

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Icaro Ferraz Vidal Junior

ATENÇÃO, TRANSDUÇÃO, INDETERMINAÇÃO:  
Sobre estética e política à luz das imagens heterocrônicas e das narrativas  
transmídia.

Rio de Janeiro  
2011

Icaro Ferraz Vidal Junior

**ATENÇÃO, TRANSDUÇÃO, INDETERMINAÇÃO:**  
Sobre estética e política à luz das imagens heterocrônicas e das narrativas  
transmídia.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Glória Bruno

Rio de Janeiro  
2011

V648

Vidal Junior, Icaro Ferraz

Atenção, transdução, indeterminação: sobre estética e política à luz das imagens heterocrônicas e das narrativas transmídia / Icaro Ferraz Vidal Júnior. Rio de Janeiro, 2011.

133 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2011.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fernanda Gloria Bruno.

1. Mídia digital. 2. Arte e tecnologia. 3. Transdução. I. Bruno, Fernanda Gloria. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

CDD: 302.235

Icaro Ferraz Vidal Junior

ATENÇÃO, TRANSDUÇÃO, INDETERMINAÇÃO:  
Sobre estética e política à luz das imagens heterocrônicas e das narrativas  
transmídia.

Rio de Janeiro, 01 de novembro de 2011

---

Profa. Dra. Fernanda Glória Bruno, UFRJ

---

Prof. Dr. André Guimarães Brasil, UFMG

---

Prof. Dr. Maurício Lissovsky, UFRJ

*aos meus pais.*

## AGRADECIMENTOS

A Fernanda Bruno, pelo privilégio da interlocução, favorável à invenção.

A Maurício Lissovsky e André Brasil, pelas generosas, instigantes e precisas contribuições no exame de qualificação, e por aceitarem o convite para compor a banca avaliadora desta dissertação.

A Ieda Tucherman, Antônio Fatorelli, Eduardo Granja Coutinho, Paulo Vaz e João Freire Filho, que enriqueceram este percurso.

A José Bragança de Miranda, Maria Teresa Villariño Picos e Michael Perraudin, pela hospitalidade no além-mar.

A Maria Cristina Franco Ferraz e Paula Sibilia, pela importância que tiveram no modo como penso.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Aos encontros alegres: Raquel, Tarisa, Vanessa, Natasha, Lia, Pedro, Gianna, Tadeu, Carme, Irene, Caridad, Reyes, Fernanda, Juliana, Cecília, Mônica, Sylla, Patrícia, Sné, Henrique, Gabriel, Gustavo, Paula, Lelê, Rév, Mañhana, Lígia, Clarissa, Flávia, Ana, Lorenza, Chiara, Ele, Anna, Martin, Rita... e àqueles que, se agora esqueço, é por pura *distração*.

A meus avós, tios e primos, que torcem por mim.

A Béa, que me inspira e nem sabe.

A Maurício, meu melhor amigo.

À minha irmã, Thaís, uma desatenta adorável.

A meus pais, Icaro e Diana, pela transdução nossa de cada dia.

## RESUMO

VIDAL JUNIOR, Icaro Ferraz. **Atenção, transdução, indeterminação:** sobre estética e política à luz das imagens heterocrônicas e das narrativas transmídia. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A presente dissertação está ancorada em três termos: atenção, transdução e indeterminação. Nossa hipótese consiste na defesa de uma relação de imanência entre eles, sendo a atenção um sistema transdutivo portador de um potencial de indeterminação. Tal formulação se afasta da abordagem cognitivista da atenção que, baseada na Teoria da Informação e comprometida com a eficácia no desempenho de tarefas, tornou-se a perspectiva hegemônica nos discursos acerca da atenção. Além disso, nossa asserção está na base, ao mesmo tempo em que é um efeito, do nosso entendimento de como se relacionam estética e política na contemporaneidade. Pois, se por um lado, o fato de pensarmos os regimes atencionais como sistemas transdutivos nos liberta de um mundo dado a priori, por outro, a margem de indeterminação implicada neste sistema abre nosso campo de experimentação afetiva a todo tipo de investimento, intencional e não-subjetivo, que delinea as estruturas dinâmicas de poder que configuram nossa formação histórica. Privilegiaremos em nossas análises dois recentes fenômenos midiáticos que nos parecem estratégicos para uma leitura das relações entre estética e política, à luz da noção de atenção: o que Thomas Levin (2006) chamou de imagens heterocrônicas e o que ficou popularmente conhecido como narrativas transmídia.

## ABSTRACT

VIDAL JUNIOR, Icaro Ferraz. **Atenção, transdução, indeterminação:** sobre estética e política à luz das imagens heterocrônicas e das narrativas transmídia. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

This dissertation is anchored by three terms: attention, transduction and indeterminacy. Our hypothesis consists in the defense of an immanent relationship between them, being attention understood as a transductive system, carrying a potential indeterminacy. This formulation moves away from the cognitive approach to attention that is based on Information Theory and committed to efficiency in task performance. This approach has become the hegemonic discourse about attention. In addition, our assertion is on the basis and is, at the same time, an effect of our understanding of how aesthetics and politics are contemporaneously related. If the fact that attention is being thought as a transductive system frees us from a previously given world, on the other hand, the margin of indeterminacy implied in this system opens our affective field of experimentation to all kinds of investments, intentional and non-subjective, of power. We will privilege in our analysis two recent media phenomena which seem to be strategic for reading the relationships between aesthetics and politics, adopting attention as our start-point: the first one is what Thomas Levin (2006) named heterochronic image and the second one consists in what is popularly known as transmedia narratives.

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. Atenção e transdução.....	25
2. Atenção e verdade.....	59
3. Atenção e indeterminação.....	96
Conclusão.....	121
Referências Bibliográficas.....	130

## INTRODUÇÃO

*O público é um examinador, mas um examinador distraído*

Walter Benjamin

*Há modos do não saber – precipitações, desatenções, esquecimentos – que produzem coisas desastradas e lixo; mas outros – a distração do garoto de Kleist, o descuido encantado de uma criança – cujo carácter não nos cansamos de admirar.*

Giorgio Agamben

### i

Foi na modernidade que se deu grande parte do debate em torno do conceito de atenção. Não é unânime entre seus historiadores o momento de sua gênese enquanto processo cognitivo socialmente valorizado e como conceito alvo de disputas por fixação de sentido. Ben Singer (2001) apresentou três idéias ligadas ao conceito de modernidade que talvez, adverte o autor, dominem o pensamento contemporâneo. Após apresentar brevemente a modernidade como conceitos moral e político, cognitivo e socioeconômico, Singer introduz uma concepção neurológica da modernidade, que é pensada a partir do recente interesse pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Tais autores postulavam a compreensão da modernidade também a partir de transformações na experiência subjetiva coincidentes com a configuração de um ambiente urbano “caracterizado pelos choques físicos e perceptivos” (Singer: 2001, p.133). Essa concepção neurológica de modernidade diferencia-se da concepção socioeconômica (ainda que desdobrada a partir desta, como afirma Singer) na medida em que, mais do que localizar o alcance das transformações de ordem tecnológica, demográfica e

econômica inerentes ao capitalismo industrial, aborda o modo como estas transformações reconfiguram a estrutura da experiência.

Outro autor que se debruça sobre a modernidade desde essa perspectiva que Singer chamou neurológica é o historiador da arte Jonathan Crary (2001), cujas teses consignadas em “Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture” nos servirão nesta dissertação em, pelo menos, dois níveis: tanto pela história que traça disso que constitui nosso objeto de análise mais imediato (a atenção), quanto pela inspiração metodológica. O historiador da arte norte-americano interessou-se em compreender como a capacidade de “prestar atenção” foi alçada modernamente à condição de parâmetro privilegiado na constituição das identidades pessoais. Crary, como Ben Singer, deriva grande parte dos estudos de modernização da percepção empreendidos no século XX dos trabalhos de Walter Benjamin e de outros, nos quais a percepção moderna estava sendo postulada como uma “recepção através da distração” (Benjamin: 1994, p. 194).

O pensamento de Crary está baseado na noção de que os modos de escuta, visualização e concentração são portadores de um caráter histórico, antes de serem biologicamente determinados. “Suspensions of Perception” tem início com a seguinte constatação:

Whether it is how we behave in front of a luminous screen of a computer or how we experience a performance in an opera house, how we accomplish certain productive, creative or pedagogical tasks or how we more passively perform routine activities like driving a car or watching television, we are in a dimension of contemporary experience that requires that we effectively cancel out or exclude from consciousness much of our immediate environment (Crary: 2001, p.1)<sup>1</sup>.

A tese de Crary consiste em que, a partir do século XIX, a fragmentação da

---

<sup>1</sup> Seja como nos comportamos na frente da tela luminosa de um computador ou como experimentamos uma performance na ópera, como nós realizamos certas tarefas produtivas, criativas ou pedagógicas ou como, mais passivamente, realizamos atividades rotineiras como dirigir um carro ou assistir televisão, nós estamos em uma dimensão da experiência contemporânea que requer que nós efetivamente cancelemos ou excluamos da consciência muito do nosso ambiente imediato. *Nossa tradução*

percepção do sujeito moderno e a conseqüente descontinuidade do mundo percebido não consistem em mera condição natural, mas no produto de uma complexa rede de vetores que operam uma vasta remodelação da subjetividade humana, processo que tem lugar no Ocidente, nos últimos 160 anos. A complexidade desta rede está metodologicamente assegurada no trabalho de Crary, que anuncia já nas primeiras páginas uma relação de reciprocidade entre o surgimento de perspectivas como a benjaminiana – que postularam a percepção como uma “recepção na distração” - e a configuração de uma normatividade atencional, catalisada tanto pelo que ficou conhecido, através do trabalho de Michel Foucault (1987), como *instituições disciplinares*, quanto pela nascente cultura do espetáculo<sup>2</sup>.

Deste modo, Crary ultrapassa uma distinção de natureza entre os regimes atencionais colocados em ação pelo fruitor de uma obra de arte e na atividade repetitiva do operário do capitalismo industrial, e pleiteia a possibilidade de que a noção oitocentista de uma percepção estética pura seja inseparável dos arranjos institucionais comprometidos com a formação de subjetividades produtivas e administráveis. No âmbito desta dissertação, evocaremos as configurações atuais do que, na esteira no pensamento foucaultiano, se desenvolveu como o conceito de biopolítica, pois tal noção parece servir à análise dos desenvolvimentos históricos desta articulação entre os modos benjaminiano e foucaultiano de compreensão dos processos de subjetivação modernos, procedimento que se estende ao longo de toda a dissertação, mas cujas bases consolidaremos em nosso primeiro capítulo.

---

<sup>2</sup> Crary ressalta que “a oposição de Foucault entre vigilância e espetáculo parece ignorar como os efeitos desses dois regimes de poder podem coincidir. Usando o *panopticom* de Bentham como objeto teórico primeiro, Foucault enfatiza incansavelmente os modos nos quais os sujeitos humanos se tornam objetos de observação, na forma de controle institucional ou estudo científico e comportamental; mas ele negligencia as novas formas pelas quais a própria visão se torna um tipo de disciplina ou modo de trabalho” (Crary: 1992, p. 18) *Nossa tradução*.

## ii

Talvez valha a pena antecipar o elemento que despertou a necessidade de entrar em diálogo com os autores que acima mencionamos, desenvolvendo seus pensamentos na direção de uma analítica do presente. Tal esclarecimento é ainda mais importante uma vez que as teses de Benjamin, como as de Crary e as de Foucault, são dotadas de uma atualidade que não necessita grandes justificativas, na medida em que seguem muito potentes - ultrapassando o caráter de mero documento do mundo moderno ou de simples mapa da modernidade - alimentando teórica, política e metodologicamente muito do pensamento contemporâneo acerca das relações entre estética, tecnologia e política nas sociedades capitalistas.

O clássico ensaio “A obra de arte na era de sua possibilidade de reprodução técnica” apresenta as análises de Walter Benjamin das tecnologias de reprodução e tem como horizonte as ressonâncias estéticas e políticas destes desenvolvimentos técnicos. Tais teses fizeram e fazem correr muita tinta, tendo desembocado em uma série de pensamentos a respeito da técnica. Nessa linha, defenderemos aqui que, se Karl Marx foi o pensador que mais sagazmente analisou os sistemas de produção, Walter Benjamin teria sido seu análogo no que diz respeito aos sistemas tecnológicos de reprodução<sup>3</sup>.

Hoje, em um contexto no qual as forças levadas em conta por Benjamin sofreram significativas mutações, talvez valha a pena indagar se a idéia de uma

---

<sup>3</sup> Esta analogia precisa ser desenvolvida em uma direção que nos permita prosseguir introduzindo nossos argumentos. Todo um complexo campo de problematização, que diz respeito ao marxismo e às disputas implicadas na “marxificação” de Benjamin terá de ser negligenciado se quisermos retomar com precisão o ponto que afeta nossa questão mais imediata, nomeadamente, o desenvolvimento da concepção benjaminiana de que o sujeito moderno operaria uma “recepção através da distração”. Este modo de ser distraído parece se afastar de perspectivas que se consolidaram, definindo o próprio marxismo (embora não incluamos aqui as teses do próprio Marx). Tal afastamento parece se dar pela introdução, por parte da perspectiva benjaminiana, de um grau de incerteza na relação do sujeito com o mundo que não é valorada negativamente como ocorre, por exemplo, no caso do conceito adorniano de “alienação”. Para uma leitura da querela entre Adorno e Benjamin, cf. Ned Lukacher (1982) e Giorgio Agamben (2008)

“recepção na distração” segue fazendo sentido (o mesmo sentido<sup>4</sup>). Dedicamos uma parcela crescente de nosso tempo aos computadores, televisores, telefones móveis, *tablets* etc. que, juntos ou separados, parecem estar sempre além de nossas capacidades cognitivas. A apreensão total do que nos chega do mundo, mediado pelas telas, ostenta sua inviabilidade em nossas caixas de e-mail (nunca *zeradas*), nas programações da televisão à cabo (grossos e descartáveis volumes), nos serviços de informação por telefonia móvel (inconveniente sineta behaviorista) etc. Ao nos depararmos com este contexto, parece simples solucionar a questão: seguimos percebendo na distração.

### iii

Entretanto, antes de aderirmos à noção benjaminiana, gostaríamos de lançar a suspeita de que a perspectiva do pensador alemão de uma “recepção na distração” faz todo o sentido no interior de suas teses acerca das tecnologias de reprodução, mas que, talvez, precisaria ter seu estatuto revisto, se supusermos que, na história do pensamento acerca da técnica, o que sucede à reprodução, em um registro similar ao desenvolvimento desta noção em relação a de produção, de Marx, é a noção de transdução, tal como a encontramos na filosofia de Gilbert Simondon (1964). É importante advertir que não se trata aqui de uma simples linha histórica de sucessão (produção, reprodução, transdução), mas de modos de pensar a técnica que entram em uma relação imanente com os objetos técnicos emergentes em determinadas formações históricas.

Queremos com isso dizer que não empregaremos nossos esforços no sentido

---

<sup>4</sup> O método genealógico proposto por Michel Foucault (1979), a partir da genealogia de Friedrich Nietzsche (2006), pressupõe uma divisão de ordem metodológica entre uma prática social e seu sentido sendo este último historicamente variável.

de determinar a anterioridade ou posterioridade das filosofias produtivas, reprodutivas ou transdutivas acerca da técnica na relação com a concretude dos respectivos objetos técnicos. O que não nos impede de, seguindo algumas pistas deixadas pelo próprio Simondon, detectar o modelo transdutivo de relação em momentos anteriores a sua própria formulação enquanto conceito. Esse gesto encontraria legitimidade na indicação simondoniana a respeito da noção de metaestabilidade<sup>5</sup>, fundamental na sua teoria acerca dos processos de individuação e da própria noção de transdução. Ao apontar o solo compartilhado pelas perspectivas substancialista e hilemórfica, com as quais dialoga, Simondon indica que, embora muitas vezes intuída pelos antigos, a noção de metaestabilidade requer outras noções como a de energia potencial de um sistema, a noção de ordem e a de aumento de entropia. Daí aponta um vínculo de dívida entre seu desenvolvimento do conceito de metaestabilidade e o desenvolvimento da ciência.

É importante ter isso em conta, na medida em que, nas teses de Benjamin sobre a possibilidade de reprodução técnica da arte, a introdução da noção de distração parece apresentar, mesmo que intuitivamente ou em gérmen, a noção de transdução. O filósofo alemão observa que o gesto meditativo, no contexto de degeneração da burguesia que teve lugar na *décadence* finissecular, constituiu-se como comportamento *a-social* por excelência, ao que a distração viria responder como uma forma especial de comportamento social.

#### iv

Benjamin parte de três formas de arte na sua formulação de uma “recepção na distração”: o dadaísmo, o cinema e a arquitetura. Quanto ao dadaísmo, Benjamin

---

<sup>5</sup> Estas noções, caras à filosofia de Gilbert Simondon, estão desenvolvidas no capítulo 1

utiliza o movimento estético como exemplo de uma busca que ele detecta em épocas críticas da história da arte e que consiste numa tentativa de obtenção, com os meios técnicos disponíveis, de algo que só será obtido livremente com os desenvolvimentos posteriores da técnica. No caso, o dadaísmo, segundo Benjamin, “tentou criar, com os meios da pintura (e da literatura), os efeitos que o público hoje em dia procura no cinema” (Benjamin: 2006, p.235).

Na sequência de sua análise do dadaísmo, revela a articulação entre produção e reprodução na constituição da obra dadaísta:

Os seus poemas são uma “salada de palavras”, contêm expressões obscenas e tudo o que se possa imaginar de detritos de linguagem. O mesmo acontece com os seus quadros, em que colavam botões ou bilhetes de eléctrico. O que conseguem com tais meios é a aniquilação impiedosa da aura das suas criações, às quais aplicam, com os meios da produção, o estigma de uma reprodução (Benjamin: 2006, p. 235)

Neste ponto da tese benjaminiana, está claro que nosso argumento de uma presença intuitiva da noção de transdução não se sustenta. Para Benjamin, a arte dadaísta foi configurada, a partir de uma consciência das implicações da reprodução técnica sobre a aura da arte, mas operou através de uma lógica produtiva. Os botões e bilhetes de trem, reproduzidos tecnicamente em massa são apropriados como matéria da obra dadaísta que, entretanto, ainda não dispõe dos meios técnicos para fazer da produção artística uma *reprodução*. Usando produtos feitos em massa, o dadaísta segue *produzindo* arte (tal nuance será mais facilmente percebida quando apresentarmos o caso do cinema). A extrema distração estava assegurada pelas manifestações dadaístas no sentido de que estas tinham como horizonte a produção de uma constante indignação pública. A recorrente produção de indignação, afeto que pode ser entendido como uma espécie “choque” perceptivo, culminou na produção de um espectador que, na esteira do que Georg Simmel (2005) cartografou na modernidade como a figura do *blasé*, já não era capaz

de ser afetado pelo choque. Segundo Simmel:

A essência do caráter blasé é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos. Elas aparecem ao blasé em uma tonalidade acinzentada e baça, e não vale a pena preferir umas em relação às outras (Simmel: 2005, p. 581).

