



ENTREVISTA

“Somos nada mais que imagens” – Entrevista com Anne Sauvagnargues

“We are nothing but images” - Interview with Anne Sauvagnargues

Realizada por Édio Ranieri

Registrada e traduzida por Lilian Hack

Revisão de Rosane Neves

Anne Sauvagnargues é artista visual, escritora, filósofa e uma das maiores especialistas no pensamento de Gilles Deleuze. Pesquisadora da história da arte e da estética, explora o fio que atravessa toda obra deste autor em sua relação com a arte. Dedicar-se atualmente ao desenvolvimento de uma Ecologia das Imagens, onde conceitos da filosofia da diferença dialogam intensivamente com sua poética em pintura, e oferecem novas abordagens ao conceito de imagem. Suas obras foram exibidas em diversas exposições na França e na Suíça, e seus livros traduzidos para várias línguas. Professora do departamento de filosofia na *Université Paris-Nanterre*, acolhe pesquisadores do mundo inteiro no seu Laboratório *EA 4414 HAR: Histoire des Arts et des Représentations*. Numa ensolarada tarde de junho de 2019, em Paris, conversamos a respeito de sua

obra, cercados pelos livros de sua biblioteca, e diante de seus cadernos de pinturas e desenhos. A entrevista que segue é parte do material registrado nesse encontro, e posteriormente traduzido.

Édio Ranieri – Em seu livro *Deleuze et l'art*, você pensa a criação como algo que se distingue de uma ação psicológica individual. A criação seria, sempre, subtrativa. Fórmula já presente em ‘Deleuze. De l’animal à l’art’, onde as condições de criação se efetuam a partir de uma forma de bloqueio, ou seja: o bloqueio é quem cria. Na entrevista¹ que você concedeu durante a exposição ‘Partículas Urbanas’ você relacionou o seu processo de criação ao seu tempo de trabalho como professora assalariada, e ao mesmo tempo, à uma tentativa de cartografar o movimento da cidade, do

trem. Você também afirma que esses desenhos não dependem exclusivamente de você, que as canetas fizeram muitas coisas e que o Japão fez sua parte. Em que sentido trabalhos como *Arrêt à Marseille*² ou *Hauteur limitée à 3m80*³, estariam relacionados com os conceitos de bloqueio e subtração?

Anne Sauvagnargues – O desenho e a pintura são muito importantes para mim, porque eu comecei a fazer filosofia pintando. Eu cursei filosofia e parei assim que terminei meus estudos, porque queria escrever e pintar. Eu deveria ensinar filosofia, mas passei, talvez dez, quinze anos me dedicando quase exclusivamente ao meu trabalho de pintura e escrita. Depois disso, uma série de acasos me trouxe de volta à filosofia, o que me demandou a realização de uma tese. Foi nessa época que escolhi Deleuze. E escolhi Deleuze precisamente porque eu vinha da produção – uma escritura-pintura – e eu era muito recalcitrante em relação a todos os filósofos que falavam das artes não discursivas, e até mesmo da literatura, de um ponto de vista do filósofo, isto é, recobrando, com o conceito, uma realidade pictórica ou literária. Então escolhi Deleuze, porque é um dos poucos, acho que o único realmente, mesmo entre os filósofos

mais contemporâneos, que é capaz de colocar no mesmo plano, exatamente no mesmo nível, o pensamento conceitual da filosofia e a produção plástica da pintura e do discurso literário. Eu morava em um subúrbio muito difícil, ao norte de Paris, um subúrbio muito pobre que atravessava para ir à universidade onde eu trabalhava. Eu atravessava todo o bairro de trem (RER) e esta paisagem me fascinava o tempo todo. Então eu encontrei uma maneira, na minha pintura, para me dedicar a isso. Trata-se de um dispositivo de pintura particular, pois eu preciso do deslocamento, eu utilizo os transportes coletivos, os transportes públicos e assim isso acontece entre mim – que estou observando alguma coisa – e a velocidade da circulação, que faz com que tudo desapareça. E como a técnica está no deslocamento, acabo limitada a alguns formatos, através dos quais posso me espalhar sobre meus joelhos sem perturbar outras pessoas. Fico limitada, do mesmo modo, pelo conjunto de lápis que suporto nas mãos: cinco, seis, sete, oito... A paleta de cores se decide dessa maneira: eu vejo alguma coisa e então eu começo, eu pego uma primeira caneta/pincel (demonstrando o procedimento) uma segunda, uma terceira, e então, em seguida, tenho

minha paleta à mão. Assim a pintura é função do acaso que fez selecionar certas cores. Uma vez que eu tenho essas cores selecionadas na mão, estarei atenta aos detalhes que estão relacionados com as cores que foram selecionadas...

Édio Raniere – Nesse sentido é que você afirma que as canetas fazem muitas coisas...

Anne Sauvagnargues – Sim, as canetas fazem muitas coisas. Eu levei bastante tempo para encontrar esses pincéis de feltro. Eles possuem uma grande variedade, muitas variações de tamanhos e cores. Mesmo se estamos em movimento é possível utilizá-los para fazer algumas coisas com uma variedade possível de características, digamos, idêntica à grande pintura em atelier. E isso corresponde também a Deleuze. Em alguns aspectos, Deleuze permanece preso ao antigo enquadramento, mas ao mesmo tempo permite que nos libertemos do velho paradigma da arte, atualmente obsoleto e perturbador onde o artista – sempre masculino, obviamente – o "grande artista de exceção", o grande artista que é diferente das pessoas comuns porque é genial, e sua alma é justamente o que lhe permite sentir melhor a realidade do que todos os demais. Isso faz parte de uma ideia de História da Arte que passa pelos cumes:

temos assim movimentos representados pelo ápice do artista genial, e depois outro ápice de um outro artista genial, sem explicar como as condições de produção ou as condições dos modos de subjetivação se transformam dentro da arte. Então, por um lado, Deleuze conserva um pouco a ideia do artista genial, mas de outro, ele nos permite pensar os indivíduos e os sujeitos humanos como algo diferente de pequenas almas separadas umas das outras. E é por isso que, um dos grandes interesses do meu trabalho, tanto em pintura, como em filosofia e escrita, se entrega ao impessoal, ao pré-individual. Ou seja, não é que eu pense que o “eu” não exista: eu existo! Mas eu existo como um nó complexo de relações exteriores. E assim, quando penso, não sou eu sozinha pensando – e eu agradeço! (risos) –, é a relação entre mim, o transporte, a cidade e o acontecimento singular desse trajeto, com seus encontros que permitem alinhar, organizar, agenciar signos. E estes signos estão muito próximos da escritura e da pintura. Eu fui apaixonada por Michaux, toda a minha vida, e Michaux foi muito importante para mim quando comecei a me encaminhar para a filosofia, porque ele estava preso como eu na linguagem, e como eu, ele se

