



O INVENTÁRIO COMO TÁTICA

Leandro Pimentel

arquivo inventário
território remontagem

Na modernidade, os arquivos multiplicam-se como garantia da soberania do poder. Na arte contemporânea, aparecem como local de preservação da memória de trabalhos efêmeros e como base para invenção, propondo novas aberturas nos espaços institucionalizados. Ao destacar o inventário como tática, este ensaio sugere alguns usos dos arquivos no domínio das artes e nas práticas cotidianas.

A observação da relação entre discurso e território permite uma percepção acerca das formas pelas quais o poder age. Ele se exerce, sobretudo, demarcando espaços, determinando as entradas e as saídas; colocando portas e janelas; definindo as passagens; o que ver e como ver; selecionando quem entra ou sai. Delimitam-se os modos de circulação, seja pela arquitetura ou pelas normas de uso. No âmbito coletivo, assim como os projetos urbanísticos propõem um modo de ocupação dos espaços públicos, o sistema judiciário reflete a dinâmica com que os regimes de verdade se estruturam em cada época. Suas mudanças mostram como os discursos se foram recompondo em função de tensões pela demarcação de territórios. Caso não tenham a ambição da universalidade, as leis valem de modo distinto em cada lugar, onde têm seus limites de eficácia e, ao lado dos discursos, compõem os meios pelos quais o poder penetra diferentes espaços, produzindo comportamentos e visibilidades.

Ao propor um questionamento dessas determinações, como apontar outras vias de circulação, outras passagens, aberturas e discursos que consigam escapar das lógicas normativas e ensejem linhas de fuga? Seria possível propor alternativas sem embate direto com a legitimidade dos territórios colonizados? Quais seriam essas formas de resistência aos modos com que os discursos ocupam os espaços? Como

INVENTORY AS TACTICS | *In modern times, archives multiply as a guarantee of the sovereignty of power. In contemporary art, they appear as storage space for the preservation of the memory of ephemeral works and a basis for invention, proposing new openings in institutionalized spaces. By highlighting the inventory as a tactic, this essay suggests some uses for archives in the arts and everyday practices.* | **Archive, inventory, territory, reassembly.**

Caixas d'água
Hilla e Bernd Becher.
Alemanha, 1965-1982

produzir outras passagens, retirar ou colocar outros obstáculos, outras demarcações?

Nos anos 60, muitas práticas artísticas colocaram em questão o lugar reservado para a arte pelas instituições, repensando as fronteiras entre os meios e seus limites. Entre essas práticas estão tanto as modalidades artísticas que se deslocam dos espaços instituídos dos museus e galerias quanto aquelas que propõem outros usos para alguns territórios bem demarcados. No primeiro caso se encontram performances, happenings, Land Art, intervenções públicas, entre outras práticas que confundem os limites entre arte e práticas cotidianas. No outro, se situam os usos dos meios tradicionais e das instituições artísticas de modo ampliado, propondo a desmontagem de uma ordem anterior e sua remontagem sem, no entanto, transformação formal explícita nem deslocamento espacial. Essas poéticas podem trabalhar com meios tradicionais, como a fotografia, o desenho, o vídeo, o cinema, a pintura, a música, a escultura ou a poesia, e atuar nos espaços arquitetônicos normalmente devotados a suas práticas. Nessa proposição situam-se trabalhos que lançam mão de material de arquivo a fim de repensar os modos e os espaços de conservação e de circulação dos discursos memoriais e das narrativas cotidianas.

Historicamente, esse questionamento da relação entre o espaço e os discursos que o delimitam se incrementa a partir do enfraquecimento dos laços que legitimavam o direito de domínio de exploração do território. Quando passa a não haver mais instância transcendental superior que garanta e legitime esse poder, torna-se necessária a criação de representação oficial, com referência cartográfica, depositada em um arquivo que garanta seu acesso, sua autenticidade, sua preservação e, por sua vez, o direito de usufruto sobre a terra.

