagens, de as reduzir a cópias servis das coisas, ou das «ideias». Não dissera Villiers que Edison era o «*mágico que aprisionou o eco*»?<sup>23</sup> Desenhos, esculturas, pinturas, gravuras, fotografias, são instrumentos «mágicos» da razão, glorificando os reis e os seus deuses. Durante milénios procurou-se fazer coincidir toda a existência com a imagem de Deus, afinal simples reflexo do mundo, que articulava em si todas as imagens numa hierarquia que repetia servilmente a dos homens na terra. Toda esta estrutura de «*crystal e de metal*» acabaria por aluir, mal se tocasse nessa imagem no topo de tudo, e esta perdeu força mal os senhores da Terra foram descidos do seu pedestal. Outros senhores, mais astuciosos, trajando multidões, se seguiram, e Goya aponta-os um a um, por trás das imagens que os protegem. A arte surgiu contra este domínio, e é nisso que ela é intensamente «política». Eis a razão por que Borges considera que esses prisioneiros um dia se libertarão da sua «letargia mágica», escapando à instituição que fez delas simples reflexos ou imitações. É que o poder precisa de imagens. Como nas tentações de Santo António tornar-se-ão obsidiantes e pânicas e «*esta vez no serán vencidas*» (sic). Que a paz seja outra vez possível, ou que elas se tornem em novos «monstros», mas agora sob as formas anódinas das gráficas dos computadores e das bases de dados, terá de ficar indecidedo. Diferentemente das imagens arcaicas, saídas dos lagos, as grutas e dos desfiladeiros, agora são mais enigmáticas, porque demasiado longe, não da «origem», mas do originário.

Eis então a grande lição de Goya, tal como só poderia ser dada por um pintor, a de que tudo se passa na superfície da imagem, esse “idioma universal”. A historieta de Borges,

<sup>23</sup> Cf. O prefácio a Villiers de L’Isle-Adam (1886), *L’Eve Future*, Paris, Flammarion, 1992.

apesar de usar a escrita, redescobre a potência da imagem, o seu poder de maravilhamento inseparável da sua natureza perigosa. O mesmo sucede no Capricho 43, em que o *claro-escuro* da razão, e tudo o que a excede ou dela descoincide, é exibido numa única imagem. O que há de tremendo na imagem é que ocupa, em cada instante, a totalidade do real. É por isso que a pintura, dando a ver o «fazer da imagem» (Beckett) constitui uma imagem da imagem, coincidindo assim com o «aspecto» humano da Physis, ao mesmo tempo que se insinua nela, e a acolhe. A arte torna-se num espelho vivo, um *écran* total onde circulam todas as imagens, as mais sangrentas e as mais puras, mas também as mais banais e as mais grotescas. Tudo se joga numa tensão absoluta. Isso mesmo foi bem intuído por Baudelaire, para quem Goya, transforma o aspecto das coisas, como se fosse um «tradutor» para o fantástico. Pelo seu traço, tudo é afectado por uma «*atmosphère fantastique qui baigne tous ses sujets*»<sup>24</sup>. Em contrapartida, o real surge como aquilo que finalmente é, imagem cristalizada e rígida onde decorre a nossa vida, aparentemente volúvel e efémero, mas secretamente rígido e repetitivo. A série *Matrix* dos irmãos Washowsky dá-nos a versão paródica desta tese.

Deixemos agora de lado a natureza da «matriz» que a aparente profusão de «imagens» oculta<sup>25</sup>, apreendendo-a apenas nos seus efeitos, os de um pânico subtil e apenas pressentido. Está em causa a instabilização da partilha que nos constituiu no ocidente<sup>26</sup>. A da *polis* em relação à natureza, a do homem em relação ao animal e às máquinas, a das imagens relativamente às coisas, etc., etc. Para além dos monstros e dos grotescos, um desassossego subtilizado irrompe das gravuras de Goya, algo de «assustador», que o distingue da sátira do século XVIII, limitada a destruir a *imago mundi* dos modernos<sup>27</sup>, firmada ao longo de séculos. De acordo com Baudelaire, em Goya está presente «*l'amour de l'insaisissable, le sentiment des contrastes violents, des épouvantements de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances*». À medida que o mundo se higieniza e racionaliza, que podemos registar ou reproduzir seja o que for,

<sup>24</sup> Charles Baudelaire (1855), *L'Essence du Rire*.