afastou da linguagem para ir em direção aos signos plásticos. E assim Michaux está em minhas mãos com essa ideia de encontrar uma maneira de fazer um traço sobre a folha que não passe pelo registro semântico de um significado já polido, lambido, ordinário. E, portanto, como para Michaux, a passagem pelo plástico me deu acesso a uma escrita desembaraçada dos estereótipos da escritura comum. Uma passagem pelo mutismo e pelos gestos. Há vários anos eu venho trabalhando nessa Ecologia das Imagens, uma filosofia da ecologia das imagens. E nessa ecologia das imagens eu tomo a imagem não apenas como representação, imagens fabricadas, mas eu compreendo imagem por toda parte onde existe enquadramento subjetivo. Eu compreendo as imagens como interstícios entre as próprias imagens, que enquadram outras imagens. Para mim, portanto, uma câmera é uma imagem e não somente uma produtora de imagens. Se ela faz imagem é porque ela carrega seu enquadramento técnico. E os seres humanos são imagens, e essa mosca que voa pelo apartamento, atravessando a sala, também é uma imagem. Mesmo os pequenos animais neste apartamento, ainda que seja mais difícil para nós sermos sensíveis à estas coisas. De certa forma os livros também

oferecem seus enquadramentos de imagem, não só porque eu olho para eles, mas eles também, infelizmente, olham para mim e imploram para que eu me ocupe deles, para que eu os leia (risos). Então esse trabalho sobre as imagens é para mim muito importante.

Édio Raniere – podemos dizer que quando você pegou a caneta vermelha, durante o exemplo que você nos deu, e você não pegou a verde, a azul, nem a preta, isso seria uma subtração? Um tipo de subtração ao acaso?

Anne Sauvagnargues – Não! Isso é uma seleção um pouco por acaso e que vai dar o gatilho a um canal semi-aleatório. Existe o aleatório completo e o semi-aleatório. Estes conceitos, nós não os encontramos desse modo em Deleuze, ele mesmo não fala em subtração. Sou eu que dou importância a esse conceito, por dois motivos principais: o primeiro, é que explicamos sempre a subjetividade humana por adição. Colocamos o humano em um mundo. A arte foi explicada desse modo em todos os tempos: temos a realidade, mais o humano, mais uma alma humana que percebe a realidade. Mas com Deleuze podemos pensar que a percepção, no lugar de acrescentar alma à matéria, subtrai qualquer coisa à matéria. É uma ideia genial porque nós não precisamos

mais do pressuposto teológico de um humano completo, completamente dado, e que percebe acrescentando qualquer coisa à realidade. Deleuze se apoia em Bergson, em sua teoria da imagem, para dizer que há percepção quando há subtração. Portanto, a percepção afasta da realidade tudo aquilo que não me interessa e que não entra em consonância comigo. Isso define a subtração na minha perspectiva. Ou seja, estamos sempre em um plano de recuo, em segundo plano, existe uma perspectiva que se distingue por subtração, a câmera por subtração, você por subtração, e são estes conjuntos de diagonais de subtração que formam esse entrecruzamento de perspectiva. Portanto, primeira explicação da arte como subtração. Segunda explicação, tão importante quanto, que está ligada à política e ao fato de que frequentemente dizemos que “ninguém pode ignorar a lei”. É uma fórmula da qual nos servimos muito na França para explicar que todos os cidadãos devem conhecer a lei. E dizemos também que, na gramática, “as exceções confirmam a regra”. Eu vou explicar um pouco. Quando há exceções na gramática dizemos que a exceção confirma a regra. Não é verdade, é claro que ela não confirma! Quando dizemos que a exceção confirma a regra é porque queremos fazer passar em silêncio o fato

de que as línguas são tecidos anacrônicos com múltiplas regras, para assim impor uma única regra que regeria todos os segmentos da língua. Mas há exceções, porque as exceções vêm de outros segmentos, de outros pontos de estruturação da língua, que obedecem a outros princípios. Em resumo, as línguas não são sistemas coerentes. Não é a exceção que confirma a lei, a exceção faz outra coisa à lei que é ainda mais importante que a confirmação, a exceção não confirma, ela infirma. Infirmar⁴, como quando dizemos um deficiente, um inválido (hadicapé). Portanto ao infirmar, há a ideia de que algo não está completo, não está totalizado. Há também a ideia de Canguilhem – muito importante para mim em seu trabalho sobre o normal e o patológico –, quanto a ser um deficiente, quer dizer, não ser capaz de estar dentro da norma coletiva, ser um inválido do coletivo. Não é somente ser um monstro, não é apenas não ter a generalidade, não preencher a generalidade, não preencher a generalidade da norma, mas é mostrar que nós somos todos deficientes. Não há relação com a lei que não seja sob o modo da deficiência, nós não temos relação com a lei senão através daquilo em que não correspondemos à lei. Portanto, a relação que temos com a lei é

uma relação de invalidação. E essa lei, eu a tomo como a lei do desejo, a lei Lacaniana, a lei social. Portanto, sim, a criação é subtrativa porque a criação infirma a lei, e a infirmando ela a confirma também, de uma certa maneira, mas ela a confirma sob o plano de um novo pensamento da norma, uma norma, como mostra Canguilhem, que não está acima dos indivíduos, mas que varia no interior de cada um de nós, que varia no interior de cada espécie. No momento em que uma espécie infirma a lei, porque ela não corresponde à essa lei, a norma se transforma, e com ela se transforma também a relação que nós temos com nossas instâncias normativas. Portanto, é por um lado uma teoria política, e é também uma teoria da criação, que é contente e otimista porque, infirmar (refutar) a lei, somos todos capazes, reproduzir uma obra prima ninguém pode, mas infirmar a lei, cada um de nós consegue muito bem.

Édio Raniere – Seria possível tomar a crise democrática vivida em muitos países, como no Brasil por exemplo, também como um bloqueio? Seria este um tipo de bloqueio a partir do qual novos processos de criação poderiam emergir?

Anne Sauvagnargues – Sim! É claro. Isso faz parte da mesma ordem de ideias.

Quer dizer, como fazemos para definir condições de criação que não são condições de exceção geniais, mas que são condições, ao contrário, de estereotipia coletiva. Eu acho que é muito importante pensar a criação não como alguma coisa que escapa, mas como algo que se torna o sintoma da impossibilidade, ou do bloqueio de uma sociedade. Sou encorajada a pensar assim porque trabalhei muito sobre Guattari e Deleuze e é exatamente assim que eles explicam o caráter revolucionário de Kafka. Kafka é revolucionário não porque ele foge da burocracia e se refugia em uma ilha deserta, não! É necessário entender o que é uma linha de fuga: uma linha de fuga é, em um complexo de forças, o potencial, a invenção, a constituição, uma abertura que permite despistar ou transformar a situação em um dado momento. Um bom exemplo para explicar isso é o futebol. Porque bruscamente a linha de fuga traçada pela bola que entra no gol, e que um segundo antes não era possível, um segundo mais tarde não era possível, e quando eu digo um segundo é muito longo, um quarto de segundo antes não era possível, um quarto de segundo depois não era possível! Há apenas um certo momento que é aberto por um impulso que traça a linha de fuga. E

quando definimos a criação assim é preciso perceber que isso não é a mesma coisa que a resistência, porque muitas pessoas pensam que Deleuze e Guattari definem a arte como resistência, o que não é correto. Em uma nota de “Mil Platôs”, pelo contrário, Guattari e Deleuze explicam que eles não estão exatamente de acordo com Foucault, quando ele diz que a arte é apenas resistência. Para eles, definir a arte como resistência é fazer dela uma resposta a algo que já existe. É resistir a alguma coisa. E por isso é reacionário, mas no sentido próprio do termo, quer dizer, é uma reação a uma situação. Se fosse uma resistência estaríamos, ainda, presos na relação entre indivíduo e sociedade. Não é uma resistência ao social – indivíduo-social. É sim uma linha de fuga que se apoia em impossibilidades, mas para constituir algo que não é resistência, e sim abertura. Ou seja, a linha de fuga se apoia sobre os bloqueios da sociedade. E é por isso que estamos pensando que a situação no Brasil, na França, nos EUA, na Áustria e na Itália, enfim, a ameaça da extrema direita é muito forte em muitos lugares do mundo e, claro, esta ameaça confina todo conjunto do corpo social em impossibilidades. Mas o que anima em Guattari e Deleuze é que estas impossibilidades formam justamente as

condições de criação, e de forma alguma, seu impedimento. Trata-se de levar a sério esses bloqueios, não de evitá-los, nem de desbloqueá-los. A linha de fuga leva novamente a uma transformação da situação, e por isso eu diria que a linha de fuga nos faz ir de Foucault, que diz “a arte é a resistência”, para algo que eu vou chamar com Simondon de “uma disparidade”. Deleuze e Guattari não dizem isso exatamente, mas acredito que isso corresponde bem ao que eles pensam. Ao invés de pensarmos a arte como resistência, portanto, uma reação, a arte como linha de fuga é uma disparidade, quer dizer, há duas coisas que não se mantêm juntas, e com essas duas coisas produzimos uma nova dimensão. Disparidade é um termo que vem da psicofisiologia da visão. A disparidade explica a maneira utilizada por animais como nós, que possuem duas pupilas, para produzir o volume. O volume se produz porque uma pupila vê uma coisa, enquanto a outra vê outra coisa. Portanto as duas pupilas não veem a mesma coisa, o que compreendemos muito bem quando fechamos um olho e depois o outro, porque o que estamos observando se mexe. Portanto, cada pupila carrega uma imagem, e a relação entre essas duas imagens é uma relação de disparidade, elas não são as mesmas,

elas são díspares, e no lugar de fazer uma síntese da diferença, isso que fazemos, segundo Simondon, é uma disparidade. Ou seja, com as duas disparidades nós não produzimos uma equivalência, mas produzimos uma terceira dimensão, quer dizer, uma dimensão na qual a incompatibilidade se resolve pela produção de uma nova dimensão: a profundidade. Portanto, o que conta é que não é uma síntese, porque nós não afastamos a contradição entre as duas imagens, mas essa contradição produz uma dimensão que Simondon chama transdutiva, e que é uma nova dimensão na qual o conjunto do problema se reconstitui, mas sobre um outro plano, sobre um novo plano. E então, em lugar de ter uma concepção simplificada da relação entre a arte e resistência, nós temos uma concepção mais complexa, onde as condições de bloqueio da sociedade produzem ou não um bloqueio, que pode determinar uma linha de fuga, e a linha de fuga remodela o conjunto produzindo uma nova dimensão. Dimensão que é imprevisível, no momento, mas na qual as condições de bloqueio são transformadas. Eu não posso explicar em relação à sociedade brasileira hoje, porque eu não sei exatamente quem faz o que no Brasil, hoje, mas eu posso explicá-lo bem no

passado. Por exemplo, com a situação de Kafka, que está preso em um conjunto de impossibilidades: ele não pode escrever em alemão, ele não fala muito bem o alemão, e com todas essas condições: judeu, tcheco, falando o iídiche, falando o tcheco em Praga, porque Praga está no império austro-húngaro nesse momento. Assim, sem falar o alemão que se fala em Praga, sem falar o alemão que se fala em Viena, ou em Berlim, falando um alemão da província, ele é obrigado a se colocar diante da grande literatura alemã, e por causa de todas estas impossibilidades, ele produz uma nova língua, que é ao mesmo tempo uma língua que dá o diagnóstico desse novo mundo burocrático. Ou seja, não há resistência direta, mas linha de fuga. Em outras palavras, disparidade, quer dizer, transdução da situação.

Édio Raniere – Você afirma em *Deleuze et l'Art*, e também em *Deleuze. De l'Animal à l'Art*, que o sujeito seria nada mais que um resultado, um centro individual instável. A subjetividade, portanto, não seria individual, mas social, a-personal. A subjetividade não seria um ato, mas uma paixão, a passividade de uma repetição. Haveria aqui um encontro entre os processos de subjetivação e os processos de criação? Poderíamos dizer que ambos

(subjetividade e criação) não são atos, mas paixões: passividades de uma repetição?

Anne Sauvagnargues – Em *Diferença e Repetição* Deleuze parte de uma frase muito interessante de Lévi-Strauss que diz: "Há apenas diferenças que se repetem". Não entendemos de início, porque pensamos que é o mesmo que se repete e Lévi-Strauss diz que é a diferença que se repete. Eu entendi essa frase certo dia quando estava vendo uma exposição de objetos da Ilha de Páscoa, e nela encontrei uma citação de um escritor viajante, de quem eu gosto muito, que se chama Victor Segalen, que dizia: “Acreditamos que um colecionador se interessa pelo mesmo, absolutamente não. Um colecionador se interessa pelas diferenças”. Era uma exposição de objetos da Ilha de Páscoa e, portanto, víamos os mesmos objetos, víamos simplesmente o paradigma do objeto. É exatamente o que eu dizia anteriormente com Canguilhem e a ideia de infirmar a lei: cada objeto é um pouco diferente. O colecionador não vê senão as diferenças. O colecionador de selos, por exemplo, possui apenas selos, mas a cada vez um selo diferente. O colecionador de cachimbos, tem apenas cachimbos, onde todos os cachimbos são diferentes. Mas a filosofia ocidental tem

a tendência de valorizar o mesmo e o eterno quando relacionados com a repetição, enquanto, para Deleuze, qualquer repetição desencadeia um hábito, e então toda repetição está sob a ponta de uma diferença. Portanto, o que produz a repetição é a diferença. E assim, a partir do momento em que pensamos sobre isso, há mais partilha, se quisermos, entre a diferença e a repetição. Pois a repetição é transformativa. É por isso que Deleuze diz que é a diferença que produz a repetição. Finalmente, subjetividade e criação: todas as subjetividades são criadoras, portanto, não apenas a sua subjetividade, a minha, ou seja, a de todos os humanos, todas as outras subjetividades, e por consequência temos uma equivalência onde todos são sujeitos e todos são criativos. Eu penso que não é ruim reservar a criação aos momentos de produção que fazem, um pouco, uma diferença na cultura. Então, em um sentido, a criação é estereotipada, todo mundo cria, mas em outro sentido, eu acho que é bom ser capaz de marcar que eu prefiro Kafka, por exemplo, do que um outro escritor. Então nós precisamos de uma teoria que não é uma teoria da exceção, mas uma teoria da preferência. Eu não diria que subjetividade e criação devem ser

identificadas completamente, mas que a criação deve aplicar-se a momentos subjetivos em que, nos parece – sob determinadas circunstâncias e por determinadas razões –, ser preferível criar, porque isso permite disparar efeitos e produzir interações que são um pouco diferentes, e que são privilegiadas em relação a outras.

Bem, mas a questão central, a qual ainda não respondi, é aquela dessa nova concepção do sujeito. É difícil para nós nos darmos conta a que ponto a concepção que temos de seres humanos individualizados, contidos no interior da pele, tendo um passaporte, uma identidade particular etc., é algo muito forte em nossas culturas ocidentais, mas não em outras culturas. Há muitas culturas sobre a terra que não funcionam assim. Portanto, é difícil ver que isso que chamamos de sujeito não é um dado da história universal, mas um constructo da cultura branca ocidental colonial. Bem, Deleuze não critica o sujeito a partir dessa linha de ataque política, mas suas questões levarão à isso, porque o que o preocupa no começo de sua carreira filosófica, antes de se encontrar com Guattari, é passar de uma concepção de sujeito substancial – dado como um todo, como uma alma intelectual, espiritual, uma alma que não está presa na matéria,

uma espécie de grão espiritual sobre a terra – à uma concepção de subjetividade mais próxima àquela de Nietzsche. Ele coloca isso em obra em *Diferença e Repetição*, a partir de conceitos que ele empresta de Simondon, e que o permitem falar de individuação impessoal e de singularidade, de tal modo que o sujeito se define não mais por uma unidade e uma identidade, mas por uma nuvem que o efetua. E isso é muito simples de compreender para quem possui uma cultura psicanalítica, pois isso é muito próximo do que diz Lacan. Lacan mostra com força que o sujeito não é primeiro, ele é produto, e que o sujeito é produzido por um corte entre a relação imaginária da criança e da mãe, cindido pela presença do simbólico, que em Lacan se incarna no pai. Bem, Lacan mostra um sujeito que é produzido como o resultado de uma nuvem simbólica pela qual a intrusão da lei, a lei do pai, o falo, corta a relação imaginária entre a criança e a mãe, e precipita as condições complexas do Édipo, de maneira a produzir o sujeito como o resto desse imaginário que aceitou a lei simbólica, e o sujeito é resultado do conjunto desse processo. Portanto, quando Deleuze se põe a escrever, já existe muita teoria disponível que mostra que o sujeito não é um ponto de partida,

mas é um resultado. Marx o havia mostrado também, um pouco mais cedo, com uma argumentação próxima daquela que eu utilizei há pouco. Marx mostra que o sujeito individual, esse sujeito que é produzido pela teoria política do contrato social – séculos XVI e XVII, de maneira a permitir à massa de humanos homogênea, porque antes havia ordens sociais, a aristocracia, etc., ordens sociais que hierarquizavam os humanos na sociedade, mas através de uma redução que precipitava todos os indivíduos sob o mesmo plano, isso é a revolução burguesa – é uma maneira de permitir que todos os humanos se encontrem no mercado de trabalho de forma homogênea, sendo capazes de assinar em seu nome. Isso é a produção do indivíduo: tornar todos os humanos capazes de assinar em seu próprio nome o seu contrato de trabalho. Mas um contrato de mentira, porque eles são proletários, e os burgueses, que possuem os meios de produção, não fazem nada senão utilizar sua força de trabalho para produzir a mais-valia. Mas Marx mostra, da mesma maneira, que isso que imaginamos ser o ponto de partida da filosofia – o cogito; “penso logo existo” – foi produzido por um complexo histórico-social que é aquele da burguesia e do capitalismo. Bem,

Deleuze, por sua vez, possui uma argumentação que é metafísica e não política. É Guattari que acrescentará argumentos que se parecem com estes que eu acabo de utilizar. Deleuze diz, com Espinoza e Nietzsche: “o sujeito não é substancial, é um modo”. Ele é modal e, portanto, ele é produzido por um conjunto de relações.

Édio Raniere – Você acha que seria possível aproximar – conectar – produção e passividade para pensar a subjetivação? Como uma espécie de paixão da repetição...

Anne Sauvagnargues – Bem, levando em conta o que acabei de dizer, a relação entre ação e paixão é transformada. Porque temos a tendência de pensar paixão como o contrário da ação, o passivo como o contrário do ativo, o ativo como o contrário do passivo, a partir desta ideia granular em que passivo significa “fazer nada”, e ativo “fazer alguma coisa”. Mas se levamos à sério a ideia segundo a qual o que importa são as relações e não os termos – os sujeitos são produzidos pela relação – se o que importa é a relação, temos sujeitos que possuem as mesmas propriedades que antes, mas estes sujeitos são passivos. Ou seja, eles são os efeitos de uma nuvem de relações que determina o tipo de relação que os

qualifica. O sujeito é produzido por um conjunto de relações exteriores. Eu acho que tenho *Diferença e Repetição* em algum lugar... (ela procura o livro em sua biblioteca). Aqui está, página 102: “Há uma contração da terra e da humosidade que chamamos frumento. E esta contração é uma contemplação e auto-satisfação desta contemplação”⁵. Portanto ele diz que o trigo – podemos pensar o sujeito como a haste do cereal – é a contração de tudo que está em seu entorno: a terra, a umidade, o ar. Podemos ver muito bem uma coisa como essa. Podemos nos ver como um sujeito contraindo tudo o que está em nosso entorno. Contraindo em uma pequena nuvem que define uma singularidade. Portanto, sim, é uma paixão ativa, uma passividade ativa. Estamos no limiar da linha de fronteira entre um sujeito que age, ou um sujeito que se mantém passivo, porque estamos a caminho de pensar uma passividade constituinte. Isso não quer dizer que eu jamais faça nada, mas quer dizer que tudo que eu faço é feito a partir de uma nuvem que eu constituo, que eu represento...

Édio Raniere – Para problematizar a subjetividade você trabalha, geralmente, com dois conceitos distintos: subjetivação e individuação. Numa certa psicologia social brasileira existe a

tendência de aproximá-los. Você poderia nos ajudar a compreender a diferença entre esses dois conceitos?

Anne Sauvagnargues – Deleuze não o distingue exatamente como eu faço. Mas eu penso que é útil o fazer assim. Na verdade eu separo de maneira radical, e desde muito tempo, individualização e subjetivação, e vou explicar como. Individuação é o problema de se individuar. Meu corpo é individuado aqui nessa sala, e mesmo individuado sobre o suporte digital que está me captando. Tudo isso é uma individuação. Portanto dizemos que individualização é tudo o que é atualizado. Quero dizer que existe de uma forma material, concreta, em um certo momento do tempo. É isso, meu corpo é individuado. Mas de repente, meu corpo individuado a cinco minutos atrás, esse do qual eu falava agora mesmo, não é mais individuado, porque agora é o seu novo corpo, um corpo todo novo, que está em relação com outras coisas. Portanto, vamos reservar o indivíduo para falar sobre a atualização de corpos que se individualizam. Mas quando falo de subjetivação tenho em mente outra coisa. Eu penso na relação entre indivíduo e sujeito. Eu não acredito que todos os indivíduos sejam sujeitos. Os indivíduos são assujeitados à uma subjetividade. Os indivíduos são

tornados sujeitos. Exatamente como dissemos com Lacan há pouco, que nem todos os “pequenos humanos” tornam-se sujeitos. Não se tornam sujeitos humanos senão aqueles que são determinados pela fratura do simbólico a se definir como sujeito. Assim, a subjetivação é a questão dos grandes modos pelos quais os seres humanos tornam-se sociais. Eu tenho em vista pelo menos três modos: a subjetivação da linguagem, a subjetivação das relações sociais, e a subjetivação do inconsciente. Porque esses três modos também correspondem aos três grandes regimes que explicam como os seres humanos se tornam humanos. São três grandes regimes que não podem ser explicados apenas fenomenologicamente, razão pela qual sou hostil à fenomenologia. Eu digo que Deleuze e a fenomenologia são inconciliáveis. Muitos entendem Deleuze, a maior parte do tempo, como um fenomenólogo, quase heideggeriano. Eu acho que isso é um erro completo, porque os modos de subjetivação não podem ser explicados pela consciência individual, pelo contrário, eles produzem a consciência individual. Como também é dito na psicanálise, a consciência individual não é dada pelo indivíduo, é dada pela relação entre o indivíduo e o social, com o qual o indivíduo cresce,

torna-se humano. E assim, os modos de subjetivação – linguagem, relações sociais, inconsciente – eles não estão presentes em meu corpo, mas são eles que tornaram meu indivíduo corporal e humano. Eu não falo francês a partir de mim, eu falo francês a partir da língua, que é exterior a mim. E então eu tenho indivíduos que são atualizados, enquanto a subjetividade está sempre do lado do virtual, mas sempre do lado de uma forma que é capaz de moldar os indivíduos atualizados.

Eu quero dizer a mesma coisa de uma maneira mais simples. Digamos que aqui eu sou um indivíduo. Minha individualização continua, eu sou subjetivada pela linguagem, pela limpeza, eu tenho roupas, eu não faço xixi em mim mesma, eu tenho um inconsciente que é socializado, meu corpo está dentro de minhas roupas... Mas, ao mesmo tempo, eu sou apenas como um terminal de computador, e meu programa, o programa que me faz falar, não está dentro do meu corpo, ele está fora. Ele não é atualizado em um só indivíduo, mas persiste de uma forma virtual. É o francês, são as relações sociais francesas, é o inconsciente que me singulariza, mas que eu igualmente compartilho, como um inconsciente coletivo, com todos os outros seres

humanos ao mesmo tempo. E então eu sou um terminal de computador. O terminal do computador é o indivíduo, o programa do computador é a subjetividade. Por exemplo, na página 24 de *Três Ecologias*, de Guattari. Guattari escreve "ao invés de falar sobre sujeito, seria melhor falar de componentes de subjetivação, cada um trabalhando mais ou menos por conta própria, o que levaria necessariamente a um reexame da relação entre o indivíduo e a subjetividade, e então, a separar claramente o conceito."⁶ É exatamente isso o que estou propondo. "Este vetor de subjetivação não passa necessariamente pelo indivíduo, que na realidade se encontra em posição de terminal. No que diz respeito ao processo envolvendo grupos humanos – grupos socioeconômicos, máquinas de informação etc. –, a interioridade está na encruzilhada de múltiplos componentes, relativamente autônomos e, conforme o caso, completamente discordantes". Eu acho isso preciso. E eu concordo plenamente com Guattari que estes são vetores de subjetivação, mas que não surgem de mim. Ao contrário de me tornar humano, eles fundem minha individualização em um sujeito humano. Estes vetores de subjetivação não passam necessariamente pelo indivíduo,

que está na posição de terminal, e portanto, informado por esses componentes. Portanto isso explica muito melhor a relação entre indivíduo e sociedade. Porque temos indivíduos que se individualizam em consequência de subjetivações que são anteriormente coletivas, sempre. É por isso que eu sou hostil à fenomenologia, porque eu acho que a fenomenologia continua a ser uma concepção teológica do ser humano, exceção no mundo, e, portanto, é uma filosofia para os homens e para os homens brancos, não um filosofia para nós, as mulheres. Não é uma filosofia para vocês, brasileiros, porque a fenomenologia não pode explicar, a não ser pela exceção da natureza humana, como a subjetividade social é formada. Acho que hoje, com a crise ecológica, e especialmente com o conjunto das humanidades terrestres, devemos pensar os seres humanos terrestres em relação aos outros terráqueos com quem nós coabitamos. Mas devemos também pensar sobre a relação dos humanos brancos ocidentais com todos os outros seres humanos. E estes são modos muito diferentes de subjetivação. Portanto, não há um único modo de subjetivação que faz um sujeito. Existem modos de subjetivação que dependem de culturas, que podem ser explicados

historicamente, etc., mas que na maior parte dependem de etologias de Ethos, de hábitos sociais e culturais, que formam uma ecologia humana distinta. Portanto, não há uma única maneira de fazer um sujeito, existem várias.

Édio Raniere – Ainda em *Deleuze et l'Art* você defende que isso que nós somos nada mais seria que um agenciamento entre três imagens, uma consolidação de imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afecção. Seria a imagem uma espécie de elemento que pulula entre a subjetivação, a individuação e a criação?

Anne Sauvagnargues – Você se refere a um momento importante no meu trabalho, que começou quando eu estava escrevendo *Deleuze et l'Art*, que é um livro antigo, acho que ele foi publicado em 2005 – já se passaram mais de dez anos. Na verdade, foi naqueles anos que comecei a levar a sério essa ideia de que a concepção que Deleuze propõe da imagem, em seus livros sobre o cinema, se aplica à subjetividade humana. Eu uso os livros de Deleuze sobre o cinema tanto para dizer que é ali onde ele faz sua filosofia política, uma filosofia da técnica, e ao mesmo tempo uma nova filosofia do sujeito tornado imagem. Portanto, o que eu chamo de ecologia das imagens é o trabalho em torno desta

ideia. Quando Deleuze faz seu caminho em direção a uma filosofia das imagens ele se apoia num texto de Bergson em *Matéria e Memória*, onde Bergson tenta definir a percepção sem lhe dar um sujeito ou um objeto. Portanto, ele define a percepção sem dizer “há alguém que percebe”, “uma coisa que é percebida”. E para evitar o sujeito e o objeto, Bergson diz: “suponhamos que existem apenas imagens”. Isto é, suponhamos que não há nada além disso que vemos, disso que sentimos. E Bergson diz: há uma diferença, em todo caso, entre a imagem que eu sou, meu corpo, e as outras imagens. E esta diferença é muito simples: se eu fechar os olhos as outras imagens desaparecem. Então ele diz, há uma imagem que enquadra as outras imagens, e meu corpo é apenas um sistema perceptivo que enquadra, e que, portanto, pode parar de enquadrar. Contudo, nós não fazemos nada além de imagens, imagens, imagens... E aqui Deleuze propõe uma teoria da subjetividade como um interstício. Então, não se trata apenas de subtração, mas de produção em um intervalo. E eu acho isso fascinante. De repente temos uma concepção subtrativa da subjetividade por intervalos, que se produzem quando podemos ter um novo enquadramento, uma nova linha de

perspectiva. Tudo isso para dizer que não temos três imagens diferentes – imagem percepção, imagem ação e imagem afecção – mas três variantes da mesma imagem, uma vez que todas as imagens são ao mesmo tempo percepção, motricidade e afecto. Então não somos três sistemas de imagens diferentes. Há uma imagem que sempre se desdobra em percepção e motricidade. E a relação entre percepção e motricidade é mantida pelo afecto. Portanto, as três imagens estão no mesmo plano. Temos as imagens ditas “imagens afecção” – que têm um pouco de percepção, um pouco de ação (não muito), mas elas têm especialmente afecção. Um exemplo que Deleuze dará para explicar estas imagens no cinema será o *close-up*, quer dizer, uma superfície reflexiva onde o que vemos, de repente, na tela do cinema, é algo como uma emoção. Frequentemente é um rosto humano, ou não necessariamente um rosto, pode ser o pedaço de um pé, pode ser um copo, ou um relógio... Quer dizer um *close-up* que é enquadrado de tal forma que ele faz sujeito na imagem. Deleuze dá um exemplo que ele empresta de Dickens e de Eisenstein. Há um romance de Dickens, que inicia assim: “foi a chaleira que começou”... Mas, como pode uma chaleira começar? A chaleira não é um

personagem humano! Mas isso começa com a chaleira, começa com um afecto que está na chaleira, e que lança sua pequena subjetivação de chaleira no texto de Dickens, ou em um *close-up* no cinema. Então esses momentos de afecto estão presentes em todas as imagens, mas algumas imagens se ocupam mais dos afectos, outras imagens se ocupam mais da percepção. Por exemplo, no *western*, há apenas o céu que pesa sobre a planície e o que vemos está muito longe... vemos então um ser humano, e de repente vemos que o ser humano vai fazer um gesto para disparar sua arma e matar outro ser humano... (cena descrita lentamente). É o duelo do *western*. Mas o que importa é a velocidade da percepção. De modo que o filme acaba, na maioria das vezes, na percepção. Enquanto outros filmes não se interessam pela percepção, nem pelo afecto, mas pela ação. Então teremos mais planos médios, vamos ver as pessoas correndo pelas escadas, veremos uma montagem alternada mostrando os que perseguem e aqueles que estão sendo perseguidos, vamos ver o carro da polícia... Uma montagem que faz com que estas imagens estejam mais interessadas em ações, do que em percepções ou afecções. Mas todas as

imagens possuem sempre estes três componentes nelas mesmas.

Eu alarguei o conceito de imagem me apoiando em Deleuze, de uma maneira que ele não faz em seu trabalho filosófico, pois eu alarguei o conceito de imagem a uma teoria geral das artes, que me permite compreender a arte humana, as produções de imagens artificiais feitas por artistas humanos, exatamente sob o mesmo registro que a produção no seio da evolução natural dos primeiros seres vivos, que começam a ter olhos e que passam a poder entrar em uma relação de percepção com o mundo ao seu redor. E, portanto, eu abro a história da arte, de um lado, à uma história da evolução das imagens, mas também à uma história das habitações terrestres. Sobre isso eu escrevi um texto sobre uma artista e gravadora⁷. Eu tenho essa concepção, que vem de meu trabalho sobre as imagens, de que todas as imagens são geo-imagens, são imagens que escrevem sobre a terra, e que desenham sobre a terra, e portanto a gravura também é uma geo-gravura, quer dizer, uma gravura sobre a terra, uma gravura que fazemos primeiro com os pés, porque gravar quer dizer, de um lado, remover qualquer coisa, mas a gravura ela grava, ela estampa, termo que quer dizer produzir uma obra de papel a partir de uma matriz

de tinta. O termo estampar (tampe) vem do italiano teinture, mas vem também de uma velha palavra alemã, que quer dizer bater os pés, porque na gravura imprimimos no sentido forte do termo, exercemos uma pressão, uma pressão industrial, algumas vezes, porque ela não é somente humana. E, portanto, há essa ideia de pensar a arte em sua relação, por um lado, vital, como alguma coisa que é produzida sobre a terra, entre os humanos, mas não somente entre os humanos, que se produz sobre a terra como uma aventura da percepção. Está relacionado com outro aspecto do meu trabalho, que é a relação entre a percepção e a ação. Quer dizer, eu reivindico que qualquer percepção é, em primeiro lugar, motricidade. Algo que é muito importante no meu trabalho de pintura. Eu compreendo isso teoricamente agora, mas eu o fazia sem saber o que eu estava fazendo durante anos. A percepção que eu desenvolvo na pintura está completamente ligada com a motricidade (movimento, agitação) que meu corpo sofre, e assim, dependendo da velocidade, a percepção se transforma. E assim, toda percepção é motora. Existe uma sensório-motricidade, de tal forma que todas as imagens são *sensoriais* e, ao mesmo tempo, *motoras*. Todas as imagens são *Motion Picture*, todas as

imagens já possuem uma forma de motricidade temporal que nos leva em direção ao cinema, incluindo aquelas anteriores à invenção do cinema no final do século XIX. Porque isso está presente em todas as imagens visuais – quando falamos de pintura há também uma motricidade compreendida.

Édio Raniere – Em *Spinoza pour Deleuze: immanence des signes*, você pensa a imagem como um modo de individuação sensório-motor. Já que a imagem não estaria mais subordinada ao plano das representações e ao mesmo tempo ela tomaria uma existência física e cognitiva. Já em *L'image: Deleuze, Bergson et le cinéma* você afirma só existem imagens. Portanto, o que é a imagem para você? Em que sentido podemos falar de uma existência física e cognitiva da imagem?

Anne Sauvagnargues – Se pensamos a imagem como uma existência, como um ponto de partida da percepção, um ponto de partida de ações-percepções, então você é imagem, eu sou imagem, etc. O nível da imagem não é suficiente para explicar a diferença entre nós como humanos, esta câmera, a mosca que está voando, etc. São necessários outros conceitos para precisar como tais imagens dão lugar a tal individuação coletiva que devém um humano, uma

mosca, um coelho, um cabelo. Mas, sim, nós somos imagens. E, no entanto, a imagem é física ou cognitiva? Temos dificuldade de passar do físico ao cognitivo quando estamos num sistema de pensamento cartesiano, onde pensamos que há primeiro o corpo e depois a alma. E assim temos todas as dificuldades do mundo para subir do corpo em direção à alma ou descer da alma em direção ao corpo. Mas se dizemos que somos compostos de relações materiais, e que o pensamento acompanha o conjunto destes compostos, exatamente como o faz Spinoza, que diz que Deus é um composto de uma infinidade de atributos, e que entre estes atributos está o infinito, e que o nosso pensamento estaria como que cavalgando nestes dois atributos – nós não conhecemos os outros. Estes dois atributos são exatamente equivalentes, eles apenas dão dimensões diferentes para a mesma coisa. Portanto, não há diferença entre pensamento e infinito. O pensamento, em seu reino, descreve exatamente as mesmas relações que a relação corporal. Spinoza diz frequentemente em sua *Ética*: “A ordem e a conexão entre os pensamentos é a mesma que a ordem e conexão entre as coisas”. É muito difícil pensar isso, mas muito estimulante, porque de repente

entre o intelecto e o real, ao invés de haver uma relação de sobreposição – temos de passar de um real-material para um outro real-espiritual – temos apenas um real no qual o cognitivo está incluso no material, e as relações intelectuais ou cognitivas respondem a um vetor de superação do material em direção à lógica. Mas podemos pensar uma ordem de ideias que também é uma ordem material de conexão.

Édio Raniere – Mas se somos imagens, como alguém se torna aquilo que é?

Anne Sauvagnargues – Por acaso (risos) e através do jogo de relações externas nas quais somos lançados, transformados e acolhidos. Eu não acredito absolutamente na ideia de uma semente substancial no interior do eu de onde tudo partiria. Eu penso, ao contrário, que quanto mais nós somos múltiplos, difusos e dispersos, mais nossas chances de criar são grandes. Não tenho essa ideia de que a interioridade seria produzida em primeiro lugar, na qual teríamos um pequeno quarto escuro aqui (ela mostra o coração), onde seríamos realmente nós mesmos, e que assim criaríamos dentro deste pequeno quarto escuro isso que chamamos de si mesmo, e a partir disso seríamos realmente geniais. Como se fizéssemos tudo sozinhos e como se isso realmente

mudasse o mundo... Não acredito em nada disso. Acho que esse pequeno quarto foi produzido pelos braços armados de uma sociedade, que alojou uma alma no interior de nossos corpos para nos fazer sofrer. Eu também penso que a interioridade é o resultado da exterioridade da exterioridade. A interioridade se produz sempre ulteriormente, sob a forma da membrana. Costumo explicar isso para meus alunos assim: (ela mostra uma folha de papel se dobrando), como podemos ter um interior? Podemos ter um interior somente quando o exterior se dobra, quando ele se dobra e se redobra, de tal forma que temos algo que é produzido pela exterioridade da exterioridade, e que é uma interioridade. Assim, a interioridade é um produto formado e transformado pelo conjunto de relações nas quais somos dobrados. Agora, como os humanos masculinos e brancos são fascinados pela propriedade, pela origem, pelo passado, pelo avô, a eternidade, eles supõem que seríamos mais o que somos se permanecêssemos como éramos originalmente. O espermatozoide, o embrião... E assim eles pensam que este pequeno quarto é onde teríamos feito à nós mesmos quando tínhamos dois ou três anos, e que se ficarmos bem quietinhos nesse quarto

poderemos fazer uma arte realmente pessoal. Eu acredito que este pequeno quarto está preenchido por toda confusão e barulho do mundo exterior, com o qual estamos em uma relação incessante. E que, portanto, estamos trabalhando nesta exterioridade. Eu acho que a criação artística se faz nesta exterioridade, sempre. E com sistemas artísticos diferentes, dependendo se você é um dançarino, cineasta, artista plástico, etc. Hoje, uma das questões das artes visuais é inventar como que espécies de cabelos saindo de todo corpo, ter cabelos que são como fios sensitivos e nervosos, com os quais o corpo se agrega a todo um conjunto de técnicas e de sistemas, e que permite a produção de uma obra a partir de todo um sistema externo de produção sensorio-motora. De tal maneira que as criadoras e criadores, as pintoras e pintores, estão cercados de todo um sistema técnico que parece ter sido acrescentado à sua subjetividade, mas que na realidade define a maneira que eles possuem de ver o mundo. Não vejo nenhuma diferença entre uma pintora e uma gravadora e o material da gravura. Quero dizer que um pintor utiliza sistemas técnicos sempre muito complicados, mas para mim estes sistemas técnicos não são exteriores a ele, são ele mesmo. Ou melhor, são mais

do que ele: são isso que ele é no conjunto da aparelhagem técnica que ele inventou para poder produzir. E, portanto, sua produção se faz ao final de um longo tempo de agenciamento de materiais. É como se seu corpo fosse aumentado, multiplicado pelo conjunto de mediações técnicas que ele utiliza a fim de produzir o resultado. Portanto, não somente os artistas são interiores ao título de uma exterioridade da exterioridade, mas eu não os separo jamais de seu ambiente técnico. A invenção da fotografia e do cinema pareceram incompreensíveis para as pessoas que estavam acostumadas a pensar, desde um curto período de tempo – eles achavam que isso era eterno –, eles estavam habituados a refletir em uma autonomia da arte em relação à técnica artesanal, portanto eles pensavam que a arte não tinha nada a ver com a técnica. Mas o cinema mostrou, com a fotografia, o escândalo absoluto onde um objeto aparentemente mecânico, construído pela mão humana, se conecta a propriedades ópticas relacionadas com as capacidades químicas de um papel fotossensível. O qual é capaz de emitir sinais que indicam, sobre a percepção, uma percepção não humana. Enquanto anteriormente a arte era, no fundo, a única maneira que os humanos

possuíam, habitualmente, para obter acesso às percepções que não estavam no olho. Mas bruscamente a câmera ou o aparelho fotográfico apareceu como capaz de ter percepções. Então demorou algum tempo, porque as pessoas primeiro teorizaram que a fotografia não poderia ser uma arte, que o cinema não poderia ser uma arte, porque eram aparelhos de reprodução. Mas justamente, estes aparelhos de reprodução também mostraram algo muito mais importante, a saber, que, desde sempre, a arte coloca os corpos humanos em relação com próteses técnicas, em relação com elementos técnicos, que permitem simbioses, que permitem obter efeitos. Essa interpenetração da arte e da técnica, acho que só a podemos pensar depois da invenção da fotografia e do cinema. Quer dizer, a ruptura que obriga as pessoas a dizer a si mesmos "acontece alguma coisa dentro do próprio aparelho". E para ser capaz de teorizar isso é preciso uma filosofia da imagem como a minha, porque ela se aplica à subjetividade, incluindo a subjetividade técnica. Ou seja, a ecologia das imagens é capaz de explicar que uma câmera fotográfica possui uma subjetividade, uma pequena subjetividade, e que essa subjetividade aumenta nossa capacidade de sentir. O

cinema possui uma subjetividade que aumenta nossa capacidade humana de sentir, mas que as aumenta a partir de todo esse modo de percepção da câmera, que não é um modo direto ou apenas humano de percepção. E assim, isto mostra bem que um dos aspectos da arte está em nos abrir a este buquê perceptivo de “não-humanos”, e também aos agentes-técnico-sociais, que não são considerados em nossa sociedade, mas que são muito importantes para explicar como nos tornamos seres humanos, na sociedade capitalista digital que é a nossa. Porque jamais somos um corpo único. Somos sempre múltiplos, aparelhados, somos digitalizados nestes buquês de subjetividade. Portanto o cinema é importante para mim por causa disso, e é por isso que eu acho que, quando Deleuze decide fazer uma filosofia do cinema, isso o obriga a refundar sua filosofia dos humanos, dos indivíduos, dos sujeitos, das subjetividades. Ao mesmo tempo que o obriga a ter em conta o fato de que os afectos da câmera, as sensações da câmera, as ações da câmera, importam no mundo humano, e assim isso se abre no conjunto destas subjetividades.

Édio Raniere – Imaginação seria um bom conceito para pensar a imagem?

Anne Sauvagnargues – Não. Porque a imaginação não é a faculdade das imagens. O que chamamos de imaginação é a diferença entre perceber – eu olho a minha mão – e imaginar – eu fecho os olhos: eu não percebo mais, mas eu penso. Representação. Portanto, há muitas teorias sobre essa relação percepção-imaginação, mas o que é importante para nós é que temos que suportar que a arte não é imaginária. Ou seja, não é fictícia, não é mental, e não é algo que acontece na cabeça das pessoas. A arte é real e muda a realidade, então quando dizemos isso, é muito importante, e muito violento, porque significa que somos contra Lacan, porque em Lacan há o imaginário, o simbólico e o real. Então aqui dizemos não, só vemos a realidade. E assim também somos hostis a todos os pensadores, fenomenólogos, filósofos que pensam que os seres humanos têm um mundo simbólico em que eles têm imaginação, porque o mundo simbólico é um mundo da cultura, que se destaca do mundo da natureza. Mas não, desde que eu tenho uma filosofia da cultura que passa pelo simbiótico, metabólico e não pelo simbólico, isso é muito diferente. Então a imaginação não é mais uma faculdade separada de outras faculdades. É a capacidade de produzir o real,

produzir a realidade com uma latitude de transformação. O que permite recuperar o que era interessante no conceito de imaginação, ou seja, sua maneira propulsiva, o lado “ficção científica” da imaginação, esta capacidade da imaginação que tem sido muitas vezes destacada, que é produzir uma linha de fuga, capacidade de criar novas condições. Então nós criamos novas condições, eu concordo, mas eu não concordo em compreender que alguma coisa seria o objeto da imaginação. Eu penso que a imaginação é algo que está em relação com o conjunto do pensamento, e que todo pensamento tem essa característica produtiva de imaginação, sem estar em uma dimensão que seria aquela do imaginário em oposição ao real. E aqui penso que podemos encontrar um apoio muito forte em Guattari e Deleuze, quando, por exemplo, sempre à propósito de Kafka, eles escrevem que Kafka não está no lado do simbólico ou do fantasma, mas no lado do maquínico, que não é o imaginário, mas o real, e que não é apenas arte, mas é política. Para mim, a eficácia política da arte – sejamos ou não militantes, ativistas, tenhamos discursos sobre a política ou não, isso não tem nenhuma importância –, o que importa é que a eficácia política da arte está na

maneira como ela recoloca as relações, o que nos permite construir relações diferentes. E desse ponto de vista, para mim, toda a arte é política. Mesmo sem passar pela consciência militante do grande artista masculino. Não precisamos de um homem para nos explicar como ele quer mudar a política. Pode ser uma mulher, como por exemplo, a gravura de Ariane Fruit⁸. Sua posição não é aquela do artista que olha para fora da janela, como Alberti⁹. Não. Eu digo, ela está de quatro patas, ela é a lavadora de azulejos – e é esse nosso lugar na sociedade, muitas vezes. Pois bem, temos o grande artista, com sua bela imaginação e temos o escravo social, mas que é capaz de transformar as coisas nos fazendo perceber as relações tal como elas são.

Notas

¹ Parte da referida entrevista pode ser acessada, com legenda em português, no seguinte endereço:

<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2019/05/09/anne-s-trilhos-fios-desenhos-tempo-e-filosofia/>

² <https://richterbuertorf.ch/particules-urbaines-dessins/>

³ <https://richterbuertorf.ch/particules-urbaines-dessins/>

⁴ Em francês, *infirmier* alguma coisa corresponde a invalidar, refutar. Mas *infirmes*, significa também doente, incapacitado, inválido, deficiente – *handicapé*.

⁵ Utilizamos a tradução de *Diferença e Repetição* realizada por Luís Orlandi e Roberto Machado, publicada pela editora Graal em 2006. Na página 80, lê-se: "Pois o próprio trigo dos campos funda seu crescimento numa base supersticiosa no que se refere a sua existência, e só transforma a terra e a humosidade em frumento graças à presunçosa confiança que tem em sua própria habilidade de fazê-lo; confiança ou fé em si mesmo, sem a qual ele seria impotente". Só o empirista pode, com felicidade, correr o risco de enunciar tais fórmulas. Há uma contração da terra e da humosidade que se chama frumento, e esta contração é uma contemplação e auto-satisfação desta contemplação".

⁶ Utilizamos a tradução de *As três Ecologias* de Maria Cristina F. Bittencourt (revisão de Suely Rolnik), publicada pela Papyrus Editora em 2001. Na p. 17 lemos: “Ao invés de sujeito, talvez fosse melhor falar em *componentes de subjetivação* trabalhando, cada um, mais ou menos por conta própria. Isso conduziria necessariamente a reexaminar a relação

entre o indivíduo e a subjetividade e, antes de mais nada, a separar nitidamente esses conceitos. Esses vetores de subjetivação não passam necessariamente pelo indivíduo, o qual, na realidade, se encontra em posição de ‘terminal’ com respeito aos processos que implicam grupos humanos, conjuntos socioeconômicos, máquinas informacionais etc.”

⁷ Anne Sauvagnargues se refere ao artigo *Graveuse em Série*, escrito sobre a obra de Ariane Fruit. O texto pode ser acessado neste endereço: <https://arianefruit.com/scene-de-crime-rue-de-lechaude/>.

⁸ Anne Sauvagnargues se refere a obra *Scène de crime*. Algumas informações sobre esta obra, bem como sobre a artista citada, podem ser acessadas neste endereço: <https://arianefruit.com/book/scene-de-crime/>.

⁹ Referência ao humanista Leon Battista Alberti (1404-1472).

Édio Raniere é doutor em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS. Realizou pós-doutorado na Université Paris-Nanterre, França, sob orientação de Anne Sauvagnargues. Professor Adjunto do Curso de Psicologia da UFPel onde coordena o Laboratório de Arte e Psicologia Social – LAPSO. A elaboração das questões, a organização do material aqui apresentado, bem como as notas ao longo do texto são de sua composição.

E-mail: edioraniere@gmail.com

ORCID: orcid.org/0000-0002-0216-678X

Lilian Hack é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, foi bolsista PDSE/CAPES na Université de Picardie Jules Verne, França. Realizou o registro audiovisual, a transcrição e a tradução da entrevista.

E-mail: lilianhack@gmail.com

Enviado em: 19/10/19 – **Aceito em:** 06/03/20