Além dos usos mais elementares, através dos quais o poder vigente procura sustentar sua so-

berania, abrem-se, porém, outras dimensões dos arquivos.¹ Paralelamente ao desejo de preservação de uma ordem, manifesta em um sistema de classificação e de hierarquia, outras relações subterrâneas subsistem potencialmente, assim como outras tantas podem eclodir. Sua ativação poderá advir da ação de inventariar os elementos que compõem o arquivo e do modo como se manifestará em um tipo de apresentação.

Para pensar esse processo de desmonte de seus usos convencionais, convém recorrer a um dos textos fundadores das técnicas de arquivamento. Trata-se de um método prático, publicado em 1765 com a intenção de orientar os responsáveis pela criação e conservação de arquivos, que passam, a partir daquele momento, a ter grande importância como meios de garantia do poder e da propriedade. A partir da observação desse primeiro método de arquivamento e dos registros artísticos contemporâneos pretendo pensar o uso do termo “tática” em referência ao modo como os artistas orientam sua produção. Nesse percurso, saliento a tensão entre o uso do arquivo como dispositivo de preservação do poder, conforme aparece explicitamente no tratado do século 18, e a ação do artista como resistência aos modos de colonização dos territórios.

O manual de instalação de arquivos

No prefácio do *Traité de l'arrangement d'archives* (Tratado de instalação de arquivos), publicado em 1765, em Lyon, destacam-se o ineditismo do texto nessa área e sua necessidade em decorrência de mudanças sociais que ocorrem naquele momento. O autor justifica a importância do arquivista naquele novo contexto em que ocorre a decadência em relação aos laços sociais de outros tempos, quando havia ainda uma coesão baseada na tradição:

*quando as convenções entre os homens se dava com candura, com boa fé (...); quando os atos eram concebidos com poucas palavras, quando apenas umas poucas linhas eram suficientes para a doação das terras mais extensas; nesses séculos, digo eu, a profissão de arquivista era desconhecida: a necessidade a fez nascer.*²

Essa necessidade surge logo que os “corpos inferiores, despertando do jugo da subordinação, se esforçaram para reverter a antiga disciplina”. Diante desse quadro, para defender seus domínios, para conservar seus privilégios, foi necessário “escavar os arquivos, folhear os registros e examinar os papéis há muito tempo envolvidos na poeira”.³ O tratado tinha o objetivo de fornecer subsídios para os futuros arquivistas saberem como organizar, preservar e avaliar esse importante material. O ímpeto de valorização desses papéis como certificação da autoridade e do direito à propriedade coincide com a perda da força da palavra falada e da tradição como garantia de poder. A restauração dessa potência ocorre, portanto, por meio das escrituras. Passa a valer o que está escrito. Em suma, segundo o tratado, o arquivo ganha importância no século 18 como uma forma de garantia dos privilégios da classe dominante contra grupos que não reconhecem mais a legitimidade da subserviência a seu poder.

Um detalhe importante desse tratado é o uso do termo “título” (*titre*) para se referir aos elementos que compõem o arquivo. Nesse caso, a marca na escritura é o que dá legitimidade àquele papel como prova, ou seja, o papel, sobre o qual estão escritas as palavras, e a assinatura não são o vestígio de algo que existe ou ocorreu previamente no domínio sensível. É ele que outorga poder de fato. Não é índice de algo que se deu, como prova de um acontecimento, mas a marca de uma origem,

cujas legitimidade se sustenta na tradição e se manifesta em sua própria potência de ação sobre o mundo. Sob essa perspectiva, o uso da palavra “título”, em vez de “documento”, faz todo sentido se pensarmos que se trata ainda de um tipo de cultura calcada na tradição, anterior ao período de passagem para uma cultura tecnocientífica.