Quanto ao cinema, “o elemento que provoca a distração também é antes de mais palpável, porque se baseia nomeadamente na mudança de lugar e de plano, que funcionam como golpes que o espectador vai recebendo” (Benjamin: 2006, p. 236). Comparando a tela em que o filme é projetado e a tela em que está a pintura, Benjamin destaca que esta última convida o espectador à contemplação, o que diante do filme não se dá, na medida em que “mal fixou o olhar, já a imagem mudou”, conforme comenta Georges Duhamel: “Já não posso pensar aquilo que quero. As imagens em movimento ocuparam o lugar dos meus pensamentos” (Duhamel<sup>6</sup>: 1930 apud Benjamin: 2006, p. 236). Como qualquer outro efeito de choque, o choque no cinema, segundo Benjamin, exige um amortecimento por um esforço intensificado de atenção e, portanto, em virtude da estrutura técnica do cinema, o choque físico se libertou do caráter moral que o envolveu no dadaísmo.

Na tematização da atenção do espectador do cinema, nosso argumento de uma concepção latente de transdução no pensamento de Walter Benjamin já começa a fazer algum sentido, na medida em que o modo de atenção agenciado na espectralidade do cinema não está dado *a priori* mas é modulado no confronto com a estrutura fragmentada do filme que, na sua irreversível projeção, não é apreendido pelo espectador em sua totalidade. Deste modo, arriscamos dizer que a experiência do cinema, com o regime atencional que agencia, só faz sentido enquanto relação transdutiva. Dedicaremos mais adiante um capítulo ao

---

<sup>6</sup> DUHAMEL, Georges. *Scènes de la vie future*, 2ª ed., Paris, 1930, p.52.

desenvolvimento desta noção, entretanto, para prosseguirmos na introdução de nossos argumentos, retomamos sinteticamente o profícuo conceito de transdução na obra de Simondon.

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place: chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi en même temps que cette opération structurante (Simondon: 1964, p. 18)<sup>7</sup>.

A experiência do cinema, portanto, à diferença da do vídeo, que permite uma relação de propriedade do espectador com as imagens, no sentido de existir a possibilidade de interromper o fluxo através de um congelamento/pause, se configura na duração da projeção, onde há uma dupla e simultânea configuração, da estrutura do filme tal como apreendida (pois a totalidade de sua estrutura talvez só seja apreendida no processo da montagem cinematográfica) e do regime perceptivo do espectador. Esses dois elementos consistem, não em pólos, estanques e autônomos, de uma relação, mas justamente em um continuum nessa zona de propagação de uma atividade que se estrutura, estruturando a zona seguinte.

A passagem da análise da distração no cinema à análise da distração na arquitetura se dá, em Benjamin, através da tematização da mudança no estatuto da participação implementada pelo cinema. Novamente, Benjamin evoca uma passagem do trabalho de Duhamel, cuja principal crítica ao cinema tem a ver com o tipo de participação que suscita nas massas. Segundo Duhamel, o cinema é

um passatempo para ilotas, uma distração para criaturas incultas, miseráveis, estafadas, consumidas pelas suas preocupações..., um espetáculo que não exige qualquer concentração, não pressupõe qualquer capacidade de raciocínio..., não acende nenhuma luz nos

---

<sup>7</sup> Nós entendemos por transdução uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradualmente para o interior de um campo, fundando esta propagação sobre uma estruturação do campo operada a cada ponto: cada região da estrutura constituída serve à região seguinte de princípio de constituição, de modo que uma modificação estende-se ao mesmo tempo que esta operação estruturante. *Nossa tradução.*

corações e não desperta no espectador qualquer outra esperança além do desejo ridículo de um dia se tornar *star* em Los Angeles (Duhamel: 1930 apud Benjamin: 2006, p. 237).

Benjamin detecta na perspectiva de Duhamel o velho lugar-comum de que as massas procuram distração e, contrariamente a isso, a arte exigiria concentração. Para esclarecer o tipo de relação que vislumbra entre concentração e distração, Benjamin evoca a arquitetura que, segundo ele, é o protótipo de obra de arte cuja fruição se dá coletiva e distraidamente. Eis como Benjamin formula a distinção entre concentração e distração: “aquele que se concentra diante da obra de arte mergulha nela; é absorvido por essa obra, como aconteceu, segundo a lenda, a um pintor chinês ao ver o seu quadro concluído. Pelo contrário, as massas, pela sua própria distração, mergulham a obra de arte em si” (Benjamin: 2006, p. 238).

Segundo o filósofo alemão, a história da arquitetura é mais longa do que a de qualquer outra arte, na medida em que o homem permanentemente teve a necessidade de um teto, e as construções arquitetônicas têm uma recepção de caráter duplo, de uso e de percepção, respectivamente, vinculados à taticidade e ópticidade dessa experiência. Tal recepção da arquitetura não pode ser vislumbrada se restrita à experiência turístico-contemplativa, porque tal experiência carece do lado tátil que, à diferença da contemplação óptica, mobiliza menos a atenção do que o hábito. Mas, na *fruição* da arquitetura, a ópticidade é em larga medida determinada pelo hábito, o que segundo Benjamin, porta um valor canônico, na medida em que “as tarefas que se colocam ao aparelho perceptivo em períodos históricos de viragem não podem resolver-se simplesmente pela óptica, isto é, pela contemplação. Vão sendo progressivamente ultrapassadas sob a orientação da recepção tátil, através do hábito” (Benjamin: 2006, p. 238).

Conforme já mencionamos, o hábito, na tese benjaminiana em questão, não é determinado pela atenção, podendo uma pessoa distraída habituar-se. De acordo

com o filósofo, a distração oferecida pela arte consiste em uma *solução* para as novas tarefas colocadas à percepção consciente, as quais os indivíduos tendem a evitar. O cinema é exatamente a arte na qual Benjamin vai localizar esse *campo de experiência* da recepção na distração. Os choques no cinema vêm ao encontro de profundas transformações na estrutura da experiência do sujeito moderno e a arte cinematográfica tem seu valor de culto restrito não apenas porque alça o espectador a um papel de apreciação valorativa, mas porque tal valoração, no cinema, prescinde da atenção. Tais argumentos de Benjamin, nos permitem traduzir a problemática da distração, à luz de termos de que o autor não dispunha, assumindo os riscos de algum eventual anacronismo.

Das teses de Benjamin, derivamos a suspeita de que, embora configurados historicamente, os regimes atencionais são permanentemente portadores de um caráter transdutivo. E é tal caráter, por deixar intervalos não preenchidos, por operar no interior de sistemas metaestáveis nos quais as energias potenciais abrem um campo de indeterminação, que a atenção parece consistir em um *locus* privilegiado para o exame das relações, sempre móveis e dinâmicas, entre estética e política.

## v

Se a tematização de Benjamin de uma “recepção na distração” nos leva, pela via histórica, da reprodução à noção simondoniana de transdução, nossa investigação prossegue da noção de transdução à de indeterminação, mantendo o fenômeno da atenção como fio condutor. Tal percurso pareceu-nos especialmente oportuno com base em uma breve passagem de “O espectador emancipado”, livro do filósofo francês Jacques Rancière. Em um capítulo dedicado à “imagem

intolerável”, Rancière propõe um deslocamento da problematização da intolerabilidade de certas imagens, alegando que a questão não deve ser colocada nos termos da necessidade ou não de mostrar determinadas imagens de horror. A questão, na filosofia de Rancière, gira em torno da construção da vítima como um elemento dentro de uma certa distribuição do visível, o que o autor francês postula nos seguintes termos: “An image never stands alone. It belongs to a system of visibility that governs the status of the bodies represented and the kind of attention they merit. The issue is knowing the kind of attention prompted by some particular system”<sup>8</sup> (Rancière: 2009, p. 99).

O que Rancière está propondo e que tem especial interesse para nós, é que a crítica desloque seu foco das imagens enquanto seres individuados (se colocarmos o problema em termos simondonianos) e se debruce sobre o terreno, sem dúvida de apreensão mais complexa, das relações desencadeadas por tais imagens. Tais relações nos permitem ultrapassar uma abordagem das imagens que as encare como *prontas*, como exteriores ao sistema de que são parte e ontologicamente anteriores aos gestos interpretativos e valorativos que têm lugar no tecido social. Ao falar das imagens da arte, o filósofo francês aponta o fato de que elas auxiliam na reconfiguração do que pode ser visto, dito e pensado e, portanto, na produção de uma nova paisagem do possível. O que só pode ser feito se o sentido ou efeito de tais imagens não forem antecipados. Como exemplo, ele cita o trabalho fotográfico da artista francesa Sophie Ristelhueber, sobre o qual escreve:

In this picture, a pile of stones is harmoniously integrated into an idyllic landscape of hills covered with olive trees, a landscape similar to that photographed by Victor Bérard to display the permanence of the Mediterranean of Ulysses' voyages. But this little pile of stones in a pastoral landscape takes on meaning in the set it belongs to. Like all the photographs in the series 'WB' (West Bank), it represents an

---

<sup>8</sup>Uma imagem nunca se sustenta sozinha. Ela pertence a um sistema de visibilidade que governa o estado dos corpos e o tipo de atenção que eles merecem. A questão é saber o tipo de atenção solicitada por algum sistema particular.

Israeli roadblock on a Palestinian road. Sophie Ristelhueber has in fact refused to photograph the great separation wall that embodies the policy of a state and is the media icon of the 'Middle Eastern problem'. Instead, she has pointed her lens at these small roadblocks which the Israelis have built on the country roads with whatever means available. And she has invariably done so from a bird's-eye view, from a viewpoint that transforms the blocks of barriers into elements of the landscape. She has photographed not the emblem of the war, but the wounds and scars it imprints on a territory. In this way, she perhaps effects a displacement of the exhausted affect of indignation to a more discreet affect, an affect of indeterminate effect – curiosity, the desire to see closer up<sup>9</sup> (Rancière: 2009, p. 103-104).

Na sequência desta análise, Rancière faz referência a uma passagem deste mesmo texto - que mais acima citamos -, para concluir sugerindo sua perspectiva acerca dos modos de operação política das imagens da arte e, em um nível mais abrangente, das próprias relações entre estética e política.

I speak here about curiosity, and above I spoke of attention. These are in fact affects that blur the false obviousness of strategic schemata; they are dispositions of the body and the mind where the eye does not know in advance what it sees and thought does not know what it should make of it. Their tension also points towards a different politics of the sensible – a politics based on the variation of distance, the resistance of the visible and the uncertainty of effects<sup>10</sup> (Rancière: 2009, p. 104-105).

Ao mesmo tempo em que se insere na linha argumentativa que viemos traçando, uma vez que as perspectivas de Rancière e de Benjamin aproximam-se no que diz respeito a esse deslocamento analítico da obra de arte enquanto ser individuado para a obra de arte como parte de um sistema de relações que configura

---

<sup>9</sup> Nesta fotografia, uma pilha de pedras é harmoniosamente integrada em uma paisagem idílica de colinas cobertas de oliveiras, uma paisagem similar àquela fotografada por Victor Bérard para mostrar a permanência do Mediterrâneo das viagens de Ulysses. Mas esta pequena pilha de pedras em uma paisagem pastoral assume significado no conjunto a que pertence. Como todas as fotografias nas séries 'WB' (West Bank), elas representam uma barreira israelense em uma estrada Palestina. Sophie Ristelhueber tem, de fato, recusado fotografar o grande muro de separação que corporifica a política de um Estado e é o ícone midiático do 'problema do Oriente Médio'. Em vez disso, ela apontou suas lentes para pequenas barreiras que os israelenses construíram nas estradas rurais com os meios disponíveis. E ela tem feito isso invariavelmente desde um ponto de vista panorâmico, desde um ponto de vista que transforma os blocos de barreiras em elementos da paisagem. Ela fotografou não o emblema da guerra, mas as feridas e cicatrizes impressas em um território. Neste sentido, ela talvez efetue um deslocamento do afeto exausto de indignação para um afeto mais discreto, um afeto de efeito indeterminado – curiosidade, o desejo de ver mais de perto. *Tradução nossa.*

<sup>10</sup> Eu falo aqui em curiosidade e acima eu falei de atenção. Estes são, de fato, afetos que borram a falsa obviedade de esquemas estratégicos; eles são disposições do corpo e da mente onde o olho não sabe de antemão o que ver e pensar, não sabe o que deve fazer disso. Suas tensões também apontam em direção a uma política diferente do sensível – uma política baseada na variação de distância, na resistência do visível e na incerteza dos efeitos. *Tradução nossa.*

um campo de indeterminação, o texto de Rancière sugere alguns desdobramentos históricos das análises benjaminianas da imagem dadaísta e cinematográfica. Na análise do trabalho de Sophie Ristelhueber, Rancière opõe o afeto da curiosidade ao afeto exausto da indignação, o que leremos como mais uma indicação de que, embora a filosofia de Benjamin seja portadora de uma enorme potência, parte da capacidade de sua atualização em novos pensamentos depende de uma cartografia de nuances e deslocamentos operados pelo tempo presente, dentre os quais situamos a captura da produção dessa atenção indignada pela indústria cultural através, por exemplo, de suas imagens hiper-realistas transmitidas 24 horas por dia, 7 dias por semana.

## vi

Alicerçaremos nossos argumentos nestes três termos: atenção, transdução e indeterminação. Esperamos com isso obter uma relação de imanência entre eles, *sendo a atenção um sistema transdutivo portador de um potencial de indeterminação*. Tal formulação, que verificaremos nas páginas que seguem, parece elucidar como, no interior de nossa época, se relacionam estética e política. Mas, ao mesmo tempo em que tais termos são aqui vislumbrados em uma relação de imanência, tal postulado nos permite acessar uma série de disputas que configuram a paisagem cognitiva na qual o indivíduo contemporâneo encontra-se imerso. Se, por um lado, o fato de pensarmos os regimes atencionais como sistemas transdutivos nos liberta de um mundo dado *a priori*, por outro, a indeterminação implicada neste sistema abre nosso campo de experimentação afetiva a todo tipo de investimento, intencional e não-subjetivo, que delinea as estruturas dinâmicas de

poder que configuram nossa formação histórica.

Privilegiaremos em nossas análises dois recentes fenômenos midiáticos que nos parecem estratégicos para uma leitura das relações entre estética e política à luz da noção de atenção: o que Thomas Levin (2006) chamou de imagens heterocrônicas e o que ficou popularmente conhecido como narrativas transmídia. O primeiro deriva dos desenvolvimentos digitais nas tecnologias da imagem, sobretudo em seu aspecto modular (Manovich: 2001), que propicia um colapso nas categorias forjadas na estética de Gotthold Efraim Lessing de consecução e adjacência, de narração e imagem, de tempo e espaço. Tais imagens começam a se proliferar na indústria cultural e são o cerne do trabalho de alguns artistas contemporâneos, dentre os quais, o mais proeminente parece ser o belga David Claerbout, cujos trabalhos serão aqui evocados mais de uma vez. Convocamos tais imagens embebidos na suspeita de que elas agenciam um regime atencional que, embora procure individualizar, substantivando aquilo que vê, é confrontado com a impossibilidade de fazê-lo, o que conduz a indeterminação a um nível pré-individual.

Em outras palavras, a produção de imagens heterocrônicas por artistas contemporâneos, frequentemente coloca o espectador em um lugar no qual nem sequer os elementos componentes do campo perceptivo são isentos de problematização. Nestas imagens não apenas as relações entre elementos é problemática, mas os próprios elementos são apresentados como indefiníveis. A presença de imagens heterocrônicas em produtos da indústria cultural, entretanto, parece portar um sentido diferente do acima mencionado. O caso talvez mais popular de heterocronia forjado no interior da indústria cultural brasileira encontramos em algumas telenovelas protagonizadas por irmãos gêmeos. O uso do mesmo ator/atriz, algumas vezes habitando uma mesma imagem<sup>11</sup>, coloca a

---

<sup>11</sup> Porque o mais recorrente é a edição em plano/contra-plano.

heterocronia a serviço de um maior efeito de realidade, já que nenhum gêmeo idêntico é tão idêntico quanto uma pessoa em relação a si-própria<sup>12</sup>.

O segundo fenômeno configura-se na esteira dos desenvolvimentos da web 2.0, que reconfiguram o contexto midiático sem que os sistemas tradicionais de transmissão (broadcast) desapareçam. No caso das narrativas transmídia, observamos um rearranjo na lógica narrativa que se tornou hegemônica na indústria cultural moderna, no sentido de que essas novas narrativas deixam de ser entendidas como sistemas fechados, portadores de sentidos pré-determinados no âmbito da produção, e se capilarizam nas redes, adquirindo tantos sentidos quanto os nós que são capazes de produzir. Emblemas deste novo modelo de narração, que agencia uma atenção flutuante entre os diversos meios, mas focada no trabalho de produção de sentido, são as séries de culto da televisão contemporânea, como *Lost*, *Heroes*, *True blood* etc. Tais narrativas interessam-nos na medida em que, mais do que simplesmente agenciarem a atenção do espectador na leitura de uma determinada imagem, elas pulverizam o objeto-foco desta atenção entre diferentes plataformas, reduzindo o espaço *exterior* à narrativa, e incorporando o trabalho do espectador, sua dinâmica atencional, no interior de uma nova e expandida economia de signos.

## vii

Uma preocupação que nos esforçamos por manter ao longo de todo o texto diz respeito às nuances necessárias à colocação de um conjunto tão heterogêneo

---

<sup>12</sup> A série televisiva *Clandestinos* (2010), de João Falcão, conta com as atrizes gêmeas Michele Batista e Giselle Batista no elenco. Em uma das tomadas *documentais* da série, Giselle conta que após integrar o elenco de *Malhação* era abordada na rua como “as gêmeas” e, ao responder que era apenas uma delas e que, de fato, possui uma irmã gêmea, os espectadores, desconfiados, perguntavam se ela queria que eles acreditassem também que Glória Pires e Alessandra Negrini (atrizes que já interpretaram gêmeas em telenovelas) têm irmãs gêmeas.

de pensadores em relação. No movimento de nosso pensamento, é fundamental ter alguma clareza acerca dos fios que constituem cada nó desta rede conceitual que tecemos no intuito de, nos encontros improváveis, encontrar/traçar novas linhas de fuga.

Nosso percurso, a partir daqui, está assim definido: Dedicaremos nosso primeiro capítulo à tematização da atenção como processo transdutivo, colocando tal perspectiva em relação com as teorias cognitivistas da atenção, o que nos permitirá problematizar as relações mais imediatas entre atenção e o campo da comunicação, a partir da noção de informação; em seguida, tematizaremos os vínculos entre atenção e verdade, à luz das imagens heterocrônicas e das narrativas transmídia e, tendo por base os postulados do capítulo 1, esperamos alcançar uma concepção de verdade vinculada ao que Simondon postulou como o “ser individuado” no interior de um “sistema estável” para dela nos afastarmos, em favor de um “sistema metaestável”, que não esgote as potencialidades do devir; no capítulo 3, retomaremos alguns vínculos históricos entre atenção e objeto técnico, introduziremos o conceito de margem de indeterminação e então chegaremos, à luz das inflexões contemporâneas da biopolítica, a uma formulação crítica acerca dos investimentos do poder sobre a atenção no contexto do capitalismo pós-industrial.