<sup>25</sup> De facto, nos nossos dias não há imagens a mais, mas imagens a menos.

<sup>26</sup> Goya anuncia o hiper-moderno porque redescobre o mais arcaico no seio do moderno, unindo na história aquilo de que ela se afastou. Para isso é obrigado a retrair a linha divisória que nos constitui no Ocidente. Como diz Baudelaire em *L'Essence du Rire*: «*Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité. Même au point de vue particulier de l'histoire naturelle, il serait difficile de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être; en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir; c'est une frontière vague que l'analyste le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l'art est à la fois transcendant et naturel*».

<sup>27</sup> Na sua crítica do cómico, Hegel dá atenção exclusiva a este aspecto.

ou seja, que a «razão vence», tudo podendo localizar nas retículas digitais das bases de dados<sup>28</sup>, ficamos cada vez mais próximos da linha que nos dividiu com a *Physis*, e que parece já não se poder manter<sup>29</sup>. Omnipresente nas gravuras de Goya está a animalidade, mas também a fragilidade da carne, o grotesco dos pormenores. Baudelaire surpreende-se de que o pintor espanhol «*ait tant rêvé sorcières, sabbat, diableries, enfants qu'on fait cuire à la broche, que sais-je? toutes les débauches du rêve, toutes les hyperboles de l'hallucination, et puis toutes ces blanches et sveltes Espagnoles que de vieilles sempiternelles lavent et préparent soit pour le sabbat, soit pour la prostitution du soir, sabbat de la civilisation!*». Repetição incessante das alucinações do passado, desnudamento dos corpos até chegar à carne, abstractização de tudo o que existe pelo dinheiro, demoniacamente festejando o «sabat de la civilisation».

Por um esforço certamente voluntário, o pintor Goya, esse mestre da cor, suspende o cromático para se ficar pelo preto e branco. Trata-se de fazer um passo atrás, aquém de cor, para captar a «*indécence dans le carnage*», como afirma Baudelaire a propósito da série das touradas, mas que se aplica essencialmente às mulheres e aos jovens, a nova moeda viva. Não deverá ter existido artista mais avesso à escuridão e às trevas do que Goya. Com efeito, o negro que constitui a gravura não se aplica sobre o branco, mas sobre o vazio. O branco é um puro efeito tipográfico, questão de suporte, criado pelo traço a negro, Mas também é a «cor» que permitirá que o negro tenha os seus efeitos devastadores sobre a aparência colorida do «real». Mais do que uma tradução fantástica do real, uma transfiguração, como pretende Baudelaire, Goya desenvolve uma espécie de espectograma do real, a preto e branco, de forma a dar a ver outros estratos da vida. A cor tem de ser merecida<sup>30</sup>. O tecnicolor impera, no cinema e na vida, mas a cor, na sua necessidade absoluta, como em Rothko, só pode regressar ao mundo através do sacrifício por que Goya a faz passar. Não é que o preto equivalha ao horror, pelo contrário. É ele que o dá a ver, abolindo a translucidez da vida, à qual acedemos como que através de um vidro, onde tudo vem cheio de cor, mas preso de um «*cauchemar que s'agite dans l'horreur du vague et de l'indéfini*»<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> A Microsoft está a desenvolver o programa Mylifebits, que promete nada mais, nada menos do que registar toda a informação produzida e recebida ao longo de uma vida. Adeus biógrafos...

<sup>29</sup> Fazendo das fraquezas força, o famoso manifesto Cyborg de Donna Haraway considera que já estamos para além destas clivagens históricas. Esse encantamento com a superação é sinal de que, pelo menos, entraram em crise, se calhar irremediável.

<sup>30</sup> É este o erro de Jacqueline Lichtenstein que denuncia a cromatofobia da metafísica, como se as coisas fossem tão simples. Cf. Jacqueline Lichtstenstein (1989), *La Couleur Éloquente: Rhétorique et Peinture à l'Âge classique*, Paris, Flammarion, 2ed, 1999.

<sup>31</sup> Charles Baudelaire, Op. ult cit.

Quando atentamos nos instrumentos médicos exibidos nos museus, nas tinas em que flutuam pedaços de corpos humanos, órgãos esfiapados, não podemos deixar de sentir um frémito de horror. Não por causarem a morte, como os instrumentos cirúrgicos antigos, tão próximos ainda dos da tortura, nem por terem afinidades com a morte, da qual estão juntos apesar de salvarem, mas, justamente, por esse «*horror vago e indefinido*», de tal modo subtilizado, que mal damos conta dele. Tudo parece circular entre a excessiva visibilidade do horror, que alimenta os filmes de terror, e o anódino mais total, que a televisão nos oferece diariamente. Entre estes dois aspectos existe uma cumplicidade, apesar de dissimulada. Por exemplo, no filme *Dead Ringers* (1988) de David Cronenberg, estes dois aspectos comunicam através dos instrumentos fantásticos que inventam os dois gémeos ginecologistas, desempenhados por Jeremy Irons<sup>32</sup>, articulando o mundo racional da medicina com o terror mais delirante, provocado pela progressivo reconhecimento de uma impossibilidade, a de dois corpos possuírem uma única alma. Tal impossibilidade expode com o surgimento de uma atriz com um útero mutante desencadeando-se a violência mais absurda, terminando com a morte dos dois gémeos. Mas anda chega de facto a terminar. Nos filmes de horror há um trabalho de suspensão do terror, oscilando indefinidamente entra a sua mostração e a sua «explicação» racional, diferindo-o, sem o conseguir anular. Tudo se mantém em suspenso, até à próxima vez, num outro filme, ou no telejornal televisivo.

Parece, assim, ter desaparecido a distância entre sonho e pesadelo, caracterizando-se a razão pelo rápida oscilação entre ambos, se não mesmo a sua introversão. Está em curso uma economia geral que recorre a esta oscilação para se expandir. A irrupção do horror, as imagens grotescas e a sua dissolução nas imagens anódinas da vida, leva ao desaparecimento da estranheza que acompanhava o trabalho da razão. A estranheza ela própria desaparece, tornando-se um momento de diversão dessa economia que inclui na razão tudo aquilo que esta recusava e que a limitava. Sabe-se como Freud fez do *Unheimlich*, da estranheza, um sinal de disrupção quase maquínica das estratégias identitárias. Heidegger com a «angústia», Pessoa com o desassossego, Sartre com a «náusea», e muitos outros, todos eles vão extrair dessa reserva de estranheza uma forma de abrir ou resistir ao mundo matricial da razão. Deste ponto de vista, a estratégia de Goya está longe de se ter esgotado.

**3.** Seria preciso apurar o que sucedeu ao «estranho», que os ingleses traduzem como *uncanny*, numa situação em que o familiar e o não-familiar, mais do que se excluírem, se articulam num movimento circular e repetitivo. A exposição de Mike Kelley intitulada

<sup>32</sup> Beverly Mantle/Elliot Mantle, brilhantemente representados por Jeremy Irons.

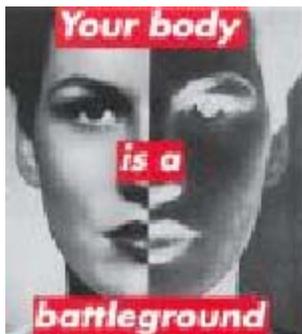
*Uncanny*, exibida no último ano na Tate Liverpool, mas em as peças mais antigas remontam a 1993, permite pensar que a arte desempenha neste apuramento um papel decisivo. Pretendendo ainda inscrever-se na ideia freudiana do «retorno do reprimido» para dar ver o *uncanny*, enquanto artista a sua obra escapa às ideias clássicas e vai bem mais longe. De facto, o retorno implica que algo se mantém oculto nas criptas da psique, ou do real, e que poderia ser controlado. Mas de facto, não existe nem retorno nem repressão, mas um limiar onde, brusca e inopinadamente, algo aparece e desaparece, um pouco como sucede com os objectos contemporâneos. No último limiar dos processos racionais com a carne e a terra. Se o buraco de ozono ainda nos dá uma ilusão de que podemos dominar a natureza, já que pelo menos a maltratamos, já a carne se mostra cada vez mais fragilizada, penetrada até à mais ínfima molécula pelo dispositivo técnico-onírico actual. Ela já não é o lugar de inscrição de um trabalho sobre a psique, como pretendia Freud, mas algo submetido a uma permanente tomada de posse. Numa entrevista, Kelley refere: «*I feel that the impulse to collect, like other compulsions, seems to emanate from outside the self, as if one were controlled by outside forces. Freud quotes Ernst Jentsch not only about statues that appear “alive”, but also the uncanny experience of witnessing an epileptic seizure – that sense of an unknown force taking control of the body*»<sup>33</sup>. Ao coleccionar pertence o coligir, o colher aquilo que está à mão, em abundância. Esta abundância, a natureza gratuita do gesto, retira-lhe a carga de violência. Mas o coleccionar que Kelley dá a ver nas suas instalações é de outra ordem. Ele mostra como o coleccionado foi «colhido» por aquilo mesmo que coleccionou, expondo no museu tudo aquilo que foi entrando na sua vida, os diversos objectos que a foram enchendo.

Ora, as linhas abstractas que orientaram este preenchimento ficam sempre na obscuridade, não podendo ser verdadeiramente decifradas. Existe um funcionamento críptico, sem um cripta precisa e localizável. É na sensação difusa de que de que superfície colorida e iluminada dos objectos técnicos e da economia quotidiana persistem lugares subterrâneos, sabendo-se que são impossíveis, que reside a possibilidade de nos confrontarmos com o *uncanny*, fora das estratégias de suspensão que o cinema utiliza tão eficazmente. Esse processo está em curso desde o século XIX, com a fotografia, mas também com a electricidade que alimenta as teletecnologias modernas, desde o telégrafo e o telefone ao *sem fios* e às redes digitais. O real torna-se assim a superfície ocupada por uma miríade de objectos, de imagens, etc., que aparecem e desaparecem segundo linhas invisíveis, afectando os indivíduos à distância, preenchendo-os de maneira ultra-rápida, e pontual. Não se trata de uma guerra de ocupação total, mas de uma envolvimento da carnalidade por uma nova rede de Hefesto, que confundimos com os limites dos corpos.

<sup>33</sup> «I've got this strange feeling...», a discussion between Mike Kelly and Jeffrey Sconce in TATEetc, 1, 2004.

Kelley mostra-o bem numa das suas instalações – *Educational Complex* (1995) –, onde expõe as maquetes de todas as escolas por onde estudou. A estas maquetes acrescenta a projecção caótica de imagens e sons, ligadas a uma memória incerta e vaga. Kelley não separa o nível da imagem e dos objectos, mostrando que funcionam numa mesma superfície aparentemente extensa. Ao fazê-lo, retrança as maneiras como se tomou posse do seu corpo, mas sem que se possa reconhecer o proprietário, nem mesmo se chegou a haver posse. Mas essa falha que se vai perfilando de escola para escola, restitui a estranheza que uma vida é, irreduzível agora, que ressalta da instalação e se instala dentro de nós. Trata-se de uma disrupção de que conhecemos a origem e podemos e devemos inquirir.

No espaço onde estamos todos, perdidos no meio das imagens, dos objectos, está também o telemarketing, a vigilância electrónica e a guerra continua. O que mudou foi a natureza da guerra. Como se lê numa composição de Barbara Kruger, «*Your Body is a battleground*». Para que esta guerra possa continuar indefinidamente, a razão tornou-se basicamente clínica. Alguém disse já que a luta de classes do futuro passará basicamente pela medicina. Mas não no sentido banal de uma luta contra a escassez de dos cuidados médicos, fazendo da saúde um valor decisivo para a monetarização. Tudo se joga em torno da instituição da clínica ocidental, a qual, desde sempre, procurou controlar as nossas inclinações, decliná-las ou recliná-las, etc. Excedendo a biogenética, pois a clínica é bem mais abstracta e geral, está em curso um processo que está a ultrapassar todas as formas históricas com se protegeu a carne, seja alma, o bilhete de identidade, ou a consciência. Daí a necessidade de redesenhar todas as linhas de partilha que nos constituíram historicamente.



Um momento de crucial deste processo ocorre em 1912 em Berlim, com a publicação *Morgue*, um pequeno livro de Gottfried Benn. Livro perturbante, de que Walter Benjamin denunciou o seu «*nihilismo médico*». Mas o que será o nihilismo médico senão a exibição grotesca do clínico? Em Benn, o homem surge como pura carne, sujeita a toda accidentalidade e desastre, que o lirismo apenas disfarçava. Pela mera justaposição de imagens poéticas e de imagens de corpos submetidos ao olhar médico, a medicina entra violentamente na poesia, destruindo o lirismo que a caracterizava; mas também é o momento em que a poesia começa defrontar o devir clínico da modernidade. Num poema que faz época, «*Kleine Aster/Pequeno Áster*»<sup>34</sup>, uma vítima de afogamento, um distribuidor de cerveja, é posto sobre a mesa anatómica. Alguém lhe havia colocado um áster entre os dentes. Quando o médico começa a abrir o cadáver, ao tocar-lhe coma faca por dentro, a

<sup>34</sup> Gottfried Benn, «Klein Aster» in *Primal Vision*, New York, New Directions Books, 1970, p. 212.

flor cai ao lado do cérebro. Num gesto tão absurdo como aquele que pusera a flor nos dentes do morto, o médico mete-lhe a flor dentro do tronco, antes de o coserem. Diz para si, e para nós:

Trinke dich satt in deiner Vase! (Bebe à saciedade no teu vaso!)  
Ruhe sanft, (Descansa em paz,)  
kleine Aster! (pequeno áster!)

Esgaçada a fina película que recobria a carne, tão etérea como era a «alma», trata-se de encontrar alternativas, mais radicais do que aquelas que falharam. A haver alegria, e liberdade, começadas de novo, além de esta presença absoluta da carne, que o médico vê na sua máxima fraqueza, sem outra transcendência que não seja o bisturi, mísera forma de salvação. Pior ainda, que vê na sua passividade total, na sua receptividade absoluta, o que a torna infinitamente inclinável. O médico poeta torna público esse segredo, que todos conhecíamos, sem pensar nele. Fá-lo poeticamente, arremessando-lhe imagens como se pedras ou bombas. Os doentes, os cadáveres, os cancerosos que aparecem nos versos de Benn, escapam assim à sua absurda carnalidade, e a poesia à sua cumplicidade com a violência, mesmo aquela climatizada que nos caracteriza. A afinidade entre a carne e as flores - o vermelho do sangue e a lilás escuro do áster comunicam directamente entre si - obriga a retraçar a linha divisória que constituiu a razão, e a lição de Benn é clara: Tudo terá de ser medido à luz desse gesto improvável que pôs a flor nos dentes do afogado e que, daí, a levou ao mais profundo da carne.