O uso da palavra documento para designar o elemento que compõe o arquivo só irá aparecer no século 19. Antes, em francês, a palavra “*document*” designava “ensino”, pois vinha do verbo latim “*docere*”, que significa “ensinar” (daí as derivações *docte* – douto, *docteur* – doutor, *doctrine* – doutrina). Isso quer dizer que o sinônimo de *document* passa, gradativamente, de *enseignement* (ensino) para *renseignement* (informação). Esse novo sentido só atinge sua autonomia no século 19, assim como suas derivações. “Documentar”, que antes correspondia a “instruir, ensinar”, na segunda metade do século 19 toma sua concepção moderna de “fornecer documentos a (alguém ou organismo)” (1878) e “sustentar (uma tese) através de documentos”⁴ (1876).

Em termos jurídicos, a perda da força do “título” como elemento legitimador de um direito em função de uma escritura fincada na tradição – ou seja, a assinatura de uma autoridade – passa a demandar outros modos de comprovação do merecimento. Ao transformar as unidades que compõem o arquivo em “documentos”, no lugar dos “títulos”, muda-se também aquilo que dá direito de usufruto. Transforma-se assim o *status* daquele que faz a assinatura. Se antes era alguém com autoridade capaz de outorgar a alguém um privilégio – aquilo que havia sido concedido em função da tradição por uma autoridade universalmente legítima –, com os documentos, a assinatura passa a ser a marca da testemunha. Sua autoridade não é devida apenas a sua posição hierárquica na

comunidade, mas sobretudo ao fato de ter presenciado uma ação que legitime aquele contrato – um acordo entre as partes, como no caso de enlace matrimonial ou a compra de um imóvel, precisa do testemunho que comprove o acordo. O “documento” é a prova de que uma ação aconteceu, tem seu valor como marca de um acontecimento. O “título” não precisa de um evento para legitimá-lo, basta a assinatura de alguém reconhecido como aquele cujo posto foi concedido por um direito transcendental legítimo.

O registro na arte contemporânea

Outro impulso preservacionista ocorre nos anos 60, quando proliferam os trabalhos artísticos que têm como marca a impermanência. Diversos fotógrafos, profissionais ou amadores, se colocaram à disposição para o registro das performances, happenings, ações, instalações, intervenções, Land Art e outros tipos de manifestações que implicavam situações efêmeras.⁵ Nesse confronto, passam a ser problematizados o arquivo como

lugar de preservação da memória e os limites da fotografia como registro. Essa questão, que desde o início atravessou de alguma forma a prática da fotografia, aparece deslocada no momento em que o problema deixa de ser apenas a capacidade de testemunho da imagem fotográfica e passa-se a questionar o próprio acesso ao real. Como já advertira Bertold Brecht, citado por Walter Benjamin, “menos que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade. (...) É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de *artificial, de fabricado*”.⁶

Se no século 18 o problema era a comprovação da originalidade dos títulos, nos registros de performances nos anos 60 passa a ser questionada a própria possibilidade da imagem fotográfica como memória, e do arquivo como lugar de preservação. O problema se explicita à medida que a arte passa a ser entendida não mais como produção de objetos, mas como ativação de processos. Os registros dessas obras efêmeras nascem impregnados de um paradoxo: os trabalhos são feitos para não durar, porém, há a necessidade de uma memória material para que continuem ecoando.

Banco de tempo 2 volta parque vista
Rosângela Renó



Há uma força de origem que se encontrava nos “títulos”, documentos e nos registros das performances. Uma origem que continua reverberando. Mais do que um desejo de preservação é um desejo de porvir: a vontade de levar algo a alguém. O uso que será dado a um trabalho pode variar de um grupo a outro, de uma época a outra, está no âmbito da tática que irá orientar a cada um no corpo a corpo com esses índices. De todo modo, ao registrar um trabalho, colocá-lo em um arquivo e expô-lo ao público, visa-se ampliar sua dimensão coletiva e a produção de uma experiência comum. O gesto de inventariar possibilita desativar esse arquivo como local de conservação a fim de tornar seus elementos ativos para a invenção de outro futuro possível.