## 1. ATENÇÃO E TRANSDUÇÃO

*Or, cette notion de transducción peut être généralisée. Présentée à l'état pur dans les transducteurs de différentes espèces, elle existe comme fonction régulatrice dans toutes les machines qui possèdent une certaine marge d'indetermination localisée dans leur fonctionnement. L'être humain, et le vivant plus généralement, sont essentiellement des transducteurs<sup>13</sup>.*

Gilbert Simondon

*The study of human information processing is becoming the study of the human<sup>14</sup>.*

Donald A. Norman

### i

As concepções de política e de estética que aparecem no subtítulo deste trabalho como unidades simples consistem, na verdade, em um conjunto complexo de conceitos que, oriundos de distintos campos de problematização, precisam ser nuançados. Apesar de poderem ser postos em relação, é preciso definir caminhos, explicitar nuances, cartografar zonas de aproximação e de afastamento e defender a necessidade do comparecimento de noções mais ou menos heterogêneas, juntas, na formulação e desenvolvimento de nossas hipóteses.

A primeira concepção de política que desenvolveremos aqui fomos buscar na filosofia de Michel Foucault. Retomaremos alguns pontos-chave no trabalho do filósofo para entendermos como seu conceito de poder, que desemboca em uma mudança no entendimento do estatuto da política – que passa a ser entendida e

<sup>13</sup> Ora, esta noção de transdução pode ser generalizada. Apresentada em estado puro nos transdutores de diferentes espécies, ela existe como função reguladora em todas as máquinas que possuem uma certa margem de indeterminação localizada em seu funcionamento. O ser humano, e o vivente em sentido mais geral, são essencialmente transdutores. *Nossa tradução.*

<sup>14</sup> O estudo do processamento de informação humano está se tornando o estudo do humano.

*praticada* como biopolítica -, comparece no horizonte, a partir do qual nossa concepção da atenção como processo necessariamente transdutivo se justifica.

Com este intuito, o movimento de nosso pensamento adota como ponto de partida os conceitos de poder e biopoder em suas primeiras formulações e percorre alguns de seus desenvolvimentos, sem perder de vista a intersecção com diferentes formulações do conceito de atenção. A riqueza e a complexidade do campo de estudos em psicologia da atenção não são exaustivamente descritas no âmbito deste trabalho, mas nos esforçamos por indicar a presença de alguns conceitos, como o de corpo e o de tempo, no cerne das disputas pela cristalização deste processo, cuja definição, apesar da hegemonia cognitivista que configura o campo, se encontra, ainda, em aberto. Com tal caminho percorrido, esperamos poder finalmente lançar as bases de nosso postulado de que a atenção é um processo necessariamente transdutivo.

## ii

Em *Vigiar e punir* e no primeiro volume de sua *História da sexualidade*, intitulado *A vontade de saber*, Michel Foucault identifica, na modernidade, uma série de inflexões nos modos de investimento do *poder* sobre os corpos e na produção de determinados tipos de sujeito. O primeiro livro traça uma história do dispositivo prisional e descreve dois tipos de sociedade, regidas de acordo com duas lógicas distintas. *Vigiar e punir* tem início com a descrição, impressionante pela riqueza de detalhes, do caso de um homem chamado Damiens, condenado à morte em praça pública, por parricídio, em 1757:

Finalmente foi esquartejado (...). Essa última operação foi muito longa, porque os cavalos utilizados não estavam afeitos à tração; de modo que, em vez de quatro, foi preciso colocar seis; e como isso

não bastasse, foi necessário, para desmembrar as coxas do infeliz, cortar-lhe os nervos e retalhar-lhe as juntas... (Foucault: 1987, p. 9)

Após apresentar a minuciosa descrição do suplício e da morte de Damiens, Foucault apresenta doze artigos extraídos de um regulamento redigido, três décadas depois, por Léon Faucher, para a “Casa dos jovens detentos de Paris”, que orientam a distribuição do tempo dos detentos entre um conjunto definido e minuciosamente cronometrado de atividades: “Art. 23 – Às doze e quarenta, os detentos deixam a escola por divisões e se dirigem aos seus pátios para o recreio. Às doze e cinquenta e cinco, ao rufar do tambor, entram em forma por oficinas” (Foucault: 1987, p. 11). As diferenças entre a descrição do suplício e o regulamento da casa de detenção, em um certo sentido, emblematizam as teses que Foucault desenvolve nas páginas que dão sequência à apresentação destes dois documentos, que introduzem *Vigiar e Punir*.

Tais documentos funcionam como emblemas por consistirem em exemplos-limite, respectivamente, dos regimes de soberania, cuja lógica de funcionamento Foucault identificou nas sociedades clássicas; e do regime disciplinar, configurado na modernidade. O que desencadeia a leitura empreendida por Michel Foucault é o desaparecimento dos suplícios na sociedade moderna, analiticamente negligenciado por conta de um forte acento na “humanização” implicada neste processo. O que o trabalho de Foucault acerca das instituições prisionais revela entretanto é que a desaparecimento do “corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto” (Foucault: 1987, p. 12) não implicou a supressão dos investimentos do poder sobre o corpo.

Trata-se, antes, de uma torção, de um movimento de progressiva sofisticação nos modos de operação dos dispositivos de poder. De acordo como Foucault, na época clássica, o corpo é descoberto como alvo de poder. Passa-se a dedicar uma

grande atenção ao corpo, em uma direção que se afasta, progressivamente, do tratamento dispensado ao corpo no interior das sociedades de soberania, nas quais os investimentos se davam, como no caso de Damians, no sentido de um aniquilamento, de uma supressão espetacularizada.

No regime que Foucault definiu como o das sociedades disciplinares, o corpo, entendido por analogia a máquina, precisa ser azeitado através do treinamento e articulado no interior de instituições disciplinares para ter sua produtividade assegurada e, idealmente, aumentada. Eis o ponto crítico do regime disciplinar: os corpos aí forjados são potentes, na medida em que nunca foram tão produtivos, nunca puderam tanto, mas tal potência é indissociável da lógica produtiva industrial na qual é forjada. Os corpos produzidos no interior das sociedades disciplinares são corpos “dóceis e úteis”.

Em *A História da sexualidade I: A vontade de saber* (1988), novamente a noção de um exercício de poder que se realiza pelo silenciamento e pela repressão é deixada de lado em favor de uma concepção produtiva do poder. Não se trata, como esclarece Foucault já nas primeiras páginas, de um erro, mas a hipótese repressiva não é suficiente para dar conta das relações de poder que configuram o dispositivo da sexualidade na modernidade. É importante não perder de vista que este trabalho de Foucault foi escrito na esteira do maio de 68 francês, em um contexto intelectual no qual as teses de Herbert Marcuse e Wilhelm Reich funcionavam como espécie de “manifesto” de uma geração que postulava o prazer como resistência ao poder, que operaria silenciando o sexo e os prazeres em favor do trabalho nos moldes industriais-disciplinares. Moldes que, como Gilles Deleuze (1992) nos ajuda a perceber em seus escritos sobre a sociedade de controle, já estavam em declínio.

O questionamento que está na gênese da hipótese proposta por Foucault é o seguinte: como uma sociedade, na qual o poder se relaciona com o sexo através da negação, pôde produzir tantos discursos sobre a sexualidade, ainda que tal noção apareça sempre sob a roupagem de um segredo, de um interdito? É na recolocação do problema das relações entre poder e sexo nestes termos que Foucault encontra as bases para seu conceito de poder. Ao pensar a sexualidade enquanto categoria histórica, forjada em meio a uma série de discursos e de práticas sociais, Michel Foucault acessa uma dimensão produtiva do poder, uma dimensão que faz falar (como mostra nas análises de certas práticas confessionais), que agencia dispositivos complexos, constituídos por elementos heterogêneos (o dispositivo da sexualidade tem na base de seu funcionamento instituições e saberes que vão da psicanálise às políticas de natalidade), que operam quase sem que o sintamos.

O conceito de poder, formulado por Michel Foucault em um pequeno, mas potente capítulo deste livro, intitulado justamente *Método*, não é pensado como algo que se detenha, como algo exterior, que se encontre acima (em uma lógica que oponha dominadores e dominados). As relações de poder são, a um só tempo, “intencionais e não subjetivas”, o que significa que, embora os dispositivos de poder façam parte de uma estratégia geral, que delinea a própria formação histórica, não podemos nos iludir com a possibilidade de resistência pela eliminação de *um* estrategista, que supostamente estaria por trás da estratégia. Trata-se, justamente, de uma estratégia sem estrategista. Mas essa ausência não inscreve o conceito foucaultiano de poder em um plano transcendente. Não há um grupo por trás das intencionalidades que atravessam as formas que o poder assume, justamente em função de sua capilaridade e de seu dinamismo. Isto desemboca na última asserção foucaultiana acerca do poder, nomeadamente, a de que onde há poder, há

resistência; e é esse jogo que movimenta a história das diversas formas e dos múltiplos e variáveis sentidos que tais formas assumem no tempo. Sexualidade e prisão são apenas dois desses dispositivos, dessas formas de exercício do poder sobre a vida.

### iii

À luz das teses de Michel Foucault, interessa-nos evocar novamente o trabalho de Jonathan Crary em pelo menos dois aspectos que, inter-relacionados, são fundamentais para a compreensão dos regimes atencionais agenciados contemporaneamente, sem que percamos de vista sua origem disciplinar. O primeiro elemento consiste na reconceitualização da atenção em finais do século XIX. No século XVIII, a atenção foi concebida como uma espécie de carimbo ou molde que tinha por função fixar os contornos dos objetos percebidos. O século XIX coloca em xeque a consistência da realidade exterior ao homem e o sujeito desencarnado no interior das relações de conhecimento. Desse modo, atrelada a um sujeito que é corpo e que só existe no tempo, a atenção passa a ser encarada como um processo dinâmico, marcado por intensificações e diminuições, aumentos e quedas, provenientes de uma gama indefinível de variáveis.

Em virtude desse caráter modular da atenção, a distração deixa de ser entendida como falta de atenção e adquire o status de uma variação. Essa modularidade da percepção moderna instaurou um paradoxo. Por um lado, existiram as demandas disciplinares dos universos do trabalho, da educação e do consumo de massa por uma atenção focada mas, por outro, a suspensão da atenção funcionou como elemento constituidor das subjetividades livres e criativas dos artistas

modernos, dândis e *flâneurs*. Essa modulação culminou em figuras limite, ameaçadoras em certo sentido, que não são tematizadas na cultura contemporânea: tais figuras são o sonâmbulo, o hipnotizado, o autômato.

A ausência dessas figuras-limite na cultura contemporânea<sup>15</sup> é bastante eloquente, indicando uma descontinuidade entre o regime moderno de engajamento atencional e a percepção do sujeito contemporâneo. Se uma atenção excessivamente focada culminava nesses estados intensivos, hoje a ultrapassagem do limite da utilidade de uma atenção focada pode ser lida à luz do expansivo diagnóstico de Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade, uma recorrente manifestação do biopoder contemporâneo, inserida no contexto mais abrangente da medicalização dos corpos.

A psicologia da segunda metade do século XIX, por atribuir à atenção a faculdade de controlar e inibir o comportamento, converteu-a em uma das principais funções humanas responsáveis pelo processo adaptativo do sujeito no mundo. Segundo a pesquisadora brasileira Luciana Caliman,

ela [*a atenção*] ocupou o lugar de mediação e integração entre a mente e o corpo, entre a moral e a ciência, vinculando-se intimamente à função neurofisiológica da inibição e ao poder espiritual e mental da vontade. O discurso médico psicológico da época dizia que as patologias mentais, corporais e morais derivavam de sua dissolução. Elas eram descritas como reações negativas ou mórbidas do corpo ou da mente que impediam a adaptação eficiente ao mundo. No processo histórico de biologização da vontade, a atenção foi a função mediadora que possibilitou que os discursos morais e científicos coexistissem, mesmo quando tentaram alojá-la no cérebro, seu vínculo com o discurso moral não foi enfraquecido (Caliman: 2006, p. 16).

O valor da atenção transforma-se, no século XIX, devido sobretudo à incorporação de dois problemas impensáveis até o século anterior: o primeiro foi a necessidade científica de separação e distinção entre aspectos objetivos e

---

<sup>15</sup> Sobre uma possível inflexão contemporânea dessas figuras, na forma do *zombie*, cf. DÍAZ, Julio. "Planet Terror: Esbozo para uma Tanatopolítica" In: ARRIBAS, S.; CANO, G.; UGARTE, J. *Hacer vivir, dejar morir: biopolítica y capitalismo*. Madrid: CSIC, Arbor, Los Libros de la Catarata, 2010.

subjetivos do conhecimento e o segundo tem a ver com a “moral vitoriana do controle e domínio dos sentimentos e impulsos pela força de vontade e treino da atenção” (Caliman: 2006, p. 22). No século XIX, o prazer, o interesse e a emoção não se constituíam mais como sustentáculos da atenção, a psicologia científica deste momento os substituiu pelo “esforço da vontade”.

Caliman prossegue em sua tese apresentando o diagnóstico de Lemon Uhl (1889)<sup>16</sup>, segundo o qual a fisiologia da atenção adquiriu importância crescente ao longo do século XIX. Segundo ele, no século XVIII, os aspectos psíquico e espiritual tiveram destaque sobre aspectos fisiológicos, o que se inverteu no século XIX. A vida, no século XIX, passou a ser concebida como fenômeno reativo do corpo e da mente às demandas sócio-ambientais. Assim, a patologia era uma falha neste processo adaptativo, uma “reação moral negativa” do corpo e da mente, que eram ineficazes na adaptação ao mundo. Importante ainda é destacar que muito da produção científica deste momento tinha como pressuposto filosófico a manutenção da ordem social e moral, vale citar aqui Johann Friedrich Herbart, sobre quem Crary escreveu:

Also it is important to remember that Herbart’s work was not simply abstract epistemological speculation but was directly tied to his pedagogical theories, which were influential in Germany and elsewhere in Europe during the mid-nineteenth century. Herbart believed that his attempts to quantify psychological processes held the possibility for controlling and determining the sequential input of ideas into young minds, and in particular had the potencial of instilling disciplinary and moral ideas. Obedience and attentiveness were central goals of Herbart’s pedagogy. Just as new forms of factory production demanded more precise knowledge of a worker’s attention span, so the management of the classroom, another disciplinary institution, demanded similar information. In both cases the subject in question was measurable and regulated in time<sup>17</sup>

<sup>16</sup>UHL, L. Attention – a historical summary of the discussion concerning the subject. Tese de doutorado em filosofia, apresentada na The Johns University, 1889, citado em CALIMAN, 2006, p.18.

<sup>17</sup> Também é importante lembrar que o trabalho de Herbart não era simplesmente especulação epistemológica abstrata mas estava diretamente amarrado a suas teorias pedagógicas, que foram influentes na Alemanha e em outros lugares da Europa durante meados do século XIX. Herbart acreditava que suas tentativas de quantificar processos psicológicos garantiria a possibilidade de controlar e determinar o *input* sequencial de idéias nas mentes jovens, e em particular teria o potencial de inculcar idéias disciplinares e morais. Obediência e atenção foram objetivos centrais da pedagogia de Herbart. Assim como novas formas de produção fabril demandaram

(Crary: 1992, p. 102).

Herbart não estava isolado nesse modelo de pesquisa orientado para a manutenção da ordem social e da moral na vida prática. Luciana Caliman destaca neste processo que ela chama “biologização moral da atenção e da vontade” a psicologia fisiológica vitoriana, sendo representantes deste modelo de ciência, entre outros, os médicos Thomas Laycock e William Benjamin Carpenter. O que reunia o ponto de vista destes médicos era a necessidade de “construir uma explicação natural e fisiológica para a patologia mental” (Caliman: 2006, p. 31). Merece destaque também Carpenter que, a fim de conciliar seu ponto de vista naturalista com as demandas morais da época, introduziu a atenção como mediadora da ação da vontade, recomendando sua fixação através da instituição educacional.

It is the aim of the Teacher to fix the attention of the Pupil upon objects which may have in themselves little or no attraction for it .... The habit of attention, at first purely automatic, gradually becomes, by judicious training, in great degree amenable to the Will of the Teacher, who encourages it by the suggestion of appropriate motives, whilst taking care not to overstrain the child's mind by too long dwelling upon one object<sup>18</sup> (Carpenter: 1886 apud Crary: 2001, p. 63).

A gestão dos regimes de atenção foi um importante objeto de disputa política na sociedade capitalista do século XIX e suspeitamos que ainda o seja hoje. As instituições disciplinares, nos moldes pleiteados por Foucault, ocuparam um lugar de destaque nesta disputa. A produção industrial, a lógica de circulação dos produtos da indústria cultural e alguns outros aspectos da modernidade se conformaram, ao mesmo tempo em que conformaram esse sujeito (des)atento e o diagrama disciplinar do poder no qual esses corpos foram distribuídos.

---

conhecimentos mais precisos da amplitude da atenção de um trabalhador, também a administração da sala de aula, outra instituição disciplinar, demandou informação similar. Em ambos os casos o sujeito em questão era mensurável e regulado no tempo. *Tradução nossa.*

<sup>18</sup> É o objetivo do professor estabelecer a atenção do pupilo sobre objetos que podem ter neles mesmos pouca ou nenhuma atração para isso.... O hábito de atenção, em um primeiro momento puramente automático, gradualmente se transforma, por treinamento criterioso, em grande medida submetido à vontade do professor, que o incentiva pela sugestão de motivos apropriados, embora tendo o cuidado de não sobrecarregar a mente da criança por muito tempo de foco sobre um objeto. *Tradução nossa.*

## iv

Ao investigar o início do sensacionalismo popular norteadado pela noção de hiperestímulo, Ben Singer (2001) apresenta um rico panorama, no qual a atenção ocupa um lugar de destaque. O aumento da população urbana, da velocidade dos fluxos de transporte e informação, das atividades comerciais e industriais exigiu do sujeito moderno novas formas de percepção e atenção. A imprensa popular de finais do século XIX e início do século XX converteu-se em um lugar onde vemos, com clareza, uma “hiperconsciência especificamente histórica da vulnerabilidade física no ambiente moderno” (Singer: 2001, p. 74). A atenção na modernidade capitalista pode ser entendida como resposta a essas demandas advindas da cidade, da fábrica e das novas formas de entretenimento. É nessa chave que Singer lê a imprensa sensacionalista, cuja gênese é coetânea ao período que aqui abordamos.

O processo de modernização da percepção abrigou ainda o desenvolvimento de tecnologias ópticas (estereoscópio, taumatrópio, etc.) que se inseriram na nascente cultura do espetáculo, deslocando-se dos laboratórios científicos para as feiras populares e casas burguesas. Essa cultura do espetáculo nascente vinculou-se a esse “novo regime de atenção, que configura um continuum entre a atenção e formas variadas de desatenção, devaneio, transe e sonambulismo” (Ferraz: 2005, p. 6). Essa modulação é bastante coerente com o modo de produção capitalista industrial. Como ressalta o psiquiatra Rossano Cabral Lima,

O acelerado fluxo da economia capitalista e a organização do trabalho em novas formas de produção em larga escala, junto com o surgimento de tecnologias perceptivas como o cinematógrafo, o fonógrafo e o telefone, nutriam-se também do imperativo cultural de desviar o interesse para diversas fontes de estímulo e consumo. A distraibilidade tornava-se traço inevitável de um sujeito que transformou a atenção no eixo de sua vida psíquica e social. (Lima:

2005, p. 132).

Jonathan Crary observou que os estados extremos de hipnose e sonambulismo estavam explicitamente relacionados com as preocupações da sociologia nascente, sobretudo nos trabalhos de Gabriel Tarde e Gustave Le Bon.

Tarde unhesitatingly equated social existence with sonambulism, that is, with a state characterized by heightened receptivity to suggestion. Le Bon and others noted hypnotic aspects of the life of crowds, but Tarde went much further: "I shall not seem fanciful in thinking of social man as a veritable somnambulist... The social, like the hypnotic state, is only a form of a dream"<sup>19</sup> (Crary: 2001, p. 242).

Estes trabalhos sociológicos que Crary apresenta não constituem o único lugar onde os regimes de atenção modulada são tematizados no mundo moderno. Os estados de transe e hipnose permearam o imaginário do século XIX e do início do XX, por exemplo, em alguns filmes do expressionismo alemão como *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene e em muitas outras manifestações da cultura de massa. Mas o curioso é observar que, para além desses estados extremos, os estados de atenção e devaneio foram modernamente entendidos como pontos distintos de um regime contínuo e movente, notável nos modos de vida mais cotidianos e não apenas na ficção científica ou nos produtos da cultura de massa de modo mais amplo.

Assim, os regimes atencionais relacionam-se com a moderna indústria do espetáculo de inúmeras formas. As produções da indústria cultural tanto tematizam e apresentam figuras cujas identidades pessoais estão ancoradas em modos limite de atenção quanto – e isso é o que nos interessa neste trabalho – consistem em um vetor fundamental na constituição dessas formas de estar atento. Essa dupla relação de indústria cultural e atenção parece-nos estabelecer com o tempo presente uma

---

<sup>19</sup> Tarde equiparou sem hesitar existência social com sonambulismo, isto é, com um estado caracterizado por uma elevada receptividade à sugestão. Le Bon e outros notaram aspectos hipnóticos da vida de multidões, mas Tarde foi muito mais longe: "Eu não devo parecer fantasioso pensando no homem social como um verdadeiro sonâmbulo... O social, como o estado hipnótico, é apenas uma forma de um sonho". *Nossa tradução*.

relação de continuidade. Hoje, podemos abordar as relações entre novas mídias e atenção, pleiteando que elas modificam profundamente as relações de percepção e conhecimento, e tentando compreender que modificações são essas.

## v

Conforme já indicamos, hoje a atenção guarda inúmeras rupturas com os regimes atencionais modernos, que apresentamos sinteticamente até aqui. Nas relações com as novas mídias, ainda mais *hiperestimulantes*<sup>20</sup>, a atenção tende a radicalizar sua modulação. No entanto, uma série de processos históricos produziram, na sequência da inserção do corpo e de sua duração nos processos perceptivos, um esvaziamento dessa dimensão através da redução do corpo ao cérebro e do entendimento do cérebro como máquina simples de processamento de informação.

A compreensão dos processos perceptivos pela psicologia cognitiva, baseada na teoria da informação e nas analogias computacionais (Mialet: 1999), e os recentes desenvolvimentos neurocientíficos culminaram em tecnologias de intervenção nos processos cognitivos com fins tanto terapêuticos quanto de *aprimoramento*. Desse modo, a atenção *desviante* ou simplesmente *desinteressante* tornou-se medicalizável. A acentuada modulação subjetiva atrelada à enorme aceleração dos meios de comunicação, quando confrontada com demandas cognitivas remanescentes do universo disciplinar, propiciou uma expansão dos processos de medicalização dos corpos, patologizados quando caracterizados por “comportamento hiperativo e inquietude motora, desatenção marcante, falta de

---

<sup>20</sup>Para uma leitura sobre o conceito de hiperestímulo cf. SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a vida mental” In: VELHO, O. G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

envolvimento persistente nas tarefas e impulsividade” (Lima: 2005, p. 73).

Nesse contexto, as crianças em fase escolar foram o primeiro *lugar* de investimento do diagnóstico do TDA/H. Expostas à produção midiática orientada para o público infantil, da qual grande parte é caracterizada pela hiperestimulação, essas crianças mostraram dificuldades de adaptação aos regimes de temporalidade orientados para a realização de tarefas no âmbito disciplinar da escola. Nas leituras hegemônicas sobre o TDA/H, no entanto, não se pleiteia qualquer relação entre a cognição infantil forjada em meio a games e desenhos animados hiperestimulantes e a incapacidade de sustentação da atenção sobre um foco durante períodos prolongados de tempo.

Katherine Hayles (2007) diagnostica uma mudança de paradigma cognitivo em nossa época, vinculada a aspectos geracionais, que colocaria desafios às instituições de ensino em todos os níveis. Tal mudança consistiria na passagem do paradigma que a autora chama de *deep attention* (atenção profunda) para o estilo cognitivo que encontra nas gerações mais jovens, que denomina *hyper attention* (atenção superexcitada).

Deep attention, the cognitive style traditionally associated with the humanities, is characterized by concentrating on a single object for long periods (say, a novel by Dickens), ignoring outside stimuli while so engaged, preferring a single information stream, and having a high tolerance for long focus times. Hyper attention is characterized by switching focus rapidly among different tasks, preferring multiple information streams, seeking a high level of stimulation, and having a low tolerance for boredom<sup>21</sup> (Hayles: 2007, p. 187).

Ao abordar a escola como principal mediadora no diagnóstico do TDA/H em crianças e no seu tratamento medicamentoso com metilfenidato, substância comercialmente conhecida como ritalina, Ilna Singh (2006) traça um breve histórico

---

<sup>21</sup>Atenção profunda, o estilo cognitivo tradicionalmente associado às humanidades, é caracterizado pela concentração sobre um objeto singular por longos períodos (digo, uma novela de Dickens), ignorando estímulos exteriores enquanto se está envolvido, preferindo um fluxo de informação único, e tendo uma elevada tolerância para longos períodos de foco. Atenção superexcitada é caracterizada pela mudança de foco rapidamente entre diferentes tarefas, preferindo múltiplos fluxos de informação, procurando um elevado nível de estimulação e tendo uma baixa tolerância para o tédio. *Tradução nossa.*

da aliança entre medicina e educação, contemporaneamente potencializada pelo fenômeno de medicalização dos corpos. Como o lar, a escola deve ser entendida como um ambiente no qual o desenvolvimento da criança intersecta-se com valores pré-existentes em relação a seu comportamento e realização. Neste processo, é bastante curioso o fato de que se reveste de uma linguagem naturalista algo que é inerente ao horizonte histórico-cultural. Como Singh destaca, é quase impossível diagnosticar o TDA/H em crianças no *playground*, o que lança luz sobre a natureza contraditória do diagnóstico, uma vez que a constituição fisiológica permanece e o que muda com relação a sala de aula são apenas as expectativas. Com esse argumento, está desvelada a natureza falaciosa da compreensão da desatenção como mero déficit cognitivo de matriz fisiológica.

## vi

Na história da atenção na modernidade empreendida por Jonathan Crary percebemos uma indistinção entre práticas e discursos. Essa indistinção, proveniente da inspiração metodológica foucaultiana, oferece como ganho uma certa consistência histórica, além de potencializar a dimensão performativa dos discursos, politizando-os. No entanto, tentaremos delinear um problema com o qual somos confrontados quando o projeto histórico está comprometido com a cartografia de um regime cognitivo que está sendo forjado no momento mesmo da pesquisa, ou seja: qual a melhor e mais potente forma de se debruçar sobre a percepção contemporânea?

O antropólogo Thomas Csordas (1993) empreende uma leitura da atenção diferente da de Jonathan Crary, embora ambas as leituras compartilhem alguns

elementos como, por exemplo, a noção de corporificação, que é a que retomaremos aqui. Crary, genealogicamente, constata diacronicamente a corporificação do observador moderno, Csordas, por sua vez, propõe a corporificação como novo paradigma metodológico e de orientação para o estudo da Antropologia e se debruça, nesse artigo a que estamos aludindo, sobre o que chama *modos somáticos de atenção*, que analisa sincronicamente. Importante ressaltar, antes de prosseguir com os argumentos de Csordas, que *somático* em seu trabalho não pressupõe o movimento de crítica do processo de redução dos processos mentais ao corpo, tal como no conceito de *cultura somática* (Costa, 2004). Também é importante ter em mente que Csordas, aqui, funciona como o elo que liga o que expusemos até este ponto de nosso argumento e a idéia central deste capítulo, que consiste na formulação de uma concepção da atenção como processo transdutivo, pela reinserção, em seus postulados, do corpo e do tempo.

Para que a corporificação (*embodiment*) opere metodologicamente, Csordas defende a necessidade de investigação do corpo como solo existencial da cultura. Nesse sentido, experiências encarnadas são o ponto de partida para a análise da participação do homem no mundo cultural. Dentro da lógica pleiteada por Csordas, no estudo da cultura e do “eu” deve-se partir do *corpo vivido* em vez de considerar o corpo como um objeto de estudo. Assim, Csordas diferencia corpo de corporificação, sendo o corpo uma entidade biológica e material, ao passo que a corporificação consiste em um campo metodológico indeterminado, definido por experiências perceptuais, por modos de presença e engajamento no e com o mundo.

Csordas está pleiteando assim, a constituição, na Antropologia, de um campo que pensa o corpo não simplesmente como fonte de simbolismo ou meio de expressão (perspectiva semiótica), mas como locus da prática social. Csordas vê a

corporificação como a condição existencial na qual a cultura e o “eu” são criados, compreendendo a experiência encarnada como o ponto de partida da análise da participação humana no mundo cultural (perspectiva fenomenológica). A proposta do antropólogo é operar uma junção da perspectiva textual ou semiótica com a perspectiva fenomenológica do corpo. Para isso, ele resgata o conceito de percepção em Merleau-Ponty e de prática em Pierre Bourdieu.

Maurice Merleau-Ponty foca seus estudos na constituição de objetos perceptivos. Sua análise tem início com o ato pré-objetivo da percepção, e não com os objetos já formados. Esta é a grande inovação do fenomenólogo francês, quando comparamos suas análises aos estudos da percepção na psicologia e na antropologia, onde o que temos é uma análise das classificações e das categorias da percepção. Para Merleau-Ponty, a percepção começa no corpo e, através do pensamento reflexivo, termina na construção de objetos perceptivos, mas ele também reconhece que o pré-objetivo é já informado pela cultura, não sendo, de modo algum, pré-cultural. O conceito de prática de Pierre Bourdieu prevê o corpo socialmente informado como o solo da vida coletiva, o *habitus* consistindo em uma orquestração não consciente das práticas.

Reunindo esses autores, Csordas nos leva a pensar na corporificação não restrita aos fenomenólogos, uma corporificação que é também social e coletiva<sup>22</sup>. Esse é o passo necessário para pensarmos a corporificação como campo metodológico, nas palavras de Csordas: “we move from the understanding of perception as a bodily process to a notion of somatic modes of attention that can be identified in a variety of cultural practices”<sup>23</sup> (Csordas: 1993, p. 137).

---

<sup>22</sup> Outros pensadores vêm trabalhando no sentido de uma introdução do coletivo em processos tradicionalmente pensados como estritamente subjetivos. Nesta direção, merece destaque o trabalho de Virgínia Kastrup (2007), que introduz o coletivo na formulação de um conceito de “cognição inventiva” e que retomaremos mais adiante.

<sup>23</sup> Nos movemos da compreensão de percepção como um processo corporal para uma noção de modos somáticos de atenção que podem ser identificados em uma variedade de práticas culturais. *Nossa tradução*.

*Modos somáticos de atenção* são, portanto, formas culturalmente elaboradas de estar atento a alguma coisa ou a algo com o próprio corpo, em regiões e espaços que incluem a presença encarnada de outros. Trata-se de uma atenção ao nosso próprio corpo, com o nosso corpo (embebido culturalmente) e ao corpo de outros. A atenção envolve um engajamento sensorial e um objeto em constituição. Csordas, ao falar em atenção, está portanto falando em estar atento com o corpo e estar atento ao corpo. O corpo que se engaja atencionalmente e o corpo ao qual prestamos atenção não são corpos isolados – são *com* o mundo.

Desse modo, essa atenção à sensação corporal tem a potência de se tornar uma forma de estar atento ao meio intersubjetivo que propicia a própria sensação. Em síntese: atenção ao próprio corpo, atenção com o corpo e atenção ao corpo do outro podem revelar algo sobre o mundo que nos rodeia. Csordas está interessado na elaboração cultural de nossas formas de engajamento sensorial, de prestar atenção com e aos corpos, nosso e dos outros. Para o antropólogo, as formas como prestamos atenção e mesmo a possibilidade de prestar atenção não são arbitrárias nem biologicamente determinadas, mas culturalmente constituídas.

As práticas estudadas por Csordas<sup>24</sup> situam-se no *entre* o sujeito e o objeto, no plano pré-reflexivo que se tornou reflexivo via modos somáticos de atenção. O antropólogo pensa nos fenômenos estudados como formas concretas de percepção, fenômenos que se originam do campo da experiência indeterminada, caracterizada pela ausência de dualidade entre corpo e mente, entre *self* e objeto. Esse campo de indeterminação, no entanto, coloca um importante desafio metodológico para o ideal

---

<sup>24</sup> Csordas fornece alguns exemplos explorados através do método, caro à antropologia, do trabalho de campo. Um dos exemplos consiste em dois movimentos de cura pela renovação carismática: *Anoitions* (Ungir), que consiste na aplicação de um líquido (óleo, água benta) com as mãos na pessoa a ser curada e um outro movimento, que é chamado de *palavra de conhecimento*. Ambos evocam sentimentos e sensações corporais sobre o que está sendo curado, sobre a patologia em questão, sobre a dor da pessoa e sobre o próprio poder de Deus que se manifesta. A renovação carismática, através de suas práticas de cura, cultiva uma diversidade de experiências somáticas.

científico.

What is revealed by a return to the phenomena – and the consequent necessity to collapse dualities of mind and body, self and other – is instead a fundamental principle of indeterminacy that poses a profound methodological challenge to the scientific ideal. The 'turning toward' that constitutes the object of attention cannot be determinate in terms of either subject or object, but only in terms of intersubjectivity<sup>25</sup> (Csordas: 1993, p. 149).

## vii

Conforme aludimos brevemente, a psicologia cognitiva opera baseada na teoria da informação e concebe os processos cognitivos por analogia aos computadores. Contemporâneos e complexamente ligados a essa forma de compreensão das faculdades mentais, os dispositivos tecnológicos de intervenção no corpo e na mente, forjados sobretudo por certas orientações da psiquiatria biológica, se disseminam articulados a novas práticas clínicas. A neurocientista e psiquiatra norte americana Nancy Andreasen (2006) faz uma *Mea Culpa* do uso dado nos Estados Unidos ao Manual diagnóstico e estatístico das doenças mentais (DSM), uma espécie de lista das doenças psicopatológicas com seus respectivos diagnósticos, que se converteu na autoridade final em psicopatologia, tornando-se a principal referência no ensino da psiquiatria na maior parte dos Estados Unidos. O conhecimento dos critérios do DSM tornou-se a base para a maioria dos exames psiquiátricos e estudos clássicos sobre psicopatologia são ignorados. Andreasen observa, diante desse fato, o declínio dos estudos de fenomenologia e nosologia que, curiosamente, estiveram no centro do debate que culminou no primeiro DSM.

Evocamos a leitura de Andreasen apenas para introduzir uma problemática

---

<sup>25</sup>O que é revelado por um retorno ao fenômeno – e a consequente necessidade de colapsar dualidades de mente e corpo, *self* e outro – é em vez disso um princípio fundamental de indeterminação que coloca um desafio metodológico profundo ao ideal científico. O 'voltar-se para' que constitui o objeto de atenção não pode ser determinado em termos de se é sujeito ou objeto, mas apenas em termos de intersubjetividade. *Nossa tradução*.

metodológica, uma vez que o que ela detecta parece-nos ser, junto ao problema metodológico de Singh, uma importante questão para a pesquisa em comunicação acerca dos modos históricos de percepção e conhecimento.

O esquema cognitivista análogo às máquinas informáticas, assim como o modelo diagnóstico colocado em jogo com as últimas versões do DSM parece retirar o sujeito do mundo corporificado e do tempo, condição contemplada, por exemplo, na fenomenologia de Merleau-Ponty. Apesar da riqueza dos trabalhos de Jonathan Crary (1992, 2001), não podemos desconsiderar que seu método esteve ancorado nos rastros deixados por regimes atencionais e não na presença atual de sujeitos concretos no mundo, intersubjetivamente relacionados. Esse aspecto do trabalho de Crary não é, de modo algum, problemático ou passível de crítica, uma vez que o gesto historiográfico consiste em potente instrumento de desnaturalização e cartografia dos vetores que delineiam determinada formação histórica.

Mas na base mesma de nossa hipótese há uma tensão que as relações entre Crary e Csordas indicam e que não esgotaremos ou apaziguaremos, mas que tentaremos desenvolver: trata-se de uma tensão entre a atenção pensada em sua historicidade e seu aspecto construído, por um lado, e a atenção pensada em uma dimensão fenomenológica, por outro. A esta tensão, tentaremos responder com o esboço do que poderíamos, talvez, chamar de uma ontologia transdutiva da atenção e, neste sentido, se a perspectiva de Csordas encaminha nossa problematização que seguirá, via Bergson, até Simondon, é importante salientar que não formulamos nossa proposição em termos fenomenológicos.

Entendemos, no âmbito desta dissertação, a tensão entre história e fenomenologia a que acima aludimos no seguinte sentido: a atenção possui, como Jonathan Crary faz ver, uma história que não é apenas a história de sua formulação enquanto conceito, mas que é, também, a história do modo como engajamos nossa atenção. Esta história, como toda história, é um lugar de disputa política e, neste caso, em um sentido biopolítico, na medida em que a atenção se insere no campo dos alvos vivos do poder. A evocação de uma fenomenologia da atenção encontra seu sentido, portanto, na necessidade de constituição de um solo que nos permita identificar quais aspectos da experiência atencional são sacrificados em favor de demandas e de formulações que correspondem ao jogo de relações de poder que, na contemporaneidade, se encontra, mais ou menos fixado.

Tendo introduzido, através das teses de Csordas, o corpo nos processos atencionais, neste ponto, nos interessa retomar algumas teses de Henri Bergson, a fim de introduzirmos o tempo, para então, à luz destes dois vetores que, suspeitamos serem os âmbitos sacrificados da experiência atencional, chegarmos a Simondon e à sua noção de transdução.

## ix

Em *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Henri Bergson propõe uma concepção radicalmente nova da matéria. No prefácio à sétima edição, o filósofo francês postula a matéria como um “conjunto de imagens”, entendendo por imagem “uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a 'coisa' e a

'representação"' (Bergson: 1999, p. 1-2). Já nessas primeiras linhas, Bergson afasta-se da tradição do pensamento ocidental que vinculou as imagens a um plano cosmético e não-ontológico, e anuncia as perspectivas com as quais vai dialogar, não produzindo uma contra-hipótese mas, antes, revelando o que tais perspectivas compartilham e, em certa medida, o que faz com que declinem diante da tarefa de pensar o tempo propriamente dito. Tais perspectivas são o idealismo subjetivista e o realismo materialista.

Bergson toma esta concepção da matéria como um "conjunto de imagens" emprestada do senso comum. Ele nos convida a nos colocarmos no lugar de um espírito que ignora todas as querelas filosóficas acerca de realidade da matéria e, uma vez realizado este gesto, afirma que acreditaríamos que a matéria existe tal como a percebemos e, uma vez que tal percepção se dá como imagem, seria possível pensar a própria matéria como imagem. Portanto, no sistema filosófico bergsoniano, a matéria é um conjunto de imagens e nosso corpo, enquanto matéria, é também imagem, mas uma imagem privilegiada, porque centro de ação. Cumpre enfatizar que diferentemente do que uma leitura apressada poderia pleitear, no sentido de apontar na filosofia bergsoniana uma perspectiva desmaterializante, a radicalidade de tal pensamento reside justamente na formulação de um conceito de imagem que, na contramão da tradição metafísica socrático-platônica, abole a distinção entre matéria (idéia degradada) e imagem (mímesis da matéria, idéia duplamente degradada).

Afastando-se do idealismo subjetivista e do realismo materialista, Bergson não pensa nossa percepção da matéria enquanto uma representação de natureza diferente da matéria, e nem como acesso imediato à matéria em sua totalidade. Para ele, nossa percepção da matéria está na matéria mesma, e não em nós; no entanto,

ela não corresponde à totalidade da matéria, mas somente àquela parte da matéria sobre a qual podemos agir. Deste modo, para Bergson, é nossa ação possível sobre a matéria que molda nossa percepção de fato. Neste sentido também, Bergson se afasta das perspectivas predominantes na filosofia moderna, sobretudo as de Descartes e Kant, que postularam a percepção enquanto fenômeno orientado para o conhecimento mais do que para a ação.

Antes de prosseguirmos, é importante esclarecer que a retomada parcial das teses de Bergson neste ponto de nossa argumentação oferece, pelo menos, dois ganhos: o primeiro deles está relacionado à maneira, ainda hoje transgressora, com que o filósofo pensou o tempo e o movimento (não há novidade quanto a este ponto, se pensarmos, por exemplo, nas teses de Gilles Deleuze consignadas em seus livros sobre cinema ou em *Bergsonisme* ou nas recentes teses de Mark Hansen (2004)); e o segundo diz respeito à possibilidade de expansão de nossas hipóteses, através do conceito bergsoniano de imagem (enquanto matéria), de modo que, se analisaremos determinadas imagens em particular no próximo capítulo, não podemos perder de vista o potencial teórico mais abrangente envolvido em nossas problematizações acerca das noções de atenção, tempo e movimento.

Dentre as características que definem a maneira como o pensamento ocidental abordou o tempo, a que aqui nos interessa mais diretamente consiste no gesto espacializante que, segundo o próprio Bergson, constitui-se como um procedimento fundamental para o bom funcionamento de nossa vida prática mas que, ao ser transposto para a esfera especulativa, implica um erro fundamental. Ao abordar este aspecto, o filósofo retoma os famosos paradoxos de Zenão para os desconstruir, revelando como tais paradoxos operam através de uma confusão entre a idéia de movimento e a de trajetória percorrida. Neste gesto Bergson formula

algumas asserções, sendo a primeira delas a de que “Todo movimento, enquanto passagem de um repouso a um repouso, é absolutamente indivisível” (Bergson: 1999, p. 219), que o filósofo desenvolve nos seguintes termos:

Eis, por exemplo, minha mão colocada no ponto *A*. Transporto-a para o ponto *B*, percorrendo num único gesto o intervalo. Há nesse movimento, ao mesmo tempo, uma imagem que impressiona minha visão e um ato que minha consciência muscular percebe. Minha consciência me dá a sensação interior de um fato simples, pois em *A* estava o repouso, em *B* está também o repouso, e entre *A* e *B* coloca-se um ato indivisível ou pelo menos indiviso, passagem do repouso ao repouso, que é o próprio movimento. Mas minha visão percebe o movimento na forma de uma linha *AB* que é percorrida, e essa linha, como todo espaço, é indefinidamente decomponível. Portanto, parece inicialmente possível, como pretendo, tomar esse movimento por múltiplo ou por indivisível, conforme eu o considere no espaço ou no tempo, como uma imagem que se desenha fora de mim ou como um ato que eu mesmo realizo. Todavia, afastando toda idéia preconcebida, percebo rapidamente que não tenho escolha, que minha própria visão capta o movimento de *A* a *B* como um todo indivisível, e que, se ela divide alguma coisa, é a linha supostamente percorrida e não o movimento que a percorre. (Bergson: 1999, p. 219-220).

O equívoco, segundo Bergson, reside portanto na tendência a fazer coincidir o movimento propriamente dito com a trajetória reconstruída a posteriori pelo espírito e na decomposição do movimento em “etapas”, que supõe, em cada ponto da trajetória, um ínfimo repouso do “móvil”, consistindo, desta maneira, o movimento em uma simples sucessão de pequenos repousos ao longo de uma linha espacial, tal como postulava Zenão de Eléia. E sua argumentação prossegue após a constatação de que “a ilusão que acompanha e recobre a percepção do movimento real” foi apreendida nos termos acima mencionados.

O movimento consiste visivelmente em passar de um ponto a outro, e por consequência em atravessar o espaço. Ora, o espaço atravessado é divisível ao infinito, e, como o movimento se aplica, por assim dizer, ao longo da linha que percorre, ele parece solidário a essa linha e divisível como ela. Não foi ele próprio que a desenhou? Não atravessou ele, um após outro, os pontos sucessivos e justapostos? Sim, certamente, mas esses pontos só têm realidade numa linha traçada, isto é, imóvel; e somente porque você se representa o movimento, sucessivamente, nesses diferentes pontos, é que você o detém necessariamente neles; suas posições sucessivas são, no fundo, apenas detenções imaginárias. Você

substitui o trajeto pela trajetória e, porque o trajeto está subentendido pela trajetória, você acredita que ambos coincidem (Bergson: 1999, p. 221).

A segunda asserção de Bergson é que “Há movimentos reais” (1999, p. 226), e o filósofo a desenvolve propondo um deslocamento da matemática, ciência que à sua época definia o movimento pela variação de distância a eixos e pontos de referência, à física que, ao se debruçar concretamente sobre as mudanças no Universo, faz do movimento uma realidade incontestável. De tal afirmação, Bergson se encaminha para o debate acerca da idéia de “movimento absoluto” que recoloca em novos termos as relações entre espaço e movimento, e que conduz à terceira formulação, que mais adiante veremos que está na base das teses de Gilbert Simondon acerca dos processos de individuação: “Toda divisão da matéria em corpos independentes de contornos absolutamente determinados é uma divisão artificial” (Bergson: 1999, p. 230). No desenvolvimento desta tese, Bergson formula a noção de uma “continuidade movente”, uma vez “que tudo muda e permanece ao mesmo tempo” (Bergson: 1999, p. 231), e prossegue:

como se explica que dissociemos esses dois termos, permanência e mudança, para representar a permanência por *corpos* e a mudança por movimentos homogêneos no espaço? [...] Como se explica então a irresistível tendência a constituir um universo material descontínuo, com corpos de arestas bem cortadas, que mudam de lugar, isto é, de relação entre si?

Ao lado da consciência e da ciência, existe a vida. Mais abaixo dos princípios da especulação, tão cuidadosamente analisados pelos filósofos, existem tendências cujo estudo se negligenciou e que se explicam simplesmente pela necessidade que temos de viver, ou seja, em realidade, de agir. (...) Estabelecer essas relações muito particulares entre porções assim recortadas da realidade sensível é justamente o que chamamos *viver*. (Bergson: 1999, p. 231-233)

Para Bergson, portanto, há uma diferença fundamental entre a apreensão do mundo pautada pelas urgências da ação prática e um conhecimento que procure se aproximar das coisas mesmas. Decompondo o mundo material em corpos, estamos, segundo o filósofo, dando as costas ao verdadeiro conhecimento. Apenas ao

reconhecemos a exigência prática que leva à estabilização do mundo em corpos, podemos transpô-la e entender o movimento não como simples relação que se acrescentaria, à posteriori, aos objetos, mas como “uma realidade verdadeira e de certo modo independente” (Bergson: 1999, p. 237), constatação que conduz Bergson à sua quarta e última asserção: “O movimento real é antes o transporte de um estado do que de uma coisa” (Bergson: 1999, p.237).

O desenvolvimento deste argumento tem, como os demais, a finalidade de reduzir o intervalo que separa imiscivelmente qualidades ou sensações apreendidos na consciência e movimentos desenvolvidos no espaço. A questão consiste em saber se a diferença entre os movimentos consiste em uma simples diferença de quantidade, traduzível em termos de direção e quantidade ou se o movimento configuraria a própria qualidade. Dois exemplos mencionados por Bergson, um factual e um metafórico, parecem posicioná-lo junto à segunda hipótese. O primeiro exemplo diz respeito a percepção da cor vermelha que, no segundo em que a percebemos, realiza 400 trilhões de vibrações sucessivas. Bergson propõe que suponhamos uma desaceleração de nossa duração, de modo a podermos experimentar cada uma dessas vibrações sucessiva e individualmente. O cálculo bergsoniano indica, portanto, que levaríamos 25 mil anos para concluir esta percepção e, deste modo, o filósofo revela, sob a aparente qualidade vermelha, uma multiplicidade, incognoscível fora do registro científico, de movimentos. O exemplo metafórico oferecido por Bergson consiste na imagem de uma crisálida que superficialmente se apresenta como imóvel, mas que vive e vibra em profundidade. Neste sentido, Bergson transpõe o intervalo criado pela perspectiva que vê o movimento como algo segundo que se aplica a corpos portadores de qualidade, e coloca o movimento como fundamento da vida e do vivo.

Convocamos tais teses embebidos na suspeita de que a concepção bergsoniana de movimento pode nos ajudar a construir um solo profícuo para a problematização das inflexões contemporâneas nos regimes atencionais, na medida em que acreditamos que a atenção é uma faculdade privilegiada na mediação entre o movimento do mundo e o recorte imobilizante deste fluxo em imagens estáticas. Apenas uma reversão da atenção instrumentalmente orientada pode permitir o acesso, pela intuição, como postulou Bergson, ao mundo como movimento e ao tempo como duração.

**x**

Na esteira do que apresentamos até aqui, projetaremos neste ponto de nossa argumentação o problema da atenção sobre o solo filosófico da individuação e do conceito, uma vez que tal solo parece desdobrar o que a filosofia bergsoniana anteviu com relação à ação no mundo, aos procedimentos epistemológicos de constituição dos corpos individuados e, em nível mais abrangente, da substantivação do pensamento em conceito. Dentre as múltiplas modalidades de estar atento(a), privilegiaremos aqui sobretudo as de atenção seletiva e vigilante (sustained) (Parasuraman: 1984): a primeira delas delinea, no fluxo do mundo, os contornos dos objetos percebidos, enquanto a segunda garante a manutenção desses contornos no tempo da percepção. A fim cartografar algumas inflexões do que estava já, em gérmen, no pensamento de Bergson, sobretudo no que diz respeito à crítica do filósofo à transposição da imobilização do dinamismo do mundo, útil à ação, ao gesto especulativo, evocaremos o trabalho de Gilbert Simondon acerca dos processos de individuação, nomeadamente a obra de 1964, *L'individu et*

*sa genèse physico-biologique.*

Simondon (1964) apresenta duas vias que permitem uma abordagem da realidade do ser individual: a via substancialista e a via hilemórfica. A primeira considera o ser como unidade dada, resistente ao que não é ele mesmo; enquanto a segunda, postula o indivíduo como resultado de um encontro entre uma forma e uma matéria. Apesar do monismo substancialista se opor ao dualismo do hilemorfismo, Simondon observa que ambas perspectivas coincidem, na medida em que supõem um princípio de individuação anterior à individuação, que a explicaria e produziria. Tal suposição faz com que ambas perspectivas corram o risco de não reinserir o indivíduo no sistema de realidade no qual a individuação se produz. O filósofo francês propõe a necessidade de uma reversão na pesquisa do princípio de individuação, até então baseada na suposição de uma sucessão temporal que considera: 1) o princípio de individuação; 2) o princípio de individuação operando a individuação; 3) a aparição do indivíduo constituído. Tal reversão seria possível

en considérant comme primordiale l'opération d'individuation à partir de laquelle l'individu vient à exister et dont il reflète le déroulement, le régime, et enfin les modalités, dans ses caractères. L'individu serait alors saisi comme une réalité relative, une certaine phase de l'être qui suppose avant elle une réalité préindividuelle, et qui, même après l'individuation, n'existe pas toute seule, car l'individuation n'épuise pas d'un seul coup les potentiels de la réalité préindividuelle, et d'autre part, ce que l'individuation fait apparaître n'est pas seulement l'individu mais le couple individu-milieu. L'individu est ainsi relatif en deux sens: parce qu'il n'est pas tout l'être, et parce qu'il résulte d'un état de l'être en lequel il n'existait ni comme individu ni comme principe d'individuation<sup>26</sup> (Simondon: 1964, p. 4)

Parte da proposição de Simondon consiste na consideração da individuação como uma resolução parcial e relativa. Os princípios de unidade e identidade

---

<sup>26</sup> Considerando-se como primordial a operação de individuação a partir da qual o indivíduo vem a existir e da qual ele reflete o progresso, o regime e enfim, as modalidades, em seus caracteres. O indivíduo seria então apreendido como uma realidade relativa, uma certa fase do ser que supõe antes dela uma realidade pré-individual, e que, mesmo depois da individuação, não existe totalmente só, porque a individuação não esgota de um só golpe os potenciais da realidade pré-individual, e por outro lado, isso que a individuação faz aparecer não é somente o indivíduo mas o par indivíduo-meio. O indivíduo é assim relativo em dois sentidos: porque ele não é todo o ser, e porque ele resulta de um estado do ser no qual ele não existia como indivíduo nem como princípio de individuação. *Nossa tradução.*

aplicam-se, nesta perspectiva, a apenas uma fase do ser: aquela posterior à individuação, de modo que não auxiliam na descoberta do princípio mesmo de individuação, e não se aplicam à ontogênese plenamente entendida, ou seja, “au devenir de l'être en tant qu'être qui se dédouble et se déphase en s'individuante”<sup>27</sup> (Simondon: 1964, p. 6). O que faltou para uma compreensão e uma descrição adequadas da individuação, segundo Simondon, foi o conhecimento de uma forma de equilíbrio que não fosse o equilíbrio estável, pois embora os antigos intuissem o equilíbrio metaestável, o filósofo francês atrela grande parte do incremento desta noção ao desenvolvimento das ciências. Toda a ontologia pensou o ser em estado de equilíbrio estável, que exclui o devir,

parce qu'il correspond au plus bas niveau d'énergie potentielle; il est l'équilibre qui est atteint dans un système lorsque toutes les transformations possibles ont été réalisées et que plus aucune force n'existe; tous les potentiels se sont actualisés, et le système ayant atteint son plus bas niveau énergétique ne peut se transformer à nouveau<sup>28</sup> (Simondon: 1964, p. 6).

A realidade, no sistema de Simondon, é pensada como uma solução supersaturada e, mais ainda no regime pré-individual, ela é “plus q'unité et plus qu'identité”<sup>29</sup> (Simondon: 1964, p. 7). A individuação não esgota toda a realidade pré-individual, “l'individu constitué transporte avec lui une certaine charge associée de réalité préindividuelle, animé par tous les potentiels qui la caractérisent”<sup>30</sup>. Uma vez que o indivíduo porta essa dimensão pré-individual, o estatuto da relação entre termos na filosofia simondoniana será profundamente abalado, já que tais termos não estão já dados como indivíduos. A relação é entendida como a “résonance

<sup>27</sup>Ao devir do ser enquanto ser que se divide e se defasa se individuando. *Nossa tradução*

<sup>28</sup> porque ele corresponde ao mais baixo nível de energia potencial; ele é o equilíbrio que é alcançado em um sistema quando todas as transformações possíveis foram realizadas e mais nenhuma força existe; todos os potenciais foram atualizados, e o sistema tendo alcançado seu mais baixo nível energético não pode se transformar novamente. *Nossa tradução*.

<sup>29</sup> mais que unidade e mais que identidade. *Nossa tradução*

<sup>30</sup> O indivíduo constituído transporta com ele uma certa carga associada de realidade pré-individual, animado por todos os potenciais que a caracterizam. *Nossa tradução*

interne d'un système d'individuation"<sup>31</sup> (Simondon: 1964, p. 11). Com base neste conceito de relação, a individuação psíquica e coletiva serão pensadas como processos recíprocos que permitem definir uma categoria do *transindividual*, capaz de dar conta de "l'unité systématique de l'individuation intérieure (psychique), et de l'individuation extérieure (collective)"<sup>32</sup> (Simondon: 1964, p. 12). O coletivo intervém como resolução da problemática individual, uma vez que o psiquismo não pode ser apreendido no nível do ser individual.

Essa mudança de perspectiva na filosofia de Simondon está sustentada por uma reformulação da noção de informação. Afastando-se da *Teoria da Informação*, que se encontra na base do cognitivismo, a noção de informação presente em *L'individu et sa genèse physico-biologique* é postulada nos seguintes termos:

une information n'est jamais relative à une réalité unique et homogène, mais à deux ordres en état de *disparation*: l'information, que ce soit au niveau de l'unité tropistique ou au niveau du transindividuel, n'est jamais déposée dans une forme pouvant être donnée; elle est la tension entre deux réels disparates, elle est *la signification qui surgira lorsqu'une opération d'individuation découvrira la dimension selon laquelle deux réels disparates peuvent devenir système*; l'information est donc une amorce d'individuation, une *exigence d'individuation*, elle n'est jamais chose donnée; il n'y a pas d'unité et d'identité de l'information, car l'information n'est pas un *terme*; elle suppose tension d'un système d'être; elle ne peut être qu'inhérente à une problématique; l'information est *ce par quoi l'incompatibilité du système non résolu devient dimension organisatrice dans la résolution*; l'information suppose un *changement de phase d'un système*, car elle suppose un premier état préindividuel qui s'individue selon l'organisation découverte; l'information est la formule de l'individuation, formule qui ne peut préexister à cette individuation; on pourrait dire que l'information est toujours au présent, actuelle, car elle est le sens selon lequel un

<sup>31</sup> ressonância interna de um sistema de individuação. *Nossa tradução*

<sup>32</sup> a unidade sistemática da individuação interior (psíquica), e da individuação exterior (coletiva). *Nossa tradução*

systeme s'individue (Simondon: 1964, p. 15-16)<sup>3334</sup>.

Neste sentido, apesar de não pretender invalidar as teorias quantitativas da informação, Simondon as abala, inserindo sua noção de informação em um regime dinâmico cujo funcionamento entra em conflito com as populares “economias da informação” que, a fim de formular sistemas eficazes de armazenamento e transmissão, necessitam assumir a informação como unidade previamente dada. A informação no sistema metaestável simondoniano não é, como a citação acima mostra, esta unidade prévia. Ela funciona, antes, como uma “fórmula da individuação”, mas tal fórmula tampouco opera segundo uma lógica de programação, na qual um *comando* é inserido e pauta os processos para os quais está designado no interior do sistema, determinando-os. A informação, para Simondon, é a resolução temporária dos processos de individuação, ela só existe no presente, não podendo ser anterior aos processos que modula e pelos quais é, simultaneamente, modulada.

Desta lógica, Simondon deriva o conceito, que talvez seja o mais popular (sem dúvida, é um dos mais profícuos) de sua filosofia, nomeadamente o de

---

<sup>33</sup> uma informação não é jamais relativa a uma realidade única e homogênea, mas a duas ordens em estado de desaparecimento: a informação, seja ao nível da unidade tropística ou ao nível do transindividual, nunca é depositada em uma forma podendo ser dada; ela é tensão entre dois reais disparatados, ela é a significação que surgirá quando uma operação de individuação descobrir a dimensão segundo a qual dois reais disparatados podem se tornar sistema; a informação é então uma isca de individuação, uma exigência de individuação, ela nunca é coisa dada; não há unidade e identidade de informação, porque a informação não é um termo; ela supõe tensão de um sistema de ser; ela não pode ser senão inerente a uma problemática; a informação é isso pelo que a incompatibilidade do sistema não resolvido devém dimensão organizadora na resolução; a informação supõe uma mudança de fase de um sistema, porque ela supõe um primeiro estado pré-individual que se individua segundo a organização descoberta; a informação é a fórmula da individuação, fórmula que não pode pré-existir a esta individuação; podemos dizer que a informação é sempre no presente, atual, porque ela é o sentido segundo o qual um sistema se individua. *Nossa tradução*.

<sup>34</sup>Na sequência de sua formulação do conceito de informação, Gilbert Simondon faz uma curiosa ressalva acerca das teorias quantitativas da informação, que só fomos capazes de interpretar no sentido de um reconhecimento, pelo filósofo, da eficácia de tais teorias no domínio da técnica, o que nos remeteu novamente à dissociação bergsoniana entre os procedimentos úteis à ação e o acesso à “realidade verdadeira”. Simondon escreveu sobre sua formulação da noção de informação: “Essa afirmação não levou a contestar a validade das teorias quantitativas da informação e das medidas da complexidade, mas ela supõe um estado fundamental – aquele do ser pré-individual – anterior a toda dualidade do emissor e do receptor, portanto a toda mensagem transmitida. O que resta deste estado fundamental no caso clássico da informação transmitida como mensagem, não é a fonte da informação, mas a condição primordial sem a qual não há o efeito de informação, portanto não há informação: a metaestabilidade do receptor, seja ele ser técnico ou indivíduo vivo. Podemos nomear essa informação ‘informação primeira’” (Simondon: 1964, p. 16) *Nossa tradução*

transdução. O ser para Simondon não possui uma identidade unitária, tal como foi preciso pensar a partir dos sistemas de equilíbrio estável, o ser possui uma *unidade transdutiva*, “c'est-à-dire qu'il peut se déphaser par rapport à lui-même, se déborder lui-même de part et d'autre de son centre”<sup>35</sup> (Simondon: 1964, p. 16). Através da noção de unidade transdutiva, Gilbert Simondon insere o devir como elemento constituinte do ser. Tal gesto se dá de modo bastante similar ao modo como o movimento, na filosofia de Henri Bergson, não se aplicava aos corpos, a posteriori, mas era o fundamento de tais corpos. O devir, enquanto parte constituinte do ser que é *unidade transdutiva*, não é uma sucessão *sofrida* por uma identidade previamente dada, mas é o que viabiliza o próprio processo de individuação. Também de modo similar ao postulado do sistema filosófico bergsoniano de que a percepção da matéria enquanto um conjunto de corpos de arestas bem cortadas não corresponde à totalidade do mundo material, o ser individuado na filosofia de Simondon não coincide com a totalidade do ser, daí Simondon deriva outra importante noção que é a de ser pré-individual.

L'être individué n'est pas tout l'être ni l'être premier; *au lieu de saisir l'individuation à partir de l'être individué, il faut saisir l'être individué à partir de l'individuation, et l'individuation à partir de l'être préindividuel*, reparti selon plusieurs ordres de grandeur<sup>36</sup> (Simondon: 1964, p. 16)

A fim de operar estes deslocamentos nos modos de apreensão do ser individuado, Simondon reconhece a necessidade de um método e uma noção novos. O método proposto por Simondon está relacionado ao modo como as relações devem ser apreendidas, uma vez que as relações conceituais entre termos extremos coloca o problema da suposição de duas existências independentes entre si. “Une

---

<sup>35</sup>Quer dizer que ele pode se defasar em relação a si próprio, transbordar-se a si próprio de parte e do outro de seu centro. *Nossa tradução*

<sup>36</sup>O ser individuado não é todo o ser nem o ser primeiro; em vez de apreender a individuação a partir do ser individuado, é preciso apreender o ser individuado a partir da individuação, e a individuação a partir do ser pré-individual, discriminados por várias ordens de grandeza. *Nossa tradução*

relation doit être saisie comme relation dans l'être, relation de l'être, manière d'être et non simple rapport entre deux termes que l'on pourrait adéquatement connaître au moyen de concepts parce qu'ils auraient une existence effectivement séparée"<sup>37</sup> (Simondon: 1964, p. 17). Tal separação se deve sobretudo à concepção dos termos da relação enquanto substâncias anteriores ao processo de individuação. Ao abolir o substancialismo que está na base desta forma de apreensão das relações, Simondon vislumbra a possibilidade “de concevoir la relation comme non-identité de l'être par rapport à lui-même, inclusion en l'être d'une réalité qui n'est pas seulement identique à lui, si bien que l'être en tant qu'être, antérieurement à toute individuation, peut être saisi comme plus qu'unité et plus qu'identité”<sup>38</sup> (Simondon: 1964, p. 17).

A noção incrementada pela filosofia de Simondon que permite pensar em relações para além da dualidade de termos estanques é justamente a noção de transdução, sobre a qual o filósofo escreve:

Nous entendons par transduction une opération physique, biologique, mental, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place: chaque région de structure constitué sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante<sup>39</sup> (Simondon: 1964, p. 18).

Portanto, os termos de uma relação transdutiva estão *em processo* mútuo de configuração. A imagem que Simondon fornece como emblema de um modo transdutivo de relação é o cristal que, “à partir d'un germe très petit, grossit et s'étend

---

<sup>37</sup>Uma relação deve ser apreendida como relação no ser, relação do ser, maneira de ser e não simples relação entre dois termos que poderíamos conhecer adequadamente por meio de conceitos porque eles teriam uma existência efetivamente separada. *Nossa tradução.*

<sup>38</sup>de conceber a relação como não identidade do ser com relação a ele mesmo, inclusão no ser de uma realidade que não é somente idêntica a ele, de modo que o ser enquanto tal, anteriormente a toda individuação, pode ser apreendido como mais que unidade e mais que identidade. *Nossa tradução.*

<sup>39</sup>Nós entendemos por transdução uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradualmente para o interior de um campo, fundando esta propagação sobre uma estruturação do campo operada a cada ponto: cada região da estrutura constituída serve à região seguinte de princípio de constituição, de modo que uma modificação estende-se ao mesmo tempo que esta operação estruturante. *Nossa tradução.*

selon toutes les directions dans son eau-mère fournit l'image la plus simple de l'opération transductive: chaque couche moléculaire déjà constituée sert de base structurante à la couche en train de se former"<sup>40</sup> (Simondon: 1964, p. 18). Nas palavras de Simondon, a operação transdutiva é individuação em progresso, que pode alcançar um maior ou menor grau de complexidade dependendo do domínio em que se dê, mas ocorre sempre quando/onde há

activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre, comme si des multiples dimensions de l'être apparaissaient autour de ce centre; la transduction est apparition corrélatrice de dimensions et de structures dans un être en état de tension préindividuelle, c'est-à-dire dans un être qui est plus qu'unité et plus qu'identité, et qui n'est pas encore déphasé par rapport à lui-même en dimensions multiples (...) La transduction correspond à cette existence de rapports prenant naissance lorsque l'être préindividuel s'individue; elle exprime l'individuation et permet de la penser; c'est donc une notion à la fois métaphysique et logique; *elle s'applique à l'ontogénèse et est l'ontogénèse même*<sup>41</sup> (Simondon: 1964, p. 18-19).

A concepção de transdução parece permitir a Gilbert Simondon instalar-se na dobra que o sistema bergsoniano nos fez antever entre o mundo percebido enquanto corpos de contornos bem delimitados (em termos simondonianos, seres individuados) e a totalidade da matéria, entendida enquanto fluxo inter-relacionado de imagens (realidade pré-individual). Tal desenvolvimento teórico introduz necessariamente uma dimensão de indeterminação nos modos de apreensão e interpretação do mundo, uma vez que, no interior de um sistema em equilíbrio metaestável, uma multiplicidade de variadas configurações irrompem no devir.

No próximo capítulo nos dedicaremos à cartografia de alguns modos de

<sup>40</sup>a partir de um germe muito pequeno, cresce e se espalha em todas as direções em sua água mãe, fornece a imagem mais simples da operação transdutiva: cada camada molecular já constituída serve de base estruturante à camada que está sendo formada. *Nossa tradução.*

<sup>41</sup>atividade partindo de um centro do ser, estrutural e funcional, e se espalhando em diversas direções a partir deste centro, como se as múltiplas dimensões do ser aparecessem em torno deste centro a transdução é aparição correlativa de dimensões e de estruturas em um ser que é mais que unidade e mais que identidade, e que não está ainda defasado em relação a si mesmo em dimensões múltiplas (...) A transdução corresponde a esta existência de relações nascendo quando o ser pré-individual se individua; ela exprime a individuação e permite pensá-la; é então uma noção ao mesmo tempo metafísica e lógica; ela se aplica à ontogênese e é a ontogênese mesma. *Nossa tradução.*

engajamento atencional desencadeados pelas imagens heterocrônicas e pelas narrativas transmídia. Tais regimes atencionais, a partir do quadro valorativo que estamos construindo, aproximam ou afastam desta abertura à indeterminação e ao devir, que tem, como contramovimento, os fechamentos *da verdade*.

## 2. ATENÇÃO E VERDADE

*Imagens que passais pela retina  
Dos meus olhos, porque não vos fixais?  
Que passais como a água cristalina  
Por uma fonte para nunca mais!...*

Camilo Pessanha

*A divisão é obra da imaginação, que tem  
justamente por função fixar as imagens  
moventes de nossa experiência ordinária, como  
o relâmpago instantâneo que ilumina durante a  
noite uma cena de tempestade.*

Henri Bergson

### i

O caminho que percorremos até aqui – um movimento especulativo na direção de uma restituição do corpo e do tempo ao conceito de atenção, que esboçamos à luz da idéia de transdução, encontrada na filosofia de Gilbert Simondon – desemboca, neste capítulo, em um segundo movimento: o da projeção das relações entre atenção e imagem sobre o campo dos regimes de produção de verdade(s), campo que, por si só já nos recoloca no ponto onde iniciamos nosso primeiro capítulo, nomeadamente, no pensamento de Michel Foucault.

No entanto, é preciso advertir, já de saída, que outras concepções de política aparecerão no curso do argumento consignado nas páginas que seguem. Fomos buscar essas outras *políticas*, sobretudo, em Jacques Rancière (2000) e em Walter Benjamin (2006), comprometidos com a precisa sustentação de nossa hipótese de que a atenção, enquanto processo transdutivo, instaura um campo que se define por uma margem de indeterminação e que, portanto, escova à contrapelo certos regimes de produção do verdadeiro, que o supõem como estático, previsível e/ou calculável.

## ii

O que mobiliza nossos esforços neste capítulo são os estreitos nexos que observamos entre atenção, tempo, verdade e imagem. Termos evocado as teses de Henri Bergson, postuladas em *Matéria e memória*, bem como alguns conceitos da filosofia de Gilbert Simondon, nos permitirá, agora, lançar uma luz sobre o fenômeno que mais imediatamente nos interessa, e que está vinculado aos modos socialmente compartilhados de relação com as imagens em movimento. Assim, traçaremos um percurso que tem origem na descrição de alguns modos atencionais agenciados por novas produções midiáticas, indissociáveis das tecnologias digitais de produção de imagens e da web 2.0, e que tem como ponto de chegada uma crítica dos regimes de produção de verdade que são forjados neste contexto.

Como parte de nossa argumentação, interessa-nos também desvincular certos aspectos da linguagem audiovisual, certos modos de construção do mundo através de imagens, de suas ressonâncias estético-políticas. Ou seja, esperamos reler, à luz de algumas imagens produzidas contemporaneamente, certos códigos da linguagem audiovisual que, quando de suas primeiras aparições, reorganizaram a experiência espectral, sobretudo em seus aspectos temporal e cognitivo, afastando-se do paradigma clássico de cinema e do que tal paradigma implicou no que diz respeito às categorias de atenção, tempo e verdade. Neste sentido, interessa-nos cartografar as rupturas nas variações de sentidos que investiram certos modos de construção do olhar, nos afastando assim de qualquer perspectiva ontologizante ou metafísica a respeito das imagens que, na esteira do pensamento de Jacques Rancière, entenderemos como inseridas em um sistema complexo de

relações<sup>42</sup>.

No que diz respeito ao universo de imagens analisadas, partiremos de uma comparação entre o que na historiografia do cinema ficou conhecido como “cinema moderno” e o que aqui chamamos “nova ficção audiovisual seriada”. Com o intuito de viabilizar nossa análise, reduziremos essas complexas categorias a dois elementos muito precisos que, respectivamente, parecem emblematizar cada uma delas. Assim, a articulação entre imagens tão diversas quanto as de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, e as da série “televisiva” *Lost* não terá outro propósito senão o de elucidar tais vínculos, através da colocação sob suspeita da aparente “permanência” de algumas formas de narrar materializadas nessas imagens.

Por fim, evocaremos alguns trabalhos de artistas contemporâneos – com especial ênfase na obra do artista belga David Claerbout – que, reorganizando a estase e o movimento nas imagens que produzem, embaralham as concepções hegemônicas de cinema, vídeo e fotografia. O que tais artistas operam – e por isso encerraremos este capítulo aludindo a suas produções – é uma hibridação das mídias, frequentemente propiciada pelas tecnologias digitais, que lançam nossas expectativas com relação às imagens por vertiginosos caminhos, reconectando de modos radicalmente novos os vínculos entre atenção, tempo, verdade e imagem.

### iii

A operação transdutiva, tal como postulada por Gilbert Simondon, é dotada de um caráter bastante abrangente, podendo servir à leitura dos mais variados processos de individuação. Embora consista em um dos mais potentes

---

<sup>42</sup> Tais relações, no pensamento estético e político de Rancière, não se configuram a partir de um privilégio da técnica, à diferença do que ocorre no pensamento de Walter Benjamin.

pensamentos forjados no século XX, tal noção parece ter sido frequentemente vítima de uma espécie de circunscrição epistemológica, poucas vezes ultrapassando o campo já consolidado da filosofia da técnica ou da psicologia, para ser integrada como aparato conceitual de base em análises interdisciplinares das ciências sociais e das artes. Claro que o que estamos pleiteando guarda uma armadilha, pois seria simplesmente contraditório utilizar a teoria da individuação de Simondon, e seu conceito de transdução, como elementos dados *a priori* e disponíveis na condição de ferramentas para o traçado de nossas críticas estéticas, políticas ou sociais. Isso seria esvaziar a teoria de Simondon de suas potencialidades e do devir que o autor cuidadosamente observou fazer parte dos sistemas ainda não esgotados da realidade, daquilo que chamou de sistemas metaestáveis.

Entretanto, pareceu-nos oportuno incorporar o gesto de Simondon, bem como o de Bergson em nosso percurso em direção a uma compreensão crítica de novos fenômenos midiáticos que parecem reorganizar, em maior ou menor grau, os processos de individuação. Assim, como introdução a nossas análises, é importante esclarecer que o universo sobre o qual nos estamos debruçando é o das imagens tecnicamente (re)produzidas e o que aqui corresponde às perspectivas que mobilizaram as críticas de Simondon e Bergson são as perspectivas cognitivistas acerca da atenção, algumas das quais já apresentamos em nosso capítulo 1.

As categorias de atenção seletiva e vigilante (ou sustentada) são bastante oportunas na formulação de nosso problema. Conforme Raja Parasuraman (1984) indica:

attention involves a variety of processes: (1) a selective process, whereby some information coming from the internal or external environment is analyzed and perceived, while other information is ignored; (2) an intensive process, whereby the amount of attention devoted to a particular information source can be varied, so that people sometimes feel that they are concentrating so hard on a particular task or activity that they are oblivious to their surroundings,

while at other times they are easily distracted by whatever is going around them; and (3) an alerting and sustained process, whereby receptivity to input information can be heightened over the short term – for instance when the arrival of a signal requiring action is imminent – or maintained over the long term – as when a task requiring vigilance or sustained attention is being performed.<sup>43</sup> (Parasuraman: 1984, p. xii-xiii).

Apenas com base na introdução do argumento de Parasuraman, já podemos indicar a rota de nossa crítica, que passa, em primeiro lugar, pela presença de uma noção não-problemática de informação como base teórica do cognitivismo. Na citação acima, por exemplo, a descrição do processo seletivo da atenção adota como base uma simples tradução do mundo em informação, que supõe este par (mundo/informação) em uma posição de anterioridade com relação ao sujeito que percebe e analisa. O segundo ponto sobre o qual nossa crítica se debruça diz respeito ao gesto espacializante levado à cabo na relação do cognitivismo com o tempo. As idéias de “short term” e “long term” são emblemáticas dessa relação espacializante com o tempo, tal como, conforme acima indicamos, Bergson já havia refutado no interior do plano especulativo.

Adotando os pensamentos de Bergson e Simondon como ponto de partida, poderíamos dizer que o lugar de uma certa vertente da ciência contemporânea (aquela que interessa à imprensa apressada) se situa entre a imobilização do mundo e o esgotamento das potencialidades do devir. Embebidos nesta suspeita, nos caberia tentar cartografar “o que está em jogo” na recente proliferação de verdades acerca da atenção. Retomando sinteticamente algumas idéias-chave de nosso primeiro capítulo, interessa reter que: (1) o processo cognitivo da atenção vem

---

<sup>43</sup>Atenção envolve uma variedade de processos: (1) um processo seletivo, no qual alguma informação vinda de um ambiente interno ou externo é analisada e percebida, enquanto outra informação é ignorada; (2) um processo intensivo, no qual a quantidade de atenção dedicada a uma fonte de informação particular pode ser variada, de modo que, algumas vezes, as pessoas, sentem que estão tão concentradas em uma tarefa particular ou atividade que elas se esquecem de seus arredores, enquanto que outras vezes elas são facilmente distraídas por o que quer que esteja acontecendo em torno delas; e (3) um processo sustentado e alerta, no qual a receptividade ao *input* de informação pode ser intensificada no curto prazo – por exemplo quando a chegada de um sinal requerendo ação é iminente – ou mantida a longo prazo – como quando uma tarefa requerendo vigilância ou atenção sustentada está sendo realizada. *Nossa tradução. Nossa tradução*

sendo muito discutido na contemporaneidade por conta, sobretudo, do aumento no número de diagnósticos de Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH) e no seu tratamento medicamentoso; (2) ao longo da história da filosofia do conhecimento e da psicologia, a atenção foi tema de acirrados debates, o que viria depor contra uma base biológica determinante; (3) as controvérsias que atravessam a problemática da atenção tem a ver com tênues fronteiras que determinadas flutuações nos regimes perceptivos instauram entre o sujeito desatento e o criativo, o portador de TDAH e o desinteressado na execução de determinada tarefa. De modo que parece impossível dissociar os estudos científicos acerca deste processo cognitivo das implicações morais de suas variações (Caliman: 2006).

Entretanto, o tratamento biologizante por que vem passando a atenção insere-se no fenômeno mais abrangente de somatização das subjetividades, esvaziamento da experiência e medicalização dos corpos. Arelados ao modo “medicalizável” da “desatenção” estão as acelerações nos fluxos de comunicação e transporte, as novas configurações hiperestimulantes adotadas pela mídia e o aumento das demandas, em “intervalos” de tempo cada vez menores, por uma atenção flutuante. Tendo isso como horizonte, uma análise da mídia propriamente dita poderia auxiliar-nos a sofisticar a cartografia dos processos cognitivos e dos modos de subjetivação contemporâneos, coletivamente compartilhados.

Passemos então à análise das produções midiáticas previamente mencionadas como cerne de nossa argumentação. Apenas para lembrar: nosso percurso partirá da análise de alguns aspectos de *Lost*, e terá como pano de fundo alguns traços do cinema moderno, a partir do qual esboçaremos uma comparação que tem por objetivo indicar o caráter não-essencial, e sim histórico, de determinadas formas da narrar através de imagens. O cinema moderno comparece

aqui como contraponto diacrônico de *Lost* e as imagens heterocrônicas, na terminologia de Levin, comparecem como contraponto sincrônico. Costurando essas imagens tão diferentes, temos a noção de verdade e os processos atencionais agenciados na busca por tais verdades (ou na desistência, hesitante, dessa busca).

#### iv

O clássico filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*, comparece aqui, sobretudo através da leitura empreendida por André Bazin (2005), na obra que leva o nome do cineasta. Isso se deve ao fato de que tal leitura assinala as rupturas entre o cinema de Welles e o cinema clássico de matriz griffithiana, comprometida com a formulação da idéia de um “cinema moderno”, do qual Welles talvez seja o primeiro grande catalisador. André Labarthe, em um pequeno texto intitulado “O que é o cinema moderno?”, que prefacia o livro de Bazin, retoma uma bela metáfora que o crítico francês construiu ao escrever sobre o neo-realismo italiano. Bazin notou que o neo-realismo não abolia a relação de encadeamento entre os fatos, mas observou que tal encadeamento não se dava mais como a corrente em uma engrenagem, mas como alguém que pula de pedra em pedra para atravessar um rio. Essa segunda metáfora, referente ao neo-realismo, introduz uma dimensão radicalmente nova, que é a necessidade de alguém que salta, ativamente, de pedra em pedra. Eis, então, a peculiaridade maior daquilo que foi chamado “cinema moderno”: o trabalho, que passa a caber ao espectador, de produzir sentidos e estabelecer as ligações entre os fatos narrativos.

Também nos interessa frisar que a metáfora formulada por Bazin apresenta um sistema de produção de sentido que poderíamos denominar, na esteira do

pensamento de Simondon, como estando em equilíbrio metaestável. Diferente da imagem da corrente na engrenagem, onde os dois elementos da relação precisaram ter suas potencialidades pré-individuais exauridas com vistas à manutenção de uma constância que assegure sua permanência e utilidade, o espectador que salta de pedra em pedra deixa uma margem muito maior a indeterminação, podendo saltar com maior ou menor segurança, velocidade, força, ou ainda, podendo simplesmente hesitar e não encadear os fatos.

É nessa generalidade, que a metáfora postulada para dar conta do conjunto de filmes italianos reunidos sob a etiqueta “neo-realismo” puderam abrir o livro de Bazin sobre Orson Welles, cujo cinema trouxe inovações nos planos formal e narrativo que, assim como o cinema neo-realista, demandaram um engajamento maior do espectador, conferindo-lhe a função de produtor de sentido. A esse novo cinema polissêmico (e metaestável), Bazin opõe a verdade proferida pelo autor “por meio de uma manipulação expressiva” inerente ao cinema clássico. Brevemente retomamos, a partir de Bazin, algumas palavras sobre *Cidadão Kane* e sobre o trabalho que se espera de seu espectador, certos de que, sem dúvida, este filme emblematiza um *corpus* mais amplo.

A primeira estranheza na descrição que o próprio Welles dá de *Cidadão Kane* está no fato de que Thompson, o jornalista que vai investigar o sentido das últimas palavras de Kane, nunca o descobre, ao passo que nós, espectadores, o descobrimos. Mas mesmo nossa descoberta de que “Rosebud” é a escritura presente no trenó que remete à infância de Kane, não encerra um sentido pronto. Produzimos, a partir deste dado e, realizando um trabalho de memória na busca por outros dados presentes no filme, um sentido coerente para a enunciação de “Rosebud” por Kane, ao fim de sua vida. Desse modo, não é porque Thompson não

acessa o trenó com a escritura “Rosebud”, ao passo que nós o acessamos, que *Cidadão Kane* se inscreve como transgressor na História do cinema, mas porque a Thompson faltam dados que viabilizem sua interpretação de um problema por ele mesmo colocado, de forma que o filme passa a ter não um único e bem amarrado desfecho, mas tantos quantos os que o assistem.

O segundo gesto transgressor na narrativa de *Cidadão Kane* está em que tal narrativa tem por princípio a exposição de cinco pontos de vista – não coincidentes – a respeito de Kane, o que o descentra radicalmente, e confere ao filme de Welles uma posição diametralmente oposta à do cinema clássico de matriz griffithiana, que operou produzindo personagens coesas, com identidades não problemáticas. Podemos dizer que o filme de Welles é, nesse sentido, polifônico, conforme postulou Mikhail Bakhtin (2008), na medida em que articula um conjunto de vozes, não objetificadas e tampouco incorporadas a um único enunciador. Ao assistirmos *Cidadão Kane*, não fica em nenhum momento a sensação de que Welles esteja a serviço de alguma das cinco vozes que vão, dialogicamente, nos permitindo delinear “nosso próprio” Kane. Assim, se Welles coincide com alguém interior à trama é – assim como nós – com o jornalista Thompson, em sua impossibilidade de optar por leituras fáceis.

Mas uma exposição dessas vozes, comprometida com a conservação de sua potência e autonomia exigiu uma linguagem que contemplasse as ambigüidades e contradições que irrompem quando um discurso não se produz monologicamente. É nesse sentido que Welles deu enormes contribuições à linguagem do cinema. Como guia para a investigação da dimensão polifônica na linguagem inaugurada por Welles, recuperamos a estruturação que Bazin dá às suas contribuições formais, dividindo em três tais contribuições: “a intuição do plano-sequência”, “a técnica das

grandes angulares” e “a decupagem em profundidade”.

Vamos nos deter aqui, sobretudo, no plano-sequencia e na decupagem em profundidade de campo. Estes recursos formais implementados por Welles são fundamentais para a colocação do espectador em atividade. Se pensarmos nos termos de uma arte realista, a decupagem clássica nos coloca um problema fundamental: como a realidade, que é contínua por excelência, pode ser representada de modo fragmentado no espaço e descontínuo no tempo sem nos despertar para sua natureza contraditória? A partir da decupagem em profundidade de Welles podemos suspeitar do sentido de real atribuído ao cinema clássico narrativo, podemos pensar esta “realidade” em relação com uma certa pedagogia do olhar, socialmente enraizada na hegemonia conquistada pelo cinema hollywoodiano.

A decupagem em profundidade vem responder à continuidade espacial, nos mesmos termos em que o plano-sequencia vem responder à continuidade temporal. Assim, a decupagem em profundidade viabiliza nossa percepção da totalidade de acontecimentos imanentes à trama, dentro dos nossos limites cognitivos. Ações e reações fundamentais do ponto de vista narrativo se somam a “ruídos da ação” ocorrendo todos simultaneamente em um mesmo espaço. O que demanda do espectador um regime flutuante de atenção nos moldes daquele inaugurado pelos vaudevilles e deixado de lado em prol da atenção orquestrada pelo diretor inspirado por Griffith. A esse recurso, soma-se o plano-sequencia, que faz o espectador coincidir com o tempo da ação dramática não lhe sendo facultada a opção por uma imobilização ou desaceleração da imagem, já que o tempo da experiência cinematográfica caracteriza-se pela irreversibilidade da projeção. Desse modo, o acesso ao que “realmente aconteceu” subscreve as ambiguidades do acontecimento, e a atividade do espectador prevê e contempla suas limitações

cognitivas e sua experiência pré-filmica na criação de “sua” leitura.

v

O segundo elemento de nossa comparação parece, entretanto, emblematizar uma capilarização da produção monológica de verdades ancoradas em imagens: como já anunciamos, trata-se da espectralidade fanática da série de televisão *Lost* tal como nos é possível acessar através de fóruns e comunidades on-line de discussão da série. Ou seja, pleiteamos que o papel desempenhado pelo diretor do cinema clássico já não é imprescindível à manutenção de um modo de se relacionar com as imagens que pressupõe uma busca por verdades não-contraditórias e dogmáticas.

*Lost*, cujo argumento central consiste em um acidente aéreo com sobreviventes que passam a viver socialmente em uma misteriosa ilha, constitui-se, no âmbito narrativo, por uma pluralidade de pontos de vista (referentes a cada sobrevivente), que são apresentados através de variáveis e consecutivos protagonismos, serializados pela estrutura episódica da produção. A série articula ainda um regime temporal descontínuo, nem sempre bem marcado, programado pelos fatos ocorridos na ilha após o acidente, intercalados, até um determinado nível da trama, com flashbacks que remetem à memória dos sobreviventes e, a partir de um momento mais avançado, com flashforwards dos desdobramentos da experiência limite da ilha na vida de cada personagem.

Em termos de linguagem, pensamos que *Lost* pode ser definido como uma forma híbrida que se delinea adotando como principal vetor a gramática clássica, de matriz griffithiana, mas inserindo planos mais longos, profundos e instáveis, que se

aproximariam, a título de sistematização, de algumas imagens que se contrapuseram ao projeto burguês do cinema clássico. Essa hibridação parece conciliar os imperativos comerciais televisivos com uma captura estratégica de dispositivos forjados, em outro momento histórico, comprometidos com a ruína da verdade falaciosa – descontínua no tempo e fragmentada no espaço – do cinema clássico.

É esse jogo que parece colocar em movimento os mistérios que mobilizam os fãs de *Lost*. A presença de imagens cuja opacidade ou excesso de estímulos impedem a apreensão total dos elementos postos em cena, culminam não naquela abertura que Bazin (2005) vislumbrou no cinema de Orson Welles, cuja meta, segundo o próprio Welles, era mais apresentar um problema do que sua solução. *Lost* encena uma sucessão de problemas que, talvez por conta de um pacto diferenciado de espectadorialidade, adquirem sentido mediante um esforço exterior à imagem para sua solução (essa exterioridade deve ser buscada no ambiente hipertextual *por excelência* da web). Essas imagens funcionam complementadas por outros textos, que cabem aos fãs descobrir. O ambiente transmidiático de desenvolvimento da narrativa torna-se central neste contexto.

Nesse esforço de acesso à verdade da trama, a duração da imagem comparece como obstáculo a ser superado e os fãs não hesitam em desacelerar sequências e congelar quadros. O site *Lost in Lost* apresenta uma estrutura bastante eloquente acerca desse procedimento. São comuns as postagens que apresentam um vídeo seguido de alguns de seus frames, com o *time-code* devidamente anotado e comentários sobre dados que mereçam observação, despertem curiosidade, sirvam à leitura de algum dos famosos mistérios ou simplesmente que revelem a dimensão ilusória daquela imagem percebida em sua duração originária, como no

caso de certas mensagens subliminares, como a que é revelada no seguinte *post*:

Respectivamente ao 1m33s e aos 2m24s de clipe, os frames acima surgem no melhor estilo 'mensagem subliminar'. O que é a Ajira Airways? Uma nova companhia aérea em "Lost"? E de origem oriental, evidentemente. Não podemos ignorar o sol - uma pista de que a companhia é de Sun? Pode ser! No Google, não há ocorrência para o termo... ainda. Mistério!<sup>44</sup>

Essa estrutura que traz a série tal como transmitida ou vídeos feitos por fãs, seguidos dos frames que, isoladamente, re-significam o encadeamento de imagens, é bastante recorrente. Um outro site de fãs, chamado *Teorias Lost*<sup>45</sup>, cujo slogan é "Facilitando sua vida!" - à diferença do projeto de Welles -, acrescenta a esse dispositivo a transcrição dos diálogos do episódio, que passam a ser lidos à luz da análise técnica das imagens fixas.

## vi

Esses procedimentos operados pelos espectadores de *Lost* nos remetem ao famoso caso do espancamento de Rodney King por agentes do Departamento de Polícia de Los Angeles, registrado em um vídeo amador que circulou amplamente na grande mídia norte-americana e que se atualiza na interface do site youtube, onde está disponível com quase um milhão de acessos. Este caso é emblemático da fragilidade da idéia de uma verdade imanente a uma imagem *autonomizada*, da natureza necessariamente criadora de valores pressuposta nos gestos interpretativos e de um movimento que, comprometido com a verdade, tende a operar uma negação da duração da imagem.

O caso de King interessa-nos, na articulação entre atenção e verdade, pelo uso que foi feito do vídeo amador no interior dos julgamentos que deram um

<sup>44</sup> <http://colunas.tv.globo.com/lostinlost/2008/11/21/novo-promo-clipe-da-quinta-temporada-de-lost/>, acessado em 30 de julho de 2009.

<sup>45</sup> <http://www.teoriaslost.com/>, acessado em 29 de julho de 2009.

desfecho jurídico ao caso. Este processo foi subscrito em uma proposição que dispensava as audiências preliminares com o contra-interrogatório das testemunhas, no intuito de se obter uma condenação imediata pelo grande júri. Como assinala Bill Nichols (1994), a acusação poderia tratar essas imagens como prova bruta, como uma incontestável resposta a uma questão cuidadosamente formulada e frequentemente debatida, que é: Quando a polícia está fora de controle? Resposta: Quando batem em um motorista errante com um bastão de metal, mais de cinquenta vezes.

Entretanto, os advogados dos policiais que bateram em King construíram um quadro interpretativo no qual o vídeo aparecia não mais como evidência, mas como confirmação. Confirmação da natureza áspera e bruta do trabalho policial. Inserir o vídeo dentro de um contexto mais amplo foi crucial para as estratégias interpretativas da defesa. Assim, a conduta de King anterior ao vídeo, o fato de que dirigia em alta velocidade, de que parecia estar entorpecido e de que era fortemente musculoso (condição física comumente associada a ex-prisioneiros) foram elementos utilizados de modo a produzir uma leitura das ações de King não mais como evasivas, mas como agressivas.

Essa leitura torna-se ainda mais crível quando se coloca em jogo uma pontuação interpretativa no interior do fluxo de uma ação contínua. Se pontuarmos os eventos em uma série de ações envolvendo duas partes, A e B, de modo que A é causa de B e partirmos do pressuposto de que há uma ação que antecede o registro em vídeo, a primeira ação exposta no vídeo – os policiais batendo em King com bastões de metal – passa à condição de efeito de uma ação anterior, operada por King. Nesse sentido, toda a ação de espancamento exposta no vídeo pôde ser derivada de uma ação primeira, invisível – o fato de King dirigir em alta velocidade,

infringindo os códigos de trânsito, e aparentar estar entorpecido.

A estruturação desse quadro interpretativo está atravessada por pressupostos filosóficos que negam a continuidade do movimento no tempo como duração. Tem-se, assim, uma imagem ordenada sintagmaticamente de modo estanque. O trabalho de produção de sentido realizado pela defesa contou ainda, para além do esvaziamento do tempo, presente no gesto de fragmentação do movimento contínuo, com os procedimentos de desaceleração e congelamento das imagens. Isso conferiu à insólita leitura, que previu a aplicação da força física por mandatos processuais e sem qualquer inflexão pessoal ou subjetiva por parte dos agressores, um caráter de prova científica. O trabalho de significação do vídeo se torna apagado em favor de uma suposta transparência, obtida com uma cuidadosa análise a partir da qual se substanciou um olhar mais claro acerca do que *realmente aconteceu*.

## vii

Michel Foucault (2005), em uma das cinco conferências pronunciadas no Rio de Janeiro no ano de 1973, ao demonstrar o vínculo entre os sistemas de verdade e as práticas sociais e políticas, descreveu duas formas de produzir verdade que foram colocadas em funcionamento no ocidente: o regime da prova e o regime do inquérito. Foucault remete à *Ilíada* o nosso primeiro testemunho da pesquisa de verdade. Durante uma corrida de carros, que se realizava por ocasião da morte de Pátroclo, parece ocorrer uma irregularidade entre Antíloco e Menelau, de modo que Antíloco chega primeiro. Menelau contesta o resultado mas, curiosamente, o texto de Homero não apela à testemunha que estava situada precisamente na curva onde a irregularidade supostamente teria ocorrido. Nenhuma indagação é feita à

testemunha. A contestação entre Antíloco e Menelau se dá da seguinte forma, nas palavras de Foucault:

depois da acusação de Menelau - “tu cometeste uma irregularidade” - e da defesa de Antíloco - “eu não cometi irregularidade” - Menelau lança um desafio: “Põe tua mão direita na testa do teu cavalo; segura com a mão esquerda teu chicote e jura diante de Zeus que não cometeste irregularidade”. Nesse momento, Antíloco, diante deste desafio que é uma prova (*épreuve*), renuncia à prova, renuncia a jurar e reconhece assim que cometeu irregularidade (Foucault: 2005, p. 32).

A esse regime de produção de verdade, Michel Foucault contrapõe o regime do inquérito, que localiza em *Édipo*, de Sófocles, e que funciona segundo uma lei que o filósofo chama lei das metades. É através de metades que se encaixam e se ajustam que se acessa a verdade em *Édipo*. Da rica leitura de Foucault da tragédia de Sófocles retomamos apenas um fragmento, para explicitar como este regime de produção de verdade opera no caso Rodney King e em *Lost*.

Édipo manda consultar o rei de Delfos, o rei Apolo. A resposta de Apolo, quando a examinamos em detalhe, é dada em duas partes. Apolo começa por dizer: “O país está atingido por uma conspiração”. A essa primeira resposta falta, de certa forma, uma metade: há uma conspiração, mas quem conspirou, ou o que conspirou? Portanto, há necessidade de se fazer uma segunda pergunta e Édipo força Creonte a dar a segunda resposta, perguntando a que é devida a conspiração. A segunda metade aparece: o que causou a conspiração foi um assassinato. Mas quem diz assassinato diz duas coisas. Diz quem foi assassinado e o assassino. Pergunta-se a Apolo: “quem foi assassinado?” A resposta é: Laio, o antigo rei. Pergunta-se: “quem assassinou?” Nesse momento o rei Apolo se recusa a responder e, como diz Édipo, não se pode forçar a vontade dos deuses. Fica, portanto, faltando uma metade. À conspiração correspondia a metade do assassinato. Ao assassinato correspondia a primeira metade: “Quem foi assassinado”. Mas falta a segunda metade: o nome do assassino (Foucault: 2005, p. 34).

É Tirésias – o duplo mortal de Apolo, o divino adivinho, cego, ao passo que Apolo é o deus do Sol – que se vai interrogar. E Tirésias dirá a Édipo: “Prometeste banir aquele que tivesse matado; ordeno que cumpras teu voto e expulses a ti mesmo”. Essa forma de produzir verdade através de metades que se acoplam, que

é a principal novidade inaugurada pelo inquérito, atravessa o caso Rodney King, bem como praticamente todo o sistema jurídico ocidental. O vídeo, conforme Bill Nichols ressaltou, poderia ter sido utilizado como prova do espancamento de King e, neste sentido, seria dotado de uma certa autonomia. Bastaria ver o vídeo e estaríamos de acordo quanto à natureza brutal e inaceitável do gesto da polícia de Los Angeles. Mas, diferentemente do uso como prova, o vídeo serviu como elemento complementar de um quadro interpretativo mais amplo. Tendo sido, ele mesmo, completado por uma leitura insidiosa, empreendida por um olhar técnico, ele também atravessado pela lógica do inquérito.

O compromisso claramente manifesto na instância jurídica com o “realmente ocorrido”, certamente conectado à lógica do inquérito, não se resume aos tribunais e é uma questão central nas relações que se estabelecem entre espectador e imagem, em um plano mais amplo. A espectralidade engajada nas produções transmídia igualmente articula o gesto de esvaziamento do tempo da imagem, gesto que estamos pleiteando como um dos vetores constituintes do estatuto do espectador contemporâneo e como um dos principais procedimentos de complementação demandado pela “lei das metades”, articulada no interior da lógica do inquérito. Além disso, a configuração de uma narrativa a ser abrigada em múltiplas plataformas, de uma narrativa transmídia, orienta esse jogo com a lógica das metades, inerente a lógica do inquérito. A um fato narrativo inconclusivo, apresentado em determinado episódio de alguma produção transmídia, uma série de textos adjacentes se somaria, produzindo um solo fértil para a conversão do procedimento jurídico do inquérito em uma espécie de jogo.

## viii

Outra dimensão das narratividades transmídia que nos interessa indicar tem a ver com as inflexões contemporâneas da biopolítica. A forma imaterial assumida pelo trabalho no interior do capitalismo contemporâneo, a capitalização da criatividade que tem lugar no capitalismo cognitivo (Lazzarato, Negri: 2001), parecem encontrar, neste tipo de produção, um modelo exemplar de funcionamento. Esse deslocamento, no plano midiático, da hegemonia de produções que foram abordadas, pelos que Umberto Eco (1978) chamou de apocalípticos, enquanto produções alienantes, que velavam sua lógica de produção e a ideologia que agenciavam; para a hegemonia de produções *participativas*, nas quais a inventividade do espectador é posta a serviço – ou a favor, se pensarmos que frequentemente a sociabilidade desencadeada por tais séries se dá em termos de fans – do produto midiático, parece ser o locus no qual podemos vislumbrar, na articulação com a mídia, os investimentos da biopolítica sobre os regimes atencionais. Isto porque, no âmbito do vida contemporânea, que é altamente mediatizada, a produção transmídia elimina qualquer espaço “fora”, “exterior” às próprias dinâmicas narrativas que agencia, de modo que a atenção superexcitada das novas gerações não implica qualquer dissonância para o *bom funcionamento* das narrativas transmídia.

O que importa, então, para a formulação de nossa hipótese é que a atividade do espectador parece estar passando por um processo de progressiva especialização. A relação investigativa com as imagens, que os meios críticos e acadêmicos já conhecem de longa data parece estar se “democratizando”. As questões que nos parecem que precisam ser colocadas são: essa maneira de se

relacionar com as imagens coloca-se a serviço de que projetos? Em que medida os modos de estar atento(a) a tais imagens reforça certos parâmetros de produção de verdade? Que parâmetros são esses e quais suas implicações?

Se os múltiplos métodos de análise fílmica, empreendidos por críticos e acadêmicos engajaram-se no desvelamento das costuras subjacentes a modos hegemônicos ou contra hegemônicos de olhar, para a elaboração de uma crítica ou de uma sistematização da produção de imagens críticas, ambos os movimentos são reveladores de uma relação de suspeita com a imagem. *Lost* parece argutamente incorporar essa suspeição na própria produção da imagem, de modo que desloca a análise minuciosa da imagem do compromisso com sua desnaturalização e com a revelação de seu caráter construído, para dentro dos jogos narrativos que coloca em funcionamento.

Assim, *Lost*, enquanto emblema de uma nova ficção audiovisual, seriada e multiplataforma, que funciona nos limites dos jogos de realidade virtual, parece operar uma nova pedagogia do olhar. A novidade deste modo de ver é a prescrição da atividade inventiva do espectador pela própria produção audiovisual. Sua manifestação que, como indicamos, é de caráter biopolítico, se dá de muitas maneiras e uma delas, que nos parece central, consiste na subscrição do regime espectral a demandas atencionais compatíveis com as demandas de outros âmbitos da vida social. Assim, a negação, sob a etiqueta patológica do Transtorno de Déficit da Atenção e Hiperatividade, das modulações subjetivas que não se adequam às demandas sociais por uma atenção capaz de transitar entre uma vasta gama de elementos distratores em um tempo cada vez mais fugaz, tem sua imagem invertida na realização da atenção total do espectador de *Lost*, que dispõe de dispositivos eficazes para controlar o acelerado regime temporal que vigora

contemporaneamente.

## ix

Um curioso paradoxo tangencia as imagens de *Lost*. Ao mesmo tempo em que essas imagens estão inseridas em uma temporalidade fugaz, que repercute tanto em seu ritmo quanto em sua descartabilidade, a dimensão propriamente temporal da imagem não é contemplada pelo estatuto desse espectador contemporâneo, tal como aqui pleiteamos. Parece que se realiza o procedimento que, conforme já frisamos algumas vezes, Bergson havia postulado como um equívoco em *Matéria e Memória*, e que consiste na transposição para a esfera especulativa do procedimento de espacialização do tempo. Para Bergson, com a finalidade de agir no mundo, rebatemos o tempo sobre o espaço e fixamos o universo, que é puro fluxo de imagens, em imagens de contornos definidos, sobre as quais podemos agir. Nossa suspeita é que hoje, este procedimento que Bergson sagazmente percebeu como solo compartilhado por idealistas subjetivistas e realistas materialistas, se atualiza em novas práticas. O problema não se situa na supremacia conferida ao espaço no âmbito da ação, que consiste sem dúvida em uma ilusão operatória, mas no gesto espacializante deslocado para o interior de um sistema especulativo, que pleiteia uma ontologia que não contempla a realidade temporal.

A instrumentalização da atenção orientada para a vida prática, procedimento que tem como emblema as teorias da atenção forjadas no âmbito da psicologia cognitiva, apresenta o gesto de imobilização do mundo como uma das “funções” primordiais da atenção, através das já mencionadas categorias de atenção seletiva e

vigilante (ou sustentada). A pregnância de tais teorias no modo como, mesmo fora do campo dos saberes psi, nos relacionamos com a atenção (nossa própria e dos outros), sempre como deficitária diante das demandas a que somos confrontados, atesta a atenção como espaço privilegiado para a cartografia dos modos de negação do movimento do mundo e da primazia conferida ao estático pela racionalidade instrumental.

Na contramão desse movimento, mais próximos da temporalidade bergsoniana da duração, alguns artistas contemporâneos vêm trabalhando com a imagem digital no sentido de abalar decisivamente a crença no imobilismo ontológico suposto nas mídias analógicas. A fim de evidenciar a arte como território de produção de temporalidades estranhas ao âmbito meramente instrumental, faremos um breve percurso por alguns trabalhos, elencados por compartilharem a característica de colocarem em xeque a estabilidade e o imobilismo enquanto “verdades” das mídias.

Thomas Y. Levin (2006) recupera dois termos-chave de Gotthold Ephraim Lessing da teoria estética do século XVIII, *Nacheinander* ou *Aufeinanderfolgende* (o sequencial) e o *Nebeneinander* (o lado a lado ou adjacente), para ler a instalação de vídeo de três telas de Ute Friederike Jürß, intitulada *Você nunca conhece a estória toda* (2000). Para Lessing esses dois termos articulam duas lógicas estéticas diferentes: no sequencial, “a ação é visível e progressiva, suas diferentes partes ocorrendo uma após a outra [*nacheinander*] em uma seqüência de tempo”, no adjacente, “a ação é visível e estacionária, suas diferentes partes se desenvolvendo em co-existência [*nebeneinander*] no espaço” (Arnheim<sup>46</sup>: 1957 apud Levin: 2006, p. 198). O nosso atual momento histórico-midiático transicional, marcado pelo advento da imagem digital em movimento, caracteriza-se pelo colapso dessas duas

---

<sup>46</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1957.

categorias opostas, que são efetivamente sinônimas de narrativa e imagem.

Segundo Levin, o trio de projeções silenciosas de Jürß *prende a atenção* do espectador não em função de qualquer movimento, mas em função de uma estranha estabilidade. Embora remetam a instantâneos de um fotojornalismo excitante, as imagens projetadas adotam como matriz a longa tradição do *tableau vivant*, que ressoa tanto das encenações apresentadas nos quadros de Goya e Rembrandt quanto de *Passion* (1982), de Godard. Trata-se, aparentemente, de encenações teatrais de fotografias de notícias. Tais imagens não apenas não contém a 'estória completa' a que o título do trabalho faz alusão, como não exibem a parte das histórias das quais seriam um traço.

O conhecido recurso de encenação teatral não se realiza na instalação de Jürß, uma vez que as capacidades videográficas de registro do movimento, que poderiam dinamizar narrativamente o instantâneo, são colocadas a serviço de uma opção diferenciada de ritmo advinda da estase do *tableau vivant* mediada pelo vídeo. Segundo Levin,

Esta comparativa *falta* de movimento surge tão-somente da importante diferença dos respectivos intertextos de mídia: porque diferente do que ocorre com a imagem pictórica e escultórica, o instantâneo de notícias é um instantâneo de imagem de tempo congelado *devido a suas próprias condições de produção*, sua invocação iconográfica por um *tableau vivant* seria uma teatralização de um instante que era antes parte de um contínuo temporal que em si já implica *em e através de sua estase* (Levin: 2006, p. 199)

Assim, uma tensão é inaugurada pela possibilidade técnica do vídeo de registro do movimento e essa estabilidade encenada por meio do *tableau vivant*. Essa tensão é potencializada pela inevitabilidade de sutis movimentos dos corpos imóveis colocados em cena por longos períodos. O piscar de olhos remete, de modo talvez não intencional, a *La Jétée* (1962), de Chris Marker, filme cuja estruturação está baseada numa sucessão de imagens fotográficas encadeada narrativamente e

abalada decisivamente por um curto plano, que revela não uma ação extravagante mas um piscar de olhos.

A piscadela, tanto em Marker quanto em Jürß, pode apontar para outra possibilidade de pensamento do tempo. Friedrich Nietzsche (2003), em uma de suas *Considerações intempestivas ou extemporâneas*, evoca a imagem de animais pastando em um campo para falar em um modo diverso do humano de habitar o tempo. Ligados ao prazer ou desprazer do instante presente, tais animais despertam em nós, humanos, segundo o filósofo, uma certa inveja. Assim, Nietzsche pensa o esquecimento, essa coincidência com o presente imediato, suspensão de passado e de futuro, como condição de felicidade e jovialidade.

Maria Cristina Franco Ferraz (2002), ao comentar o instigante texto de Nietzsche, destaca que na língua alemã, a palavra “instante” não é dita por alusão à categoria abstrata de tempo, mas em conexão com o corpo, aludindo à temporalidade imediata e intermitente de que olhos e visão são dotados. *Augenblick*<sup>47</sup>, termo que consta no texto de Nietzsche, é composto pelas palavras *Augen*, olhos, e *Blick*, olhadela, breve lançar de olhos. Segundo Ferraz,

*Augenblick* (...) corresponderia à interpretação humana talvez mais aproximável do estar-aí animal; seria uma espécie de metáfora de cunho antropomórfico que apontaria para uma temporalidade que o homem sabe lhe escapar. Curiosamente, essa temporalidade mais “animal” que “humana” inscreve-se sobre a superfície do corpo, associando-se à mobilidade de órgãos – os olhos – aptos a se abrirem com a mesma imediatez com que se fecham. De todo modo, a própria metáfora que a palavra guarda nos afasta radicalmente da introspecção, do regime de interioridade, próprio ao “humano”, indicando um horizonte de inumanidade, simultaneamente pressentido e perdido pelo homem (Ferraz: 2002, p. 58).

Desse modo, os trabalhos de Jürß e Marker colocam em jogo um regime temporal que agencia duas temporalidades distintas e tem por efeito lançar luz sobre o “entre” imagem e espectador. O tempo da imagem e o tempo da percepção

<sup>47</sup> Para uma leitura do *instante* na fotografia, à luz de uma ética do devir do instante, a partir das teses de Gilbert Simondon cf. Lissovsky (2002)

encarnada se alimentam mutuamente, o que produz um “desconforto” no olhar no tempo da duração, já que é apenas *no tempo* que a constituição heterocrônica da video-instalação de Jürß e a composição heterogênea do filme de Marker se dão a ver. Mas Jürß coloca em xeque ainda qualquer suposta homogeneidade do tempo da imagem. Ao percebermos que todas as figuras humanas presentes na instalação são, na verdade, a mesma pessoa, tomamos consciência de que o que aparece como visualmente adjacente e simultâneo é, na realidade, resultado de uma série de tomadas consecutivas no tempo e apenas posteriormente integradas em uma mesma imagem. Daí sua heterocronia.

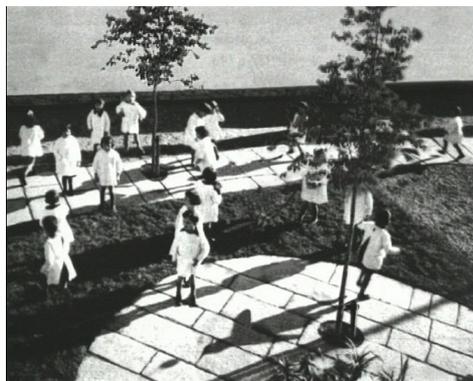
O regime atencional colocado em funcionamento no caso de *Você nunca conhece a estória toda* (2000) se caracteriza por uma constante revisão das expectativas do espectador. Primeiramente, o aspecto aparentemente “instantâneo” da imagem, inspirado por um jornalismo de “tempo real”, instala o espectador no terreno da 'verdade' indicial. A segunda referência na produção da imagem, a teatralização do instante através do recurso do *tableau vivant*, desencadeia um segundo movimento atencional, menos comprometido com essa busca de uma verdade na indicialidade da imagem, e mais aberto à experiência catártica do teatro ou à tarefa hermenêutica de interpretação de uma representação. Mas também este segundo movimento é deixado de lado quando a natureza heterocrônica da imagem é percebida. Assim, o percurso da atenção no tempo da fruição da vídeo-instalação de Jürß parece ter início no escrutínio da imagem enquanto índice, passar pela fruição da imagem enquanto drama encenado e/ou pela leitura da imagem enquanto texto, e desembocar em um regime no qual a natureza da imagem é colocada sob suspeita, a atenção se detém na superfície da imagem e a noção de “verdade” só pode ser vislumbrada no que diz respeito à imagem enquanto construção.

Outro artista que lança mão da heterocronia propiciada pelo caráter modular das novas mídias (Manovich: 2001) é o video-artista belga David Claerbout. Na video-instalação analisada por Levin, *Ruurlo Bocurloschweg, 1910* (1997) e em *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932* (1998), nomes dados por alusão aos locais e anos de produção das fotografias *vintage* que servem de base para a projeção, Claerbout abala a crença na estabilidade do fotográfico pela animação digital de um único elemento presente na imagem, mantendo os demais em sua “estabilidade” originária, derivada do fotográfico.

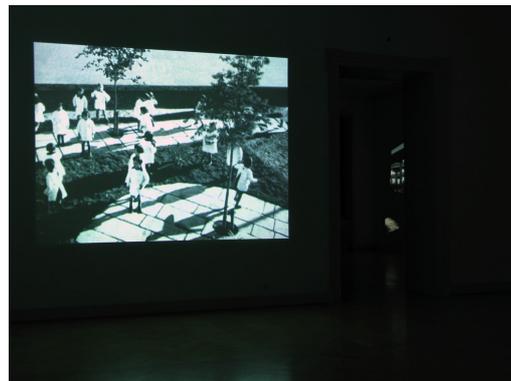
*Ruurlo Bocurloschweg, 1910* tem por base a fotografia de uma paisagem holandesa, feita no começo do século XX, e que é composta por um moinho no canto esquerdo, algumas figuras humanas em primeiro plano, algumas construções ao fundo e uma grande árvore que ocupa quase totalmente o quadro. O elemento animado nesta fotografia é a árvore. Assim, diante das figuras humanas e do moinho (figura emblemática do movimento) estáveis na composição de Claerbout, apenas as folhas da árvore se movimentam. Já em *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932* o procedimento adotado por Claerbout é o mesmo, mas agora a partir de uma fotografia feita por ocasião da inauguração do jardim de infância Antonio Sant'Elia, em Como. A fotografia enquadra as crianças no jardim e novamente Claerbout opta por movimentar as árvores. Diante desses trabalhos, cabem questões acerca da natureza das imagens produzidas: Uma fotografia que, na intersecção com a duração de nosso corpo, parece movimentar-se? Um vídeo?



*Ruurlo Bocurloschoweg, 1910 (1997)*



*Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932 (1998)*



Curiosamente, o que denuncia o movimento aqui também é um elemento alheio à nossa temporalidade: as árvores. Esse aspecto da obra de Claerbout nos permite ler o movimento de esvaziamento da duração do tempo como gesto tipicamente humano. Historicamente, no entanto, a duração e opacidade do corpo humano foi restituída aos processos perceptivos e epistemológicos através de uma série de elementos que foram ricamente mapeados pelo, já mencionado, