

As imagens que nos aprisionam e a escapada a partir do corpo.

Sobre Dietmar Kamper

CIRO MARCONDES FILHO *

1. O «presente impossível»

A desmaterialização do mundo, de sua transformação em imagens, tornou-se, para Dietmar Kamper, uma obsessão sem igual. Tal qual já havia formulado Jean Baudrillard a respeito da «obscenidade do demasiado visível», Kamper fala de uma realidade que naufraga na torrente de imagens. Tudo tem de ser transformado em imagem, tudo só encontra sua expressão quando mostrado nas figuras, tudo deve preencher as necessidades desse novo *horror vacui*, o horror atual que têm as pessoas de depararem-se, de repente, com um mundo sem imagens. Não obstante, apesar da obsessão e da necessidade incontrolada, as imagens, Kamper afirma que elas já não conseguem impressionar, pois vivemos no momento de sua metástase, na qual elas são como que paredes de uma prisão: sua transparência impenetrável não pode ser superada nem pela mimese (a corporeidade substituída pela sua capacidade mimética), pois esta procura sempre oferecer algo mais, nem pela afirmação artística, nem pela reflexão, que se faz de desaparecida.

A vitória da imagem sobre o corpo ocorrida neste último século construiu, assim, uma situação sem saída. Os homens só vêem espelhos em toda parte, seu

* Professor titular da Escola de Comunicações e Artes da USP. Detém a Cátedra Unesco em Divulgação Científica. (cjrmlf@usp.br)

corpo e sua sensibilidade desaparecem e não há respostas para nada. Apenas imagens, padrões e signos, que formam essa nova jaula de ferro, dentro da qual o homem já não constata nenhuma reação do universo, mas apenas a definitiva morte de Deus.

O *presente impossível* é esta situação em que a percepção encontra-se limitada, sem saída. Certa vez um estudante de Kamper lhe disse: «Quando percebo coisas, eu já não vejo coisas, em geral percebo apenas as imagens das coisas.» Isso ocorre, explica ele, porque já não vivemos num mundo nem num lugar, vivemos apenas em suas imagens. E isso causa mal-estar nas pessoas, pois elas se sentem como «mortos-vivos», oscilantes entre estar vivo e estar morto nesta situação de total desreferencialização.

Olhar, para Kamper, é um procedimento paralisante. A apropriação do mundo pelo enquadramento de busca da percepção visual é um assassinato, sendo as imagens não mais que cadáveres de coisas. Como um caçador, ela – a percepção visual – busca a paralisia para melhor atingir a presa. E os homens procuram esse mundo de mortos: quem ama as imagens dos corpos em vez dos próprios corpos cai no deserto gelado do mundo sem sentido e sem sentidos, sugere Kamper em *Presente Impossível* (Kamper, 1995: 60). Pois não há o «bom olhar», todo olhar é necessariamente controle. Seguindo os passos de Günther Anders, sem mencioná-lo, Kamper diz que a fotografia mata a realidade representada.

Aliás, Anders dizia também que a vantagem da fotografia é que ela resolvia o incômodo que é a unicidade dos monumentos históricos (o único lembra ao homem que ele é mortal), logo, ela tornava possível dar um fim a essa unicidade através de um antídoto, a fotografia, que multiplicava, criava cópias, clones, repetições, transformava qualquer coisa determinada em indeterminada, «corrigia a natureza do mundo», buscava «eliminar seu defeito». Kamper também critica a multiplicação provocada pelas imagens, só que, para ele, o resultado é inverso, o excesso de imagens é traumático, e o todo estilhaçado quer recuperar, mesmo que alucinadamente, a unidade original. Para ele, é impossível multiplicar indefinidamente as imagens sem apagar a exigência de *uma* imagem. Ele tenta explicar isso usando-se de Lacan e de sua «fase do espelho», segundo a qual, o sujeito, preso ao engano de uma identificação espacial, trama fantasmas que partem de um corpo fragmentado e terminam numa imagem unitária (de fato, numa forma «ortopédica», encorajada). O único tem de sobreviver, pois só assim o mundo permanece mágico.

Mas olhar é também sofrer, adverte Kamper. Em *Distúrbios da Imagem*, ele diz haver uma «história subliminar» de paixão (isto é, de sofrimento) nos olhos, nos olhos que percorrem os trechos intermediários entre o espaço e a superfície, entre o caos e a estreiteza das idéias lineares, e que é marcado pelo sofrimento, pela

dor, e que chegam até à incapacidade mesmo do ver (Kamper, 1994: 20). O *voyeur* está em busca da cena primitiva, do «que aconteceu antes da fecundação e da concepção», mas a cena primitiva de que falava Freud ocorre, para Kamper, como uma fenda obscura do olhar, que se lança, a partir de fora de sua mirada, mas não encontra o real (lacaniano) senão apenas a si mesmo. Kamper estaria pensando, então – assim interpretamos nós –, da mesma forma que Novalis na frase: «Sucedeu que alguém levantou o véu da deusa de Sais. E o que viu? Viu – maravilha das maravilhas – a si mesmo.»

Esta *imanência imaginária* é explicada por Kamper mais uma vez com o recurso da psicanálise. Segundo ele, o imaginário liga-se aos sonhos arcaicos de imortalidade fazendo uma ponte entre a mais antiga teologia e a mais nova tecnologia. Nesse sentido, Kamper procede como Heidegger quando este explica a questão da técnica, se bem que Heidegger não segue pelos caminhos do psiquismo, trilhados antes por Freud.

Kamper acredita que as imagens nos protegem do medo da morte, o que as faz ligarem-se aos desejos de imortalidade. A primeira imagem, diz ele, é a arcaica, ela surgiu do medo da morte, ou melhor, do medo de ter de morrer sem ter vivido, muito tempo antes de ter surgido a consciência nos homens. Protegendo-nos do medo da morte, elas remetem a um desejo de imortalidade, ao desejo que aspira a eternidade e que se desloca para as imagens.

Nos primórdios, Kamper acredita que as imagens significavam janelas, passagens ou ligações com o mundo exterior. Através delas, o homem tomava parte na Criação. Posteriormente, enquanto imagem de Deus, ele passou a produzir imagens semelhantes a si mesmo, meros espelhos, que, na melhor das hipóteses, refletiam seus próprios rostos, e, na pior, apenas uma imagem desfigurada de si mesmos. Vendo-se a si mesmo, tendo a imagem assassinado os corpos, o homem já não vê tampouco o outro. Mas, visto do ângulo psicanalítico, em que o espelho adquire outra significação, sempre houve espelhos na abertura de cada nova fase da história (Antigüidade, Idade Média, Modernidade).

O espelho é um tema da psicanálise lacaniana. O *infans*, logo que chega ao mundo, tem de passar por um aprendizado de sofrimento antes mesmo de viver a vida. É um trauma que ele irá cobrir por meio da fantasmatização. Mas o medo do escuro da criança, que a faz produzir fantasmas para o trauma, corresponde, do ponto de vista histórico da humanidade, à confrontação do homem com o sem-sentido das coisas, um medo que o teria levado à criação de imagens. Já vimos alguma coisa disso em Vilém Flusser, que também falava que, segundo achados antropológicos de ossos e pedras arranjados em semicírculos, a intenção dessas disposições teria sido a de darem «sentido ao sem-sentido e à solidão de uma exis-

tência que leva à morte», eles seriam uma proteção murada que daria significação ao mundo lá fora. O termo «sem-sentido das coisas e da existência» é comum nas duas versões.

No adulto, portanto, semelhante ao recém-nascido, a produção de fantasmas está relacionada aos traumas, quer dizer, a ocorrência de acontecimentos traumáticos o faz apelar às imagens para tornar suportável o insuportável. As imagens – e a cultura como um todo – poderiam ser vistas, portanto, como um recurso diante da perplexidade e da impotência do homem antigo. Este seria o trauma da espécie: homens e mulheres permanecendo no mundo das imagens, atribuindo a tal fato um estado similar à situação pré-natal, antes de serem largados à sua própria sorte no mundo.

Tudo isso explica-se, segundo Kamper, com o recurso da «ferida inicial», que faz os homens quererem retornar ao útero materno. Lacan referia-se em relação a isso a uma fase no desenvolvimento do *infans* em que há um conhecimento pré-consciente durante a qual o desejo de retorno à caverna do útero é vedado e a possibilidade de viver a vida é igualmente impossibilitada. Há que perder a vida antes mesmo de ela ter começado. É a «inevitabilidade paradoxal» da fase do espelho, um beco sem saída diante do qual, diz Lacan, o homem cria imagens. O homem não pode fazer o movimento espontâneo de retorno à caverna uterina. No lugar desta, os homens teriam então escolhido a caverna de imagens.

Em síntese, a primeira imagem surge para fechar a ferida da qual todos surgimos, ela seria uma lembrança que tapa, uma «lembrança-tampão». Entretanto, uma lembrança que tapa continua a lembrar, daí concluindo Kamper que toda imagem é, em princípio, «sexual», mesmo que, de acordo com seu movimento, ela seja profundamente «religiosa». «Sexual» por ser uma imagem que mostra mas não revela nada, apenas excita, como no erotismo; mas, também, acreditamos nós, no sentido pulsional, enquanto libido, que mesmo satisfeita continua a solicitar novas satisfações, conforme o modelo energético freudiano.

Os homens saem do escuro da caverna materna para entrarem no iluminado da transparência incorpórea. Não obstante, apesar das promessas de felicidade, para Kamper, a caverna não satisfaz. Ela não cumpre o que promete, o desejo é grande demais e jamais sabemos até onde vai a cadeia de substituições. Por isso, não vivemos, temos uma vida que é só vegetativa diante unicamente de espelhos de nós mesmos. Sob a inevitabilidade paradoxal, o fato de se perder a vida antes de ela ter começado, a «órbita do imaginário» adapta-se «para sempre», fazendo com que soframos o destino de estarmos mortos apesar de vivos.

Presente impossível, assim, é a fantasia que retorna de forma historicamente eficaz como morte em vida, como sentidos desarmados, diz Kamper. O sonho do

homem é a superação da dor, da doença, da morte através da blindagem dos indivíduos, chegando até à incapacidade autística da percepção.

O outro expurgado nessa percepção blindada é o tempo, a língua, o corpo. O tempo nos alucina para a eternidade, que é, ela própria, todo o tempo do mundo, mas, paradoxalmente, nos falta tempo. Segundo Kamper, a rigorosa maquinização do tempo para fins de aceleração conduziu ao terror dos prazos: tencionamos ganhar tempo, mas tudo o que fazemos é perder tempo. O tempo, assim, converte-se em medo: o «estar preso ao tempo» (*Hingehaltensein in die Zeit*) que corre e que não corre chama-se, para Kamper, a «pura percepção»: ela estica-se até um futuro sem rosto, e, neste caso, a televisão atua intensivamente. Enquanto «máquina do tempo que imita o fluxo de pontos numa superfície», diz ele, ela transcende o espelho. E, junto com ela, o telecomando assassina as imagens através do binarismo da escolha fica/não fica.

Todos os meios de comunicação operam com o código binário, fazendo duas coisas ao mesmo tempo, olhando para frente e para trás. São «cabeças de Janus», deuses que descobrem o futuro no passado, que encontram o que ele chama de «vestígios de um acidente feliz» na virada mais terrível da história, e sabem utilizá-los com senso de oportunidade. Mas, adverte Kamper, em todos eles não há senão a apoteose do eu em sua queda programada.

O dilema mais sério, entretanto, em relação aos *media*, é que eles tendem a formar um mundo fechado e sem saída. As imagens parecem a Kamper constituir um mundo total, não se podendo saber se há algo além dos próprios *media*.

2. A caverna orbital

Na *Mitologia da Caverna*, Platão dizia que os homens estariam acorrentados, de costas para a entrada, e só viam as sombras das imagens projetadas na parede. Dietmar Kamper atualiza a alegoria: agora se trata de uma caverna de imagens, que mesmo oferecendo cenas do mundo mantém o isolamento dos homens, como numa prisão. Mas é uma prisão da qual os homens não querem sair e onde se comportam «como os animais, por muito tempo presos em suas jaulas, que não as deixam mesmo quando estas se rompem». Essa situação, para ele, é imutável. Estariam os homens satisfeitos com ela? – pergunta-se ele e logo sugere uma explicação: «Algumas coisas eles devem ganhar com ela.» A hipótese que Kamper apresentou-nos atrás é que as imagens oferecem algo como a superação do medo.

Diferente de Habermas, que recorre a Alfred Lorenzer para fundamentar sua ação comunicativa, Kamper, como faz também Kittler, recorre a Jacques Lacan

e à sua teoria da «fase do espelho», em que as imagens punham-se no lugar do primeiro mal vivido. Elas seriam como os *suplementos* de que falava Rousseau (conforme Derrida, em *Gramatologia*), «fechando a ferida» de onde viemos sob a forma dessa lembrança-tampão. Dietmar Kamper acha também que, por meio de ambivalências, elas mantêm a esperança de que a voz da mãe oscile junto com elas, realizando, assim, um trabalho tranqüilizador, conciliador. Mas opostamente, a imagem refere-se também ao olhar da mãe, que, como todos os olhares, vem de fora e é mau: «A imagem é escudo e fronteira erguida diante de uma mãe indiferentemente severa, que dá a vida para tirá-la novamente», é o que ele afirma em *Desarranjos da Imagem* (Kamper 1994: 25). Este duplo papel constituiria analogamente a mesma oposição entre espaço e superfície, entre tela e ventre que não mais acolhe. Em outras palavras, ele está se referindo à mitologia grega, na medida em que esta realiza uma transformação do caos em uma idéia linear através do espelho relampejante (por exemplo, em Gorgo, na Medusa) e que o ponto zero da literatura fala exatamente disso: que além da superfície, da tela, do papel, está o ventre materno dos nascimentos, lugar da fertilidade, espaço no espaço, corpo no corpo, raiz, rede, labirinto. Se os homens separarem o lado de trás do espelho, que está associado ao Diabo, eles se perderão em imagens e mesmo linguisticamente tornar-se-ão inatingíveis.

Desta maneira, na caverna orbital, as superfícies imagéticas funcionam como escudos dos corpos para fazer oposição aos medos, dores e sofrimentos que estão atrás do espelho. Diz Kamper que os corpos estão «no exílio», além das imagens, e que as imagens obsessivas revelam, a contragosto, uma dor passada, transcorrida, que elas puderam, com sacrifício, manter em níveis de suportabilidade. Elas são, portanto, segundo ele, escudo defensivo mas também alimento, pois, se por um lado as dores alimentam as imagens, por outro, tornam-nas esquecidas até o desconhecimento. E este duplo, como os outros, caracteriza esta imanência imaginária. Quem permanece nas imagens fica no *duplo*: entre o céu e a terra, entre a morte e a vida, fora do mundo.

Da mesma forma que Friedrich Kittler, Kamper apropria-se do modelo tripartite de Lacan (simbólico, imaginário e real) para explicar os processos comunicacionais. Apoiado em Juranville, em seu estudo sobre Lacan e a filosofia, Kamper reproduz a teoria dos «nós borromeicos», segundo os quais, o real seria o corpo (ou a morte), o simbólico seria a linguagem e o desejo do Outro, e o imaginário seria o amor enquanto imagem do corpo. Mas isso não basta. Para trabalhar uma original relação entre os três elementos, Kamper constrói um jogo entre outros três elementos: Deus, homem e máquina, que sonham. Deus sonha um homem, o homem sonha uma máquina e a máquina sonha Deus (sonha *ser* Deus). Explica-

do de outra forma, Deus não pretende ser Deus sem o homem, mas este quer permanecer homem sem Deus; o homem tampouco quer ser homem sem a máquina, mas esta quer ser máquina sem o homem. A máquina, por sua vez, não pretende ser nenhuma máquina sem Deus, mas Deus quer ser Deus sem a máquina. Mas o que interessa vem agora: o homem, como o sonho de Deus, é o real, o corpo. A máquina, como o sonho do homem, é o simbólico, a linguagem. Deus, como o sonho da máquina, é o imaginário, a imagem. As modalidades correspondentes, explica Kamper, são transmitidas e encadeadas por meio do impossível: o necessário, o real, o possível.

Isto nos abre o caminho para as seções seguintes que vão se ocupar com a «saída da caverna», que, segundo Kamper, tem de acontecer pelos caminhos do real, a saber, através do corpo, que é inacessível ao mundo dos *media*. Mas não qualquer corpo. Há um corpo que faz parte do imaginário ocidental, que deriva do corpo de Cristo, e que não é exatamente um corpo vivo (*Leib*) mas um corpo morto (*Körper*), imagem obrigatória do homem na Modernidade, apenas modelo que exclui tudo o resto, inclusive a percepção. Os corpos teriam primeiramente preenchido os ambientes, depois se distanciando e se estilizado como efígies e estátuas; mais tarde foram corpos visuais, depois copiados em superfícies e tornados imagem para serem, por fim, projetados. Este modelo, que remete, segundo Kamper, às imagens do corpo, é o do cadáver, diante do qual a vida tem continuamente de se impor. Estes corpos constituem imagens de homens como corpos mortos e por isso, refere Kamper, em todas as imagens prende-se um «cheiro de cadáver», mesmo das imagens digitais. Se a visibilidade é o novo terror da época contemporânea (o que não é visível não é real, afirma Kamper), então deve-se reclamar a invisibilidade do corpo.

A chance do corpo, na arquitetura teórica de Dietmar Kamper, estaria em ele representar «teatro com o insuportável», um teatro do corpo sem um diretor para o texto, a fala ou a imagem, mas com aquilo a que Kamper chama de *idiossincrasias*: idiossincrasias acontecem antes da articulação, antes mesmo da argumentação; elas não são nenhum conhecimento, mas algo como as lembranças-tampão, que, em realidade, acredita ele, pertencem, do ponto de vista lógico, às máquinas: onde estas não cumprem aquilo que prometem, lá o corpo irrompe, ocupando seu lugar. (Uma semelhança dessa proposta com a do teatro da crueldade, de Artaud, não é mencionada.)

Corpo aqui é resto, dejetos, o zero no processo da escrita, da lingüistização, da produção de imagens. Contudo, para que isso possa de alguma forma ser expresso, para fixar a ausência das coisas, é preciso se trabalhar frases-guias de uma conversação, que permitam fazer lembrar o indizível. Em outras palavras, frases-guias.

Segundo ele, recordamos que aí existe algo que nós não podemos alcançar analiticamente, que dispõe, diante do conhecimento, de algo decisivo. Pois, ao lado do simbólico e do imaginário, cresce o não-simbolizável, o não-imaginarizável. É algo que vem depois, um «*a priori a posteriori*», na expressão de Kamper, um *real* que aparece na diferença do simbólico e do imaginário, um certo *abjeto*, para o qual não possuímos nem linguagem nem imagem.

Mas quando o corpo entra em jogo? Para ele surgir, Dietmar Kamper acredita que ele precisa desenvolver posteriormente – quer dizer, pelo exercício, pelo treinamento, na contratransferência – sua realidade específica. Ele não possui nenhuma realidade metafórica, ele só possui uma realidade *quiasmática*, sugere Kamper repetindo Merleau-Ponty (quiasma, para Merleau-Ponty, é um corte, um entrecruzamento de suas instâncias, por exemplo, quando eu aponto para algo; trata-se do encontro de mim, enquanto corpo, com o objeto através de uma reciprocidade radical: vejo e sou visível, aí estabelece-se um quiasma, um interlago).

Saindo da caverna, o homem encontra, portanto, os monstros que estavam atrás das imagens. Contra esses monstros a filosofia convencional não tem nada para dizer. Somente figuras de ficção podem aqui ser eficazes, quer dizer, a ação da força criativa que se revela nas figuras, nas formas, nos rostos.

3. Uma estratégia contra o imaginário

No início, Dietmar Kamper batia-se contra a auto-referência, eixo da proposta teórica da Teoria dos Sistemas. Para ele, a auto-referência não havia sido de forma alguma uma conquista da sociedade, mas, antes, uma necessidade social que levava ao autismo. Esse autismo transfere-se, posteriormente, de forma mais radical, ao mundo das imagens, à «imanência imaginária». É aqui que deve começar a batalha, desarranjando as imagens, onde os homens, como mortos-vivos (*living dead*), devem partir para o *image killing*.

Para se poder sair da imanência é preciso «abrir uma fenda» (*Aufklaffen*) nela, é preciso *estar sabendo* das coisas. Esta expressão, o «estar sabendo» constrói-se, na língua alemã, com o uso da palavra *Bild* (imagem). Quando em alemão se diz «*Ich bin im Bild*», isso quer dizer «eu estou a par», «estou informado», mas literalmente é «eu estou *na imagem*»). Ou seja, através do jogo de palavras, pela imagem sai-se da imagem. Mas não basta estar sabendo para poder encontrar uma saída, adverte Kamper; tampouco é possível estar totalmente *na* imagem. A questão está no reverso do espelho, já que, para ele, o mundo ao qual se chega inicia-se primeiramente no lado de trás das imagens. Diz ele: só rompendo-se o filme tem início a

percepção daquilo que constitui o mundo. E essa percepção a ser recuperada implica a redescoberta do tempo, do corpo (rostos, pele, materialidade), dos sentidos e da própria percepção.

O tempo a que se refere Kamper é o tempo de reviver os dramas, de dar novamente corpo às sensações e às vivências, é o momento em que o homem sai do espaço para entrar no tempo, em que abandona signos mortos e procura efetivamente *sentir*. Depreende-se, assim, que, para ele, o conceito de tempo ocorre no sentido que lhe dá Heráclito, a saber, o mesmo que vida, movimento, transformação contínua e no contrário. Uma temporalidade que se vê presente também em Heidegger, que reivindica a recuperação do Ser que havia sido apagado diante do esquecimento pelo ente. Dietmar Kamper, desta forma, defende heideggerianamente que abandonar o imaginário só pode ser conseguido pelos caminhos da linguagem, pela necessidade do outro e do tempo.

Mas é o corpo, efetivamente, que é colocado como equipamento capaz de fazer frente à imanência imaginária. É ele que sente, é por sua pele que se percebe o mundo externo, é em sua materialidade que se pode resgatar o elo perdido da existência. Um corpo, como diz Deleuze, é uma necessidade moral, uma exigência, porque tudo o resto é sombrio, é obscuro. Também é assim que pensa Kamper: é ele que sobra de heterogêneo num mundo pasteurizado, corpo no sentido de corpo-*Leib*, como vimos atrás, não no sentido de corpo-*Körper*, já que este último é corpo morto, cadáver. Esse é o sentido que ele dá à expressão «corpos no tempo», em oposição a «corpos na imagem», pois, enquanto esta última é superfície, corpo no espaço, a outra expressão é histórica embutida, são as escritas das cicatrizes que contam histórias, que relatam vidas, que testemunham vivências passadas no tempo. A pele é este território das lembranças.

Mas o corpo é também rosto, aquilo que, segundo Bataille, é única janela aberta no caos da incompreensibilidade humana. É o momento do abandono da solidão e do encontro do outro. Como sugere também Emmanuel Lévinas, o rosto não é apenas um fenômeno como outro qualquer, mas signo da alteridade, daquilo que nos foge totalmente e que jamais podemos dominar. O rosto, para Lévinas, é uma existência que põe em xeque a nossa própria existência, que provoca amor ou cólera, pois exprime uma oposição a nossos desejos, mas, acima de tudo, o rosto, enquanto *rosto do outro*, questiona a espontaneidade feliz do ego, complementa Lévinas, o outro como outro revela em seu rosto a imperiosidade do «não matarás».

Rosto é alteridade fugidia, mas não só ele. Dietmar Kamper acha que tempo, língua, corpo são também formas do outro teoricamente indesejado. São figuras incaptáveis pela teoria, visto que esta busca fixar. A alteridade, ao contrário, não pode se tornar objeto, ou, como sugerimos em nosso «Princípio da Razão Duran-

te», a alteridade só pode ser trabalhada enquanto objeto se for permanentemente mutante e, para isso, ela própria tem de transformar-se continuamente, dançar ao ritmo de seu próprio objeto.

Para isso, naturalmente, há de se ter o recurso dos sentidos que nos reensinam a ver o mundo. Os sentidos em lugar *do* sentido. Sair da unicidade, do afunilamento, da determinação única e partir para a abertura de todas as formas do sentir. Tornar a percepção algo subversivo, sugere Kamper, abandonar o vício do «precisar ver» e deixar de lado as imagens, ir em busca de um ponto além delas, numa reabilitação do olhar, por exemplo, no lusco-fusco. Isso porque as imagens, o ato de transformar em imagens, como nos relata também o jornalismo político e de guerra, é uma forma de demonstrar poder, humilhar, enaltecer o vencedor. Contra isso é preciso inverter o procedimento. Walter Benjamin, em suas teses sobre a História, falava que o pensador crítico deve «escovar a contra-pêlo», e não nadar no mesmo sentido do historiador burguês. Kamper fala agora do enaltecimento do perdedor, do aprender a errar, de que é preciso «pensar contra si mesmo».

Kamper, aliás, utiliza-se de outra frase de Benjamin para aplicá-la à sua proposição dos sentidos: «O vestígio é aparecimento de uma proximidade, por mais longe que esteja aquilo que deixa atrás de si. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais perto que esteja aquilo que ela provoca. No vestígio apropriamo-nos da coisa; na aura, ela se apropria de nós.» Benjamin coloca o vestígio como algo oposto à aura. É a contraposição entre o pensar e o sentir, o conceito e a emoção, a razão e a força criativa. Mas a relação entre ambos, informa Kamper, não é exatamente simétrica. Ao estilo de Jacques Derrida quando fala da *diferença*, Kamper diz que um pequeno deslocamento em favor da percepção leva a que a relação comece a funcionar, um deslocamento que depende do tempo. A percepção, portanto, vem antes, é o que deduzimos. Esse tempo, seria para Kamper o fundamento da distinção (o «*Ab-Grund*») entre pensamento e percepção. Ora, mas Benjamin falha em sobrecarregar o vestígio de importância, quando, em verdade, obtém-se com ele resultados modestos, diz Kamper. O tempo de ação de uma obra de arte, que age *ex post*, não permite que se vejam de imediato seus resultados. Neste caso, Kamper prefere trabalhar com Heidegger e seu conceito de arte como um trabalho de «pôr-em-obra» da verdade, aproximando-se mais de Theodor Adorno. A arte, instalando o verdadeiro (a saber: o histórico), o faz pela imagem, mas o faz expondo os conflitos, conflitos que realçam as tensões, especialmente o embate entre o mundo e a terra.

Chegamos, portanto, à arte, que, na opinião de Kamper, retraumatizando os fantasmas, tem condições de se opor ao «mundo iluminado». Isso pode ocorrer

através da «percepção nua» que a arte realiza, instituindo uma fronteira do visível dentro do próprio visível. Quer dizer, se no mundo das imagens produzidas os corpos desaparecem, há um sonho da razão que irá produzir monstros, como diz Francesco Goya, quase ao estilo do «não-idêntico», de Theodor Adorno. Num mundo totalmente artificial deve irromper um choque desmesurado que evoca um grito. É o «grito da razão», afirma Kamper pensando em Goya, que é, ele próprio, «sem razão», surgindo de uma paixão pouco sensata pela realidade do outro: é o tornar-se alto, sonoro, eloqüente, do estranho em si mesmo. O surgimento desse «monstro», do chocante, do grito arcaico que nos lembra Antonin Artaud, como procura de um momento oportuno (*kairós*), aproxima-o mais uma vez de Adorno em seu enaltecimento do belo. Retornaremos a isso no próximo item.

4. A metodologia

Dietmar Kamper não segue a tradição teórica da Escola de Frankfurt. Habermas já havia se distanciado dela com sua «virada lingüística», e a dialética negativa teria morrido junto com Adorno; Kamper não procura mais a unidade e não acredita sequer que o não-idêntico se salve, a não ser de uma forma transformada, como veremos mais adiante. Ele propõe uma negação muito mais ampla, oposta ao unívoco, aberta ao paradoxal. Em vez de um todo agora se fala em fratura, em *fractalidade*. Estamos diante de uma lógica do desarranjo (daí o nome de seu livro: «Desarranjos da imagem», *Bildstörungen*), do desacerto, do não-funcionar-bem, mesmo do fracasso e da derrota. O fractal imagina uma pluralidade de perspectivas e a provisoriade de tudo.

Em 2001, Kamper lança um livro chamado *Mudança de Horizonte* (Kamper, 2003), com um sintomático subtítulo heraclítico: «O sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...». Nesta obra ele fala do «ponto zero» da virada, na recusa do pensamento da diferença, na reflexão em terceira potência. A virada, para ele, ocorre na direção da percepção, no abandono da busca obsessiva da razão, na abertura dos sentidos. O apelo a Heráclito se dá na operação do pensamento que realiza a virada no contrário: virar as declarações mediáticas contra si mesmas, operar com paradoxos, romper a tautologia na comunicação.

Mas, acima de tudo, Heráclito é o filósofo da temporalidade, dimensão igualmente cara a Kamper: temos de seguir os vestígios do tempo, diz ele, em vez de ocupar o espaço com a visão. Não se pode mais realizar a reflexão numa escrivania, tampouco numa cátedra; ao contrário, deve-se estar *no caminho do tempo*. E esse estar no caminho do tempo configura-se como um «dar-se tempo»,

uma espera entre o pensar e o agir, uma cautela necessária que pode fazer que algo casual torne-se necessário. Para Kamper, os homens não conseguiram levar adiante seus projetos porque falharam na consideração da temporalidade. «Saltou-se o tempo de espera», eliminou-se o hiato entre a teoria e a prática, sem se considerar que existe o «incalculável». A isso, Kamper chama de ilusão refletida, *ilusão ativa*.

O homem está em falta com o tempo. Ou com «falta de tempo», que, para Kamper, é o mesmo que a falta lacaniana no ser. Ser e tempo, opostamente às intenções de Heidegger no segundo volume não escrito de sua obra, não se interpenetraram. Ao contrário, esse divórcio marcou a realidade medial presente, a mais absoluta ausência de respostas do mundo, a situação de os homens constituírem um «lugar vazio» no universo. Nesse caso, a proposição salvadora estaria na *telepatia lúcida* entre os «companheiros do tempo», isto é, uma sincronização da percepção que teria a capacidade de suprimir o caráter apático desta. Agindo de forma telepaticamente lúcida, os homens garantem a sobrevivência do *pathos*, até mesmo do patético, mas sempre com a chance de vê-lo de forma lúcida. Como veremos adiante, pensar o corpo pode ajudá-lo a superar o dilema.

Esta seria a possibilidade do *homo absconditus*, aquele que abandona a crisálida de suas imagens históricas humanas, que recapitula no período mais recente o mais antigo e, no mais extremo de seu desnudamento, traz para fora a enigmatividade de mais interior. É o mesmo que Kamper sugere quando fala que ele deve se ocupar com os fundamentos pré-míticos da imaginação produtora de signos. E, nisso, o homem desloca a apreensão pelo olhar para a captação pelo ouvir. Ouvir um objeto, cuja alteridade é sempre fluida, que sequer objeto ele pode tornar-se.

Desembarcamos, no curso da exposição, nas aporias do método. Kamper esboça aqui um movimento muito próximo ao nosso «metáporos» (a busca de um procedimento de pesquisa que nega o método mas sai em busca de caminhos que se abrem a si mesmos), ao falar, ao estilo de Merleau-Ponty, em *quiasma* – no sentido de corte transversal, de encontro entre uma pista esticada e uma curva que a cruza – que se localizaria «na areia desértica da história». Essa confluência agrega opostos e paradoxais, junta consciente com inconsciente, desejados e não-desejados, como uma dança que é ao mesmo tempo um cambalear e que dá um salto mortal promovendo a mudança ou a inversão no anel de Moebius.

Kamper diz que o quiasma na areia do deserto é uma figura que não pode ser apreendida pelo modelo cartesiano de objeto, ela de fato nega a relação sujeito-objeto, assim como nega também a metafísica da confrontação pela vista, impondo-se antes ao ouvido e pelas costas... De repente torna-se claro, diz ele, aquilo que sempre havia faltado: «o horizonte do silêncio, que grita».

Trata-se de algo que sai do quiasma, do cruzamento, do *meio*. Pois é no meio que está o outro, o monstro, o estranho, o olhar, o ouvir, o escrever, a quadratura. No jogo entre expressão e pensamento, entre pensar e agir, no *entre* como forma temporal da ilusão, momento do esperar, como foi dito acima a respeito da temporalidade, grita-se, pois no gritar busca-se o *kairós*, o momento correto, o momento do meio, o ínterim.

Do meio surge o monstro. Aqui Kamper retorna, mesmo que o negue nas linhas, à posição de Adorno. Adorno desenvolve seu conceito de não-idêntico como uma investida naquilo que se mantém insubordinado, naquilo que a filosofia não pode nomear, que lhe é inacessível. A filosofia, para Adorno, deve reconhecer que há coisas inatingíveis e deve assistir ao aparecimento do estranho mas não buscar classificá-lo, hipostasiá-lo. Assim é seu método do *pensar constelativo*, do pensar contra si mesmo, que permite a aparição do outro, do estranho, do belo estranho de Eichendorff. Ora, a retórica de Kamper trabalha com o mesmo modelo, quando ele fala do terror do imaginário, que consiste na unidade do mesmo (para Adorno a menção da unidade vem com a dialética hegeliana, para Kamper, com a teoria do espelho de Lacan) e na exclusão do outro. O outro, diante da estabilização da identidade, transforma-se no estranho, no terrível e, por fim, no inimigo, pura e simplesmente.

Na obra *Presente Impossível* (1995), Kamper fala que monstros (*Ungeheuer*) são máscaras do outro num mundo do mesmo, fato esse que tem a ver diretamente com a maneira pela qual Adorno falava do belo estranho de Eichendorff. Os poemas de Eichendorff que falam sobre a noção de solo, terra natal, país, jamais foram escritos sob um romantismo amistoso ou carinhoso. Trata-se, antes, da perda, uma perda que vem de um alargamento maior da fronteira, da existência de um estranhismo até mesmo nas coisas que são mais próximas a nós. O belo estranho de Eichendorff é como uma «proximidade distante», comenta Kamper, uma fórmula embaraçosa para a situação em que só se pode ter país tendo, ao mesmo tempo, aquilo que é nele o terrível. Pois bem, ter país é necessariamente ter o terrível dele, o estranho próximo de nós, essa é sua proposta. O terrível (o *unheimlich*), nas palavras de Kamper, é exatamente aquilo que brota no [interior do] escondido, que faz irromper algo que é mais exterior naquilo que há de mais interior, como «uma ferida que supura». Uma troca impossível entre o vivo e o morto, que não surge da margem mas do meio, exatamente do coração humano, no núcleo do humanismo europeu.

Para perceber esse belo estranho talvez não bastem os olhos, pois eles não conseguem ver aquilo que há entre o espaço e a superfície. Os olhos, na forma como os vê Kamper, destroem o que vêem, eles sofrem com o lusco-fusco do imaginário, são, em realidade, uma prisão, pois, atrás da superfície visível, há grandes

espaços que não podem ser vistos. Talvez ouvir possa ser um caminho: «Se não vejo o outro, devo ouvi-lo.» Mas também, além do ouvir, o sentir e a prática integral *dos sentidos* em vez da prática separada do sentido. Todo o corpo vibrando, captando, percebendo. Não o corpo-*Körper*, corpo morto, imagem inconsciente, que pratica a coação por meio de formas obsessivas, mas o corpo-*Leib*, o corpo vivo da participação, da dissolução no todo. O corpo vivo tornou-se, para Kamper, invisível, ele já não aparece como objeto, mas, aqui e lá, timidamente como método.

Assim seria o *método* kamperiano, apresentado em *Presente Impossível*: «Precisamos estar em condições de não tornar nem a ordem nem a desordem o valor maior. Somente além de ambos inicia-se o caminho, a performance, ou, mais precisamente: a autocontradição performativa, que no ocidente do mundo é um erro imperdoável e no oriente, um modelo básico elementar do comportamento humano» (1995: 27). Kamper não segue sempre em frente o caminho que vai da submissão (às próprias invenções) à sinceridade (como meta do tornar-se humano) no estilo de «progresso de uma cabeça erguida», ele o segue mas como caminho curvo, da esquerda para a direita, da direita para esquerda, de frente para trás, de trás para frente, para cima e para baixo, para dentro e para fora. Como em Heráclito: «*enantiodromia*».

E isso ele aplica ao «núcleo do humanismo europeu», ao erro imperdoável do Ocidente, que faz que o método ganhe uma dimensão histórico-antropológica expressiva. Por esse motivo Kamper escreve. Escrever, para ele, é o reconhecimento de uma culpa para a qual possivelmente não há nenhum responsável. O maior empreendimento para a dominação mundial, o Projeto da Modernidade, fracassou. Ele não nega esse fato e recusa-se a silenciar diante dele, como o fazem tantos outros. O fracasso chamou-se Auschwitz e Hiroshima, mas, apesar disso, o que se passou não foi entendido. As coisas voltarão a acontecer, todo o terror que a humanidade testemunhou, se os homens não se dispuserem a entender o que se passou. Escrever e publicar, para ele, assim, é o mesmo que lembrar-se da culpa para a qual não há autor, no sentido convencional. O «*J'accuse*» é ao mesmo tempo necessário e impossível, pois o perigo vem de dentro, diz ele, vem do tipo de aproximação com o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. O «presente impossível»

Sobre Kamper. Antigo professor de Sociologia e de Filosofia da Universidade Livre de Berlim, Dietmar Kamper desenvolveu trinta anos de sua trajetória intelectual passando pela hermenêutica, pela crítica, pela análise do discurso, para chegar, finalmente, ao que ele chamou de «pensar-corpo» (Kamper, 2001: 138). Sua carreira intelectual iniciou-se publicando, em 1973, *História e Natureza Humana*. Três anos depois, saiu *História do Corpo*. Em 1981, publica *História da Força Criativa*, e, no ano seguinte, *O Retorno do Corpo*, em co-organização com Christoph Wulf. Dois anos depois, com o mesmo colaborador, foi a vez de *O Desaparecimento dos Sentidos* e, em 1986, publicou sozinho *A Sociologia da Imaginação*. Após oito anos, em 1994, Kamper publicava *Desarranjos da Imagem*; depois, em 1995, *Presente Impossível*. Em 2001, saiu seu *Mudança de Horizonte*.

Imaginário como obsessão, cf. Kamper, 1987: 37. *Naufrágio uma Torrente de Imagens*. «O exagero de querer tornar tudo e cada coisa visível, trouxe consigo uma cadeia inquestionada de construções em representações, apresentações, exposições, que levou, por seu turno, a uma realidade “superexposta” que naufraga na torrente de imagens» (Kamper, 1995: 40). *Sobre o «horror vacui» das imagens*, idem: 44. O estudante de Kamper, cf. Kamper, 1995: 10. *Sobre a total desreferencialização humana*. «Os homens habitam em semi-sombras, na fronteira onde se misturam a luz do sol e as sombras da terra, no eterno amanhecer-anoitecer (*Dämmerung*). A partir desta moradia, evita-se tanto a noite como o dia sem sombra do alto meio-dia» (Kamper, 1995: 63).

Olhar como «aparelho de produção de imagens», cf. Kamper, 1995: 59. *Sobre a construção de espelhos*, ver Kamper, 1994: 26. Kamper cita Lacan: «O estágio do espelho é um drama, cuja tensão interna realiza um salto da insuficiência para a antecipação e para o qual o sujeito, preso no engano movediço da identificação espacial, trama os fantasmas, que, partindo de uma forma fragmentada do corpo, terminam em uma imagem que nós, em sua totalidade, poderíamos chamar de ortopédica e em uma couraça que é apreendida pela identidade alucinada, cujas estruturas rígidas irão determinar todo o desenvolvimento mental do sujeito» (Lacan, 1973: 64, citado em Kamper, 1995: 61). *Sobre o olhar que sofre e o voyeur*, cf. Kamper, 1994: 20 e ss.

Sobre imagens como «sonhos arcaicos da humanidade», ver Kamper, 1995: 7. *Sobre o «horror vacui» de imagens*, idem: 44. *Sobre as imagens como superação do medo, do sexo, da morte*, ver Kamper, idem: 51 e Kamper, 1994a: 74. *Sobre imagens como «proteção contra a dor*, ver Kamper, 1994a: 64-65. *Sobre o desejo de imortalidade*, Kamper, 1994a: 9. *Sobre o «não ter vivido» e sobre o «fechar a ferida»*, idem: 9. *Da imagem como primeiro mal vivido*, idem: 10. *Sobre imagens como «janelas»*, cf. Kamper, 1995: 13. *O homem produzia imagens semelhantes a si mesmo*, etc., cf. Kamper, 1994a: 26. *Depois, o escudo orbital torna-se espelho*, idem: 56. *O homem perde o outro*, idem: 59.

Imagens são os espelhos da psicanálise. Em toda história, sempre houve espelhos, cf. Kamper, 1994a: 76. *Sobre o útero, o retorno proibido, o não viver a vida*, idem: 76. *Sobre o medo do escuro*, idem: 76. *A exposição de Lacan e da paradoxal inevitabilidade*, idem: 76. *Sobre a «transparência incorpórea»*,

ver Kamper, 1995: 64. *Sobre a «ferida inicial»*, ver Kamper, 1994a: 11. *Sobre o voyeur e a cena primitiva*, idem: 22.

Da caverna e dos monstros lá fora, ver Kamper, 1994a: 8. Sobre as imagens não cumprirem seu papel e sobre a vida vegetativa, idem: 77.

Sobre o tempo. A maquinização do tempo, cf. Kamper, 1995: 85-86. O «estar preso ao tempo», idem: 83. Sobre a televisão, idem: 81. Meios de comunicação como «cabeças de Janus», idem: 84. Sobre a apoteose do eu, ver Kamper, 1998a.

2. A caverna orbital

Sobre a Caverna orbital. «Mas eu não penso nisso com o termo caverna de imagens [*Bilderhöhle*], mas numa caverna que consiste de imagens, que tem paredes não de pedras mas de imagens e que, apesar disso, oferece algo como um isolamento. Uma mônada, que em lugar das janelas ausentes possui telas, nas quais o mundo se mostra. O termo “imanência imaginária” ou “órbita do imaginário” seria a caracterização de uma prisão, para uma situação de caverna, na qual as paredes não fossem mais concebidas materialmente mas energeticamente» (Kamper, 1994a: 74). *Sobre as jaulas*, idem, ibidem. *Imagens oscilam junto com a voz da mãe*: «Através do medo, a imagem desempenha o papel principal no desvio do desejo humano. Ela coloca-se no lugar do mal. Ela mantém a esperança que a voz da mãe soe junto por meio de todas as ambivalências» (Kamper, 1994a: 10). *E com seu olhar mau*: «A função da imagem refere-se ao olhar da mãe, que, como todos os outros que vêm de fora, é mau» (idem: 25). *Sobre o «duplo»*, ver Kamper, 1994a: 80.

Corpos estão no «exílio», cf. Kamper, 1994a: 65. *Sobre as imagens obsessivas*, idem, ibidem. Sobre os «nós borromeicos», ver Kamper, 1998a.

Os três sonhos do homem, de Deus e da máquina, cf. Kamper, 2003: 39-40.

Sobre os corpos. Corpo vivo (*Leib*) versus corpo morto (*Körper*), «cheiro de cadáver», cf. Kamper, 2003: 58 e ss. *Sobre as transformações dos corpos*, ver Kamper, 1994a: 96. *Sobre as idiossincrasias*, Kamper, 2003: 63. Ver também: «Lá fora, nesses campos, no simbólico, no imaginário, lá permanece absolutamente necessário o não-simbolizável, o não-imaginarizável, pois ele surge junto, continuamente, no decurso intermediário do conhecimento» (Kamper, 2003: 64). *Sobre o «abjeto»*, idem, ibidem. Sobre as figuras de ficção, ver Kamper, 1994a: 8.

3. Uma estratégia contra o imaginário

Sobre a auto-referência. Crítica de Kamper, 1987: 78. *Sobre o trabalho de «image killing»*, ver Kamper, 1994a: 8. *Sobre o mundo no reverso do espelho*, idem: 82 e ss.

Da recuperação do tempo. «Inicialmente foi a arte que reagiu à supressão da realidade dos espaços, de sua corporeidade e de sua profundidade. Chegou-se, neste caso, ocasionalmente à retraumatiza-

ção dos fantasmas, à recorporificação das imagens, para que delas pudesse ser exorcizado o caráter imagético [*denen damit die Bildlichkeit ausgetrieben werden sollte*]. Pois o paradoxo da capacidade virtuosa está numa desejada recuperação da vontade. Apenas um atirador cego acerta precisamente seu alvo. Somente um homem que fica perplexo no tempo vive em seu tempo» (Kamper, 1994a: 72). *Os signos mortos*: «É preciso superar o reino dos signos mortos, o reino dos sentidos por meio de uma insistência nos sentidos e mudar para o outro lado do tempo, sempre no fio da navalha» (Kamper, 1995: 28). «O verdadeiro lugar da reflexão não é mais a escrivaninha, tampouco a cátedra, mas o “estar no caminho” no tempo» (idem: 31). «Isso quer dizer, em primeiro lugar, que o aspecto cronológico do homem, do mundo e de Deus vai se tornando cada vez mais importante, também o aspecto cronológico das imagens, e que o tempo do estádio do espelho ou da caverna de imagens foi e é limitado. Isso significa, também, que o importante agora, considerando a estrutura do tempo, é abandonar a prisão apesar de seus belos hábitos, de sua agradável impotência. E isso significa, por fim, encontrar a coragem e a decisão de atravessar as paredes da caverna de imagens» (Kamper, 1994a: 84-85).

A redescoberta da linguagem. «O imaginário só pode ser abandonado na direção de uma linguagem, só pode ser promovido por meio de um pensamento que se sabe necessitado do outro e do tempo» (Kamper, 1994a: 28).

Deleuze e a necessidade do corpo: Onfrey, 1993: 94, cita Gilles Deleuze: «Preciso ter um corpo, trata-se de uma necessidade moral, uma “exigência”. E, acima de tudo o mais, preciso ter um corpo, porque há escuridão em mim. O espírito é escuro, o fundo do espírito é sombrio, e exatamente este sombrio explica e exige um corpo. Chamemos nosso poder passivo ou a limitação de nosso agir de “matéria prima”: dizemos que nossa matéria prima é exigência de expansão, mas também de resistência e de antitipia e, da mesma forma, exigência individuada de um corpo que nos pertença. Pelo fato de existirem infinitamente muitas mônadas individuais, cada uma delas precisa ter um corpo individuado, sendo que este corpo é a sombra de outras mônadas sobre ela. Não há nenhuma escuridão em nós porque temos um corpo, mas precisamos ter um corpo porque é obscuro em nós» (Kamper, 1994a: 46-47). *Corpo como resto heterogêneo*: «Os corpos humanos como resto heterogêneo em um mundo totalmente homogeneizado têm o destino semelhante a Deus ou aos deuses. O outro, o Outro está definitivamente excluído» (Kamper, 2003: 21).

Sobre os corpos no tempo e os corpos no espaço. «Corpos no tempo são algo diferente do que corpos no espaço, dos quais se pode fazer uma imagem. De corpos no tempo não há imagens, pelo menos, nenhuma que possa ser apresentada por um período de tempo ou mesmo que possa valer “para todo o sempre”. Pode-se, contudo, relatar sobre eles, assim como se relatam sonhos, feridas e milagres [*von Wunden und Wundern*] – e, da mesma forma, escrever e ler sobre eles, contanto que se tenha tempo para isso. Corpos no tempo são acessíveis apenas através de uma escrita das cicatrizes, quer dizer, através de ferimentos curados que estão de tal forma encadeados no tempo que se pode lê-los. A escrita das cicatrizes é outro nome para a pele humana. A pele é uma história em sedimentos (*eine geschichtete Geschichte*) de dores passadas. E, de forma alguma, apenas um contêiner para carne e ossos» (Kamper, 2001: 68-69). *Sobre a pele*: «... olhos também vêem corpos, apesar da binocularidade, como imagens, isto é, superfícies, enquanto a pele, o grande sentido do tocar, prefere sentir imagens, o que não é possível» (Kamper, 1994a: 63).

Do rosto como janela aberta. «Nada no universo incompreensível é humano a não ser os rostos nus, que, num caos de aparições estranhas ou hostis, são as únicas janelas abertas. O homem só abandona a solidão insuportável no momento em que do vazio de tudo o resto surge o rosto de um de seus próximos. Contudo, a máscara transmite-lhe uma solidão ainda mais terrível: pois sua existência significa que até mesmo aquilo que normalmente tranqüiliza carrega-se de repente de um desejo mais sombrio de difundir o horror; se aquilo que é humano está mascarado não sobra mais nada além da *animalidade e da morte*» (Matheus, 1984: 404, *apud* Kamper, 1995: 168). *Sobre o rosto em Emmanuel Lévinas*, ver Lévinas, 1974.

Sobre o abandonar o ver. «... Para o caso [...] que se deseja fugir da caverna, seria necessário desistir do hábito de ver. Será que é preciso ter um espelho, será que é necessário ter sempre imagens de si mesmo e dos outros?» (Kamper, 1994a: 85). «Uma tentativa de fugir [da órbita do imaginário] deveria abandonar as imagens, precisaria alcançar um ponto além da imagem, a partir do qual não seria mais possível o retorno à imortalidade» (idem: 9). «Contra o triunfo da luz, trata-se de uma reabilitação do lusco-fusco, da fenda de sombra do *clair-obscur*, de uma lógica realizada da desilusão» (idem: 28).

Enaltecer o perdedor, pensar contra si mesmo. «Esclarecer algo [literalmente: “pôr na imagem,” *etwas ins Bild setzen*], significa, mais adiante, *à la longue*, destruí-lo. As pessoas estão dispostas a levar uma guerra, como aquela nos Balcãs, não por causa de um ganho territorial estrategicamente duvidoso, mas em virtude do “noticiário nos meios de comunicação”, para demonstrar desta forma “sem custos” o poder sobre vidas e mortes e para humilhar “publicamente” o opositor. A miséria de muitos milhares de pessoas é posta, tanto aqui como lá, na balança dos valores abstratos. Sob pressão, cai-se, de certa forma, no apocalipse segundo o lema: “O vencedor ficará com a razão, esqueçam-se as montanhas de cadáveres.” Aí entra em vigor uma das principais leis do imaginário: a realidade é uma categoria residual com a qual somente os perdedores têm a ver» (Kamper, 1995: 193). «O destino do mundo depende das imagens do mundo, levando em conta que elas, por meio da abstração, destroem a corporeidade. O corpo precisa realizar uma sabotagem deste destino... Isso é possível com um critério prejudicado: é preciso aprender a poder fracassar. A arte do pensar que se pensa contra si mesmo será sempre uma arte do impossível» (Kamper, 2003: 73). «A embriaguês é, como competência para o caos, um fracasso conseguido» (idem: 107; a citação de Walter Benjamin é de Jauss, 1991: 938).

Tempo como «Ab-Grund». «Nenhum vestígio... pode produzir sem problemas uma aura. Nenhuma aura remete diretamente a um vestígio. O conceito (como intenção do pensamento) e a emoção (como efeito da percepção) não trabalham juntos. Com o sobrepeso do vestígio, a aura se apaga, com o sobrepeso da aura, o vestígio se apaga. Mas a relação não é simétrica. Um pequeno deslocamento a favor da percepção é necessário para que a relação comece a funcionar e trabalhe. Este deslocamento é dependente do tempo. [...] O limite com o qual se deparam, por si mesmo, as direções do domínio, o vestígio e a aura, conceito e emoção, razão e força criativa é o tempo. O tempo contudo é o “fundamento da distinção” (*Ab-Grund*) na relação entre pensamento e percepção» (Kamper, 1995: 17-18).

Sobre o “pôr-em-obra” da arte em Heidegger. Heidegger: «A arte é o “pôr-em-obra (*Werk-Setzen*) da verdade”, que ocorre, em essência, historicamente. A arte é uma origem. [...] A arte, fundadora da história, faz surgir um mundo como imagem, contudo, ela põe em jogo, ao mesmo tempo, um

conflito que lança tensões cada vez mais dilaceradoras: o embate entre mundo e terra» (Kamper, 1995: 18).

Sobre a arte opondo-se ao mundo iluminado, cf. Kamper, 1995: 68. *Sobre Goya e o grito*, idem: 152.

4. A metodologia

Uma teoria contra o unívoco, pelo paradoxo, cf. Kamper, 1995: 8-11. Sobre a fractalidade, Kamper, 2003: 41. *Sobre o desacerto, o fracasso, a disfunção*, cf. Kamper, 1998a. «As máquinas são tão mortais como as pessoas. Uma tentativa de excluir o telemático do pensamento», assim como «Imanência dos media e corporeidade transcendental. Oito postos de observação para um futuro medial» (Kamper, 1998b), ambos em www.eca.usp.br/nucleos/filocom, que Kamper forneceu-me diretamente. *Sobre o ponto zero da virada*, ver Kamper, 2003: 68.

A recuperação do tempo em Kamper. «Quando a estetização evidencia-se em sua realização como desarmamento dos sentidos e quando isso ocorre na forma de um deslocamento temporal, que segue através de um paradoxo multiplamente graduado, então a relação temporal, de onde emerge a cabeça de Janus dos *media*, é um motivo para ultrapassar também teoricamente para além da mera alternativa» (Kamper, 1995: 89). Trata-se de uma nova antropologia, onde efeitos a curto e longo prazo dos meios de comunicação são incorporados num horizonte maior que relaciona texto-contexto, desejado/não-desejado, visível/invisível (idem). Sobre o seguir os vestígios do tempo em vez de ocupar o espaço com o olho (idem: 90). Sobre o verdadeiro lugar da reflexão não é nem escrivaninha nem a cátedra, mas «estar no caminho do tempo» (idem: 31).

A ilusão refletida. «A ilusão tem a forma temporal do adiamento, do deslocamento, da metonímia, na qual aquilo que é casual da existência humana pode mudar para algo que seja necessário». «O que no contexto da simulação é nela encoberto, o que surge no jogo da mimese, é a forma cronológica da ilusão. Entre pensar e agir instala-se um esperar, que não pode ser minimizado de forma alguma. Talvez o fracasso dos planeamentos humanos não consista em nada mais do que saltar o tempo da espera, o tempo da decisão, quer dizer, no mal-entendido de se eliminar o hiato entre a teoria e a práxis. A partir daí estrangula-se a competência do homem em [enfrentar] consequências posteriores e efeitos paralelos adversos, de tal forma que toda a solução de problemas cria mais problemas do que os resolve. Na contingência das coisas encontra-se uma incalculabilidade, que se tem que ter expressamente em conta. Um nome genuíno para este esforço paradoxal é a ilusão refletida, ativa. Ela reage à situação de que há o inforçável e de que este, mesmo quando se esquece a situação, não pode ser obrigado de forma alguma. Ela reage a isso com uma tolerância que concede o principal para o tempo. Tolerância implica a desistência de querer dominar um tal tempo do adiamento, do deslocamento, da metonímia. Só assim a uma mutação da existência humana que transforma o acidente em necessidade» (Kamper, 1995: 94).

A infinita falta de tempo. «Com esta frase, Jacques Lacan aludiu à falta no ser. Já esta frase opera contra a de Heidegger: “Há ser e tempo”, que deveria servir para anunciar seu segundo volume, se ele tivesse sido escrito. Mas não há nem o segundo volume nem Ser e Tempo. Não há. Nenhum Dom. No fundo, nenhum estender-se múltiplo. Mas uma forma de ausência de respostas do mundo. A indisponibilida-

de mesmo assim disponível tem como consequência uma situação de tal forma flagrante que nós não podemos percebê-la e continuar a falar de genuinidade e presente. Mas “presente impossível” significa a expressão de um balanço, em consequência do qual fracassou totalmente a imposição de uma existência (de um *Dasein*). Os homens são um lugar vazio no universo. Eles não fracassaram apenas em parte mas totalmente. E nenhuma vontade, nenhuma consciência pode mudar aí qualquer coisa. A antropologia histórica deixa livres, de forma sincera, os lugares de pensamento. Talvez o pensar-corpo tenha uma chance que possa ajudar mais adiante» (Kamper, 2003: 9-10).

Sobre a telepatia lúcida. «Certamente, a reflexão sobre as imagens não pode continuar a participar das condutas de dominação. Exatamente a teoria hoje, em vista do ausente sentimento para com o tempo, que a possibilitou e que perpassa desde muito tempo atrás, é um teatro do inconsciente. Já não se trata tampouco do consenso entre os “companheiros do espaço”, que se negocia considerando inclusão e exclusão. As distâncias temporais dos homens entre si são irrevogáveis. Cada ato de voltar-se ao outro, cada destinação ocorre, assim, como “amor ao distante”. A exigência de uma telepatia lúcida só vale para “companheiros do tempo” que têm em vista o presente espiritual (*Geistesgegenwart*). A sincronia exigida da percepção, em verdade, não dissolve a paixão (*Passion*) mas sua apatia. O telepático permanece preso ao pático, possivelmente também ao patético. Mas – diante das paredes do impossível – ele pode sempre transformar-se em lucidez, que dá preferência ao olhar aberto e que torna transparentes também as imagens mais áridas para sua história» (Kamper, 1994a: 101).

Sobre o homo absconditus, cf. Kamper, 1995: 17 e também Kamper, 1999: 445-446. *Sobre os fundamentos pré-míticos*, ver Kamper, 1987: 37-45. *Sobre a captação «do olho para o ouvido»*, ver Kamper, 2003: 89-90.

O quiasma. «Mas entende-se que, na melhor das hipóteses, captura-se a curva para assinalar, na pista estendida e com uma derradeira ponderação, um quiasma na areia desértica da história. É o tropeçar desejado/não-desejado, inconsciente-consciente. Uma travessura como aquelas ocorridas uma vez superada a paralisia infantil. Um cambalear que parece cair no contínuo mas que ocasionalmente é uma dança virtuosa, excêntrica, como um derviche [monge mendigo maometano], incluindo o salto mortal no ponto de virada do anel de Möbius» (Kamper, 2003: 44). *Quiasma na areia do deserto*: «[É] o horizonte do silêncio que agora grita. A partir de outrem ocorre uma supressão que transforma-se numa dor sem sintomas. A ausência dolorosa pode também ser marcada claramente a partir de dentro. O mundo, quando se torna acontecimento, não é nada que esteja na frente de nós mas algo que está multiplamente dobrado [*eingefaltet*] na percepção humana, como a percepção é multiplamente dobrada no mundo (Merleau-Ponty)» (Kamper, 2003: 44).

Enaltecimento do «meio». Sobre o hiato entre a expressão e o pensamento, ver Kamper, 1967: 77. O «entre» é a forma temporal da ilusão, cf. Kamper, 1995: 92. Sobre o momento «entre» o pensar e o agir. Entre ambos há um esperar... (idem: 93). Sobre o gritar, como busca do momento correto, o momento do meio, o ínterim (idem: 158).

A exclusão do outro no terror do imaginário. «O outro, que é excluído exatamente para que se realize a unidade do mesmo, atua aqui como estabilizador da identidade. Entretanto, ele passa por uma mudança determinada. Ele transforma-se primeiramente no estranho, no terrível, depois no hostil e

torna-se, por fim, o “inimigo pura e simplesmente”, modelo de projeção que deve ser virado de acordo com todas as vontades [*alles Beliebigen überstülpt werden kann*]» (Kamper, 1994a: 59).

O próximo que é estranho. «Na dialética da apropriação e do tornar-se estranho (*Fremdwerden*) resultou – no meio do mundo apropriado e dominado – um novo tipo de estranhismo, que é mais terrível que o antigo, nas margens, que é provocado pelo ato de afastar a fronteira mais para fora. Possivelmente, este estranhismo pode ser atenuado pelo procedimento mimético. O que seria importante aí – inclusive em função do [conceito de] país – seria um “trabalho” específico do estranho: um reconhecimento, uma permanência, um conhecer, que não se tornasse tolice. A crítica ao país não significa aqui a recusa, mas a avaliação de uma relação. Quando o mais próprio de cada um [*das Eigenste*] pode tornar-se estranho, algo não está muito certo na relação do homem consigo mesmo e com o mundo» (Kamper, 1995: 159-160).

Monstro como a máscara do outro num mundo do mesmo, cf. Kamper, 1995: 149. Sobre o «belo estranho», sobre não ser possível ter uma pátria sem algo «preocupante» (sinistro), idem: 155. Sobre a ferida que supura, idem: 178. Sobre a impossibilidade de troca entre o vivo e o morto, sobre o fato de ela não surgir da margem mas do meio, do coração humano, cf. Kamper, 1995: 179.

Os olhos deixaram de ver o entre do espaço e da superfície: sobre a «terrível incapacidade sequer de ver» (Kamper, 1994: 20), sobre o olhar que destrói o que vê (idem: 99). «Os sofrimentos dos olhos têm a ver com o lusco-fusco do imaginário, que atualmente se expande. Este lusco-fusco constitui um complexo, ele não é apreensível analiticamente com precisão, resiste a todo julgamento e a toda decisão. Ele emerge nos próprios processos da visão e é certamente um resultado antigo. As imagens são necessárias aos homens e mortais; quanto mais necessárias foram à vida, tanto mais mortais se tornarão. É apenas uma questão de tempo. Elas claramente nos defendem diante de uma perda ameaçadora de vida, antes que seja de qualquer forma vivida. É da mesma forma claro que elas – enquanto imagens da tela, enquanto escudos de defesa – podem tornar-se uma prisão mortal, se elas sobreviverem» (Kamper, 1994a: 20). Sobre o fato de os olhos ligarem-se à rachadura do filme (Kamper, 1994: 62). Atrás das superfícies que estão lá para serem vistas há espaços de mundos totais que não podem ser vistos (Kamper, 1995: 57).

Sobre o ouvir. O diálogo é uma contraposição, um dissenso (Kamper, 2003: 45). «A razão ouvinte pode findar com o ouvir lingüístico ativo. Somente o escutar com ouvidos treinadamente apurados cria a situação na qual por fim é possível manter-se reflexivamente naquilo que é impensável e indescritível» (idem: 46).

Corpo como método. «O corpo morto é uma imagem inconsciente, que pratica a coação na forma da obsessão. O corpo vivo é agora invisível. Ele já não aparece como objeto mas [aparece] aqui e lá titubeante como método» (Kamper, 2003: 69).

Sobre a enantiodromia. Sobre o não seguir para frente mas o criar um arco da esquerda para direita, para frente e para trás (Kamper, 2003: 44). «Nem ordem, nem desordem, somente além de ambos inicia-se o caminho, a performance...» (idem: 27).

Sobre a escrita. Necessidade da escrita para uma culpa para a qual possivelmente não há nenhum responsável (Kamper, 1995: 36).

BIBLIOGRAFIA

LACAN, J. (1973), *Schriften, I*, Olten.

LÉVINAS, E. (1974), *Autrement que l'être ou Au-delà de l'essence*, s/l, Kluwer Academic.

JAUSS, Hans Robert (1991), «Über religiöse und ästhetische Erfahrung», *Merkur*, 510/511, Munique, 1991.

KAMPER, Dietmar (1967), *Ästhetik und Kommunikation*, 67/68 [Berlim].

_____ (1987), «Aufklärung – was sonst? Eine dreifache Polemik gegen ihre Verteidiger?», in *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne* (org. Dietmar Kamper e Willem van Reijen), Frankfurt: M. Suhrkamp.

_____ (1994a), *Bildstörungen – Im Orbit des Imaginären*, Stuttgart: Cantz.

_____ (1994b), «Das Mediale – das Virtuelle – das Telematische. Der Geist auf dem Rückweg zu einer transzendentalen Körperlichkeit», in Faßler, M. e Halbach, W. R. (orgs.), *Cyberspace. Gemeinschaften, virtuelle Kolonien, Öffentlichkeiten*, Munique: Wilhelm Fink.

_____ (1995), *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*, Munique: Wilhelm Fink.

_____ (1998a), «Maschinen sind sterblich wie Leute. Ein Versuch das Telematische zu denken». Texto entregue diretamente a mim por Kamper.

_____ (1998b), «Medienimmanenz und transzendentaler Körperlichkeit. Acht Merkposten für eine postmediale Zukunft». Texto entregue diretamente a mim por Kamper.

_____ (1999), «Corpus absconditum», in AAVV, *Kommunikation, Medien, Macht* (org. Rudolf Maresch e Niels Werber), Frankfurt am Main: Suhrkamp.

_____ (2001), *Horizontwechsel. Die Sonne neu jeden Tag, nichts Neues unter der Sonne, aber...*, Munique: Wilhelm Fink.

ONFREY, Michael (1993), *Philosophie der Ekstase*, Frankfurt am Main.