Ao aproximar as palavras invenção e inventário, percebe-se não mais a necessidade de produzir novas imagens ou de subverter o que está programado no aparelho. Pode-se jogar com todos os elementos inscritos previamente no programa e produzir, ou reproduzir, mais uma imagem clichê. O que vai importar é como essa imagem se irá relacionar com outras. Nesse sentido, o inventá-

rio aparece como forma básica de composição de imagens que torna possível uma invenção.

Segundo o dicionário, inventariar significa nomear e enumerar uma quantidade de objetos ou imagens. O inventário é, assim como a invenção, movido por uma demanda, vinda de fora ou criada pelo próprio inventariante. Seja o inventário dos bens de uma família ou um inventário fotográfico de caixas d’água na Europa, a conotação pejorativa do termo acabou predominando como um modo de referência a um procedimento técnico de enumeração, sem outro objetivo a não ser informar sobre a existência daqueles elementos escolhidos e agrupados sob um mesmo critério. De todo modo, o inventário não tem autor. São puras descrições. Servem apenas para marcar uma existência. Quem faz um inventário é portanto um mediador do processo. Exerce o mesmo papel de um técnico da polícia que vai recolher os indícios de um crime. Mas, em vez de querer provar algo, o “artista inventariante”, ou o “artista inventor” não visa encontrar um culpado a fim de prescrever

Montgaem homem deitado
Rosângela Renó



uma punição. Seu papel é simplesmente produzir índices de uma existência, apontando um futuro aberto para outras invenções possíveis.

A tática do inventário

Como apontou o *Tratado de instalação de arquivos*, ao entrar em crise, o poder da nobreza, legitimado pela tradição, começou a perder o território que havia por direito. Para questionar esse privilégio, os “corpos inferiores” começaram a elaborar práticas que rompiam com o estado de submissão a que tinham sido relegados. Para isso procuraram elaborar ações que colocavam em xeque tal poder sem, contudo, produzir um tipo de atrito que pudesse causar problema maior para si. Michel de Certeau,⁷ em *A invenção do cotidiano*, sugere algumas modalidades de desmontagem dos modos como o poder se exerce. Para isso, procura definir a diferença entre os termos “estratégia” e “tática”, ambos utilizados em textos técnicos e literários sobre a guerra. “Estratégia” passou a ser usado de forma mais ampla nos anos 70 para se referir à estratégia eleitoral, por exemplo, uma estratégia de comunicação em publicidade, ou, ainda, uma estratégia artística, designando de modo geral a maneira de organizar uma ação para atingir um resultado. “Tática”, por sua vez, na linguagem corrente, refere-se ao conjunto de meios colocados em jogo para chegar a um fim. Nesse caso, a “tática” implica uma diversidade de ações possíveis em função das circunstâncias e se opõe à “estratégia”, que significa o modo de administrar um conflito em seu todo. A palavra “tática” parece ser mais adequada para os tipos de práticas artísticas em que ocorre a produção de inventários que ativam a dimensão poética dos arquivos.

Michel de Certeau identifica em *Vigiar e punir*, de Foucault,⁸ a composição necessária para pensar os procedimentos de resistência populares “que

jogam com os mecanismos de disciplina e a eles se conformam só para torcê-los”.⁹ Certeau parte da ideia foucaultiana de vigilância generalizada introjetada, cujo paradigma é o dispositivo panóptico, para avançar sua análise dos modos como os sujeitos constroem no cotidiano os “campos cegos” para escapar desse olhar onipotente. Para ele, é preciso revelar como uma sociedade inteira não se reduz a isso. Certeau propõe uma questão central: “que ‘maneiras de fazer’ formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou ‘dominados’), dos procedimentos mudos que organizam a ordem sociopolítica?”. Trata-se de questões “análogas e contrárias” às de Foucault.

*Análogas por tratar-se de micro-operações que proliferam no interior das estruturas tecnocráticas, desviando o funcionamento por uma multiplicação de táticas articuladas sobre os ‘detalhes’ do cotidiano. Contrárias porque não se trata mais de precisar como a violência da ordem se transmuta em tecnologia disciplinar, mas de exumar as formas sub-reptícias que ativam a criatividade dispersa, tática e bricoleuse de grupos ou de indivíduos capturados doravante nas redes de “vigilância”. Esses procedimentos e malandragens de consumidores compõem, no limite, a rede de uma antidisciplina (...)*¹⁰

A racionalidade política, econômica ou científica se constrói com o modelo estratégico. A tática, por sua vez, é um cálculo que não distingue o outro como uma totalidade visível. É preciso jogar constantemente com os acontecimentos para que as “ocasiões” sejam produzidas.

Incessantemente, o fraco deve tirar partido das forças que lhe são estrangeiras. Isso se efetua em momentos oportunos em que ele combina elementos heterogêneos (...), mas sua síntese intelectual tem por forma não um

*discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de “agarrar” a ocasião.*¹¹

Esse jogo com o ambiente e a situação não é um conformismo ou uma simples adaptação ao que foi proporcionado, mas um modo de resistência efetiva e antiutópica. O termo “malandragem” em francês é *ruse*, que significa astúcia, artifício, arceirice, ardil, manha, malícia, meio empregado para enganar.

A fim de aproveitar o que a ocasião proporciona precisamos não só saber ler o mundo, mas, sobretudo, em um ambiente no qual há vertiginosa oferta de imagens e textos, saber notar aquilo que está além da percepção imediata. A leitura aparece para Certeau como uma das práticas mais hipertrofiadas da contemporaneidade. Os meios de comunicação e os livros, assim como os locais de guarda das imagens, dos textos e dos objetos, como as bibliotecas e os museus, se multiplicam, ao lado dos objetos que nos cercam cotidianamente solicitando nossa atenção.¹² A leitura de imagens ou de textos transita na passividade do excesso que retém a possibilidade de elaboração a fim de produzir uma ação.

Outra atitude seria sair da leitura e do deslizamento incessante do olhar para uma ação proativa que se manifesta como escritura-leitura. Ação pendular, praticamente simultânea, de uma leitura que também se apresenta como escritura, como ação no mundo, *mètis*, *ruse*, malandragem, tática que implica a aceitação do que o ambiente oferece e uma composição com o arquivo que disponibiliza memória de acesso, ou um mapa que possibilita o deslocamento no presente. Saber compor as imagens com o movimento que se dá em torno, ler aquilo que nunca fora escrito, perceber o futuro que se aninha nas imagens do passado são tarefas que podem derivar da prática inventariante. Des-

montar uma ordem dada, deslocar os elementos para outro território e produzir uma nova composição a fim de construir uma leitura possível. Nessa operação, que em nenhuma medida se aproxima da atitude do consumidor passivo de imagens, a leitura-escritura implica “deriva através da página, metamorfose do texto pelo olho viajante, improvisação (...), dança efêmera”.¹³ O olhar consumista do ‘leitor-espectador’, por sua vez, cambiante, indócil, inquieto, incapaz de retomar a leitura como uma prática silenciosa, parece estar prestes a levar o leitor a sucumbir no excesso de imagens e de textos. Inapto a armazenar essas leituras (a menos que escreva ou registre, produzindo uma nova cópia que irá alimentar seu arquivo), o leitor passivo não se garante contra a deterioração do tempo (“ele se esquece lendo e lendo ele esquece o que havia lido”).¹⁴ A apropriação do objeto – livro, imagem, disco, objeto, etc. – torna-se o *Ersatz* (compensação, o traço ou a promessa) de recuperação do que havia sido perdido na leitura.

Nesse contexto, o ‘leitor-tático’, incapaz de lidar com essas imagens e textos como se fossem informação, os elabora como um resgate de sua própria memória:

o espectador lê a paisagem de sua infância nas reportagens de atualidade. A mais fina película de escrita torna-se um revolver de estratos, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor.

Essa mutação torna o texto habitável como um apartamento alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar emprestado, em um momento, por um passante. Os locadores operam mutação semelhante em um apartamento que eles mobiliam com seus gestos e suas lembranças.¹⁵

O leitor, confrontado cotidianamente com um conjunto de imagens, metamorfoseia-se em

chiffonier,¹⁶ recolhendo esses elementos dispersos, produzindo uma coleção na qual é possível retornar através de um novo inventário. Produzindo aproximações entre esses fragmentos recolhidos, o 'artista-inventor' coloca em marcha um saber que se atualiza diretamente no processo de uma leitura-escritura. Ler e escrever simultaneamente nas imagens recolhidas. Colocando-as em sua mesa operatória, promove a leitura a partir das semelhanças e escreve por meio de um inventário dos elementos, que serão colocados em confronto com o espaço e o tempo dos espectadores.

A tendência em conceber o arquivo como lugar de conservação de um passado guardado nos elementos que o compõem indica resistência a uma dinâmica de remontagem aberta a um tempo a ser reelaborado. Enquanto as instituições se esforçam por manter o arquivo como lugar de conservação, o 'artista-inventariante' busca percebê-lo como um lugar a ser explorado, um labirinto cujos caminhos estão em constante movimento, ativado intensamente pelas imagens que invadem e colore as gavetas monocromáticas, desorganizando a ordem linear dos documentos e títulos. Ao entrar nos arquivos, as imagens passam a solicitar novos procedimentos por parte dos arquivistas. Um novo inventário torna-se necessário, e outro futuro possível.

NOTAS

1 Em *4+1 dimensões do Arquivo* Mauricio Lissovsky destaca, entre outras, a dimensão poética dos arquivos (Lissovsky, Mauricio. "4 + 1 dimensões do arquivo". In Mattar, Eliana (org.). *Acesso a informações e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004:47-63).

2 Essa e as demais traduções foram feitas pelo autor: "Dans les siècles du Moyen Âge (peut-être plus heureux qu'aujourd'hui, quoiqu'on le qualifie d'ignorance

& de barbarie) dans ces siècles où les conventions entre les hommes s'exécutoient avec candeur, avec bonne foi, sans l'appareil des formalités dont nous les accompagnons; où les Actes n'étoient conçus qu'en très-peu de mots; où quelques lignes suffisoient pour la donation de la Terre la plus étendue; dans ces siècles, dis-je, la profession d'Arquiste étoit inconnue: la nécessité l'a fait naître" (Le Moine. *Diplomatique – pratique ou traité de l'arrangement des archives et trésors des chartres*. Metz: Joseph Antoine, Imprimeur ordinaire du Roi, 1765:j.).

3 "(...) lorsqu'enfin des corps inférieurs, secouant le joug de la subordination, s'efforcèrent de renverser le joug de la subordination, s'efforcèrent de renverser l'ancienne discipline, & de se mettre au niveau de leurs bienfaiteur; alors, pour défendre ses domaines, pour conserver ses privilèges, on fut obligé de fouiller dans les Archives, de feuilleter des Cartulaires, des Registres, et de remuer de Papiers depuis long temps ensevelis dans la poussière" (Le Moine, op. cit.: ij).

4 Rey, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1992:120.

5 No texto *Photographie et/comme art à Düsseldorf 1958-1976*, Armin Zweit apresenta panorama da cena artística singular que proliferou na cidade de Düsseldorf e arredores nos anos 60. Josef Beuys, Gerhard Richter, Marcel Broodthaers, Ives Klein, entre outros, produziram e expuseram nas galerias de arte que surgiram nesse período. A Galeria 22, por exemplo, inaugurada em 1957 por Jean-Pierre Wilhel, abrigou exposições do Fluxus e outros artistas que expunham pela primeira vez na Alemanha, como Robert Rauschenberg e Twombly. Na 22 John Cage criou *Music Walk*, e Nan June Paik realizou sua primeira ação pública. Nesse ambiente, a fotografia teve importante papel como meio de registro das instalações, performances, ações e vernissages que ocorriam nesse período (Müller, Marie; Zweit, Armin; Hergott, Fabrice (dir.). *Catálogo da exposição Objectivités – La photographie à Düsseldorf*, apresentada de 4 de outubro de 2008 a 4 de janeiro de

2009 no Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC. Paris, 2008:31-34).

6 Nessa célebre passagem da *Pequena história da fotografia*, Benjamin conclui: "O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa construção fotográfica", sugerindo que as construções surrealistas, através de suas montagens e outras associações, conseguem dizer mais sobre a realidade do que as fotografias "criativas" que Albert Renger-Patzch fizera das fábricas alemãs (Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994:106).

7 Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien 1, Arts du faire*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

8 Foucault, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2007.

9 "(...) quelles procédures populaires (elles aussi "minuscules" et quotidiennes) jouent avec les mécanismes de la discipline et n'y se conforme que pour les tourner" (Certeau, op. cit.:XL).

10 "analogues, puisqu'il s'agit de distinguer les opérations quasi microbiennes qui prolifèrent à l'intérieur des structures technocratiques et en détournent le fonctionnement par une multitude de 'tactiques' articulées sur les détails du quotidien; contraires puisqu'il ne s'agit plus de préciser comment la violence de l'ordre se mue en technologie disciplinaire, mais d'exhumer les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes ou des individus pris désormais dans des fillets de la 'surveillance'. Ces procédures et ruses de consommateurs composent, à la limite, le réseau d'une anti-discipline(...)" (Certeau, op. cit.:XL).

11 "Sans cesse le faible doit tirer parti de forces que lui sont étrangères. Il l'effectue en des moments opportuns où il combine des éléments hétérogènes, mais leur synthèse intellectuelle a pour forme non un discours, mais la décision même, acte et manière de 'saisir' l'occasion" (Certeau, op. cit.:XLVI, VII).

12 Certeau, op. cit.:XLVIII-XLIX.

13 "derive à travers la page, métamorphose du texte par l'oeil voyageur, improvisation et expectation de significations induits de quelques mots, enjambements d'espaces écrits, danse éphémère" (Certeau, op. cit.:XLIX).

14 "il s'oublie en lisant et il oublie ce qu'il a lu" (Certeau, op. cit.:XLVIII).

15 "(...) le spectateur lit le paysage de son enfance dans le reportage de l'actualité. La mince pellicule de l'écrit devient un remuement de strates, un jeu d'espaces. Un monde différent (celui du lecteur) s'introduit dans la place de l'auteur. Cette mutation rend le texte habitable à la manière d'un appartement loué. Elle transforme a propriété de l'autre en lieu emprunté, un moment, par un passant. Les locataires opèrent une mutation semblable dans l'appartement qu'ils meublent de leurs gestes et de leurs souvenirs" (Certeau, op. cit.:XLIX).

16 O trapeiro é personagem conceitual de Walter Benjamin cujo gesto de recolher objetos descartados se assemelha à atitude do historiador que recolhe os refugos dos acontecimentos, aquilo que fora desprezado pelo grande historiador, e remonta a fim de ler o inconsciente da história.

Leandro Pimentel é professor, pesquisador e fotógrafo, doutor em comunicação na linha de pesquisa *Tecnologias da Comunicação e Estéticas da ECO-UFRJ com estágio no grupo de pesquisa Arts des images & Art Contemporain – Aiac, na Universidade Paris 8 – Saint Denis. Integra a equipe do Laboratório de Fotografia Imagem e Pensamento, o grupo de pesquisa Imagem Tempo e o Núcleo N-Imagem da UFRJ. Como fotógrafo trabalhou para diferentes veículos de comunicação e tem participado de projetos coletivos. É professor substituto de fotografia na Escola de Comunicação da UFRJ e membro do corpo docente do Espaço Cultural Ateliê da Imagem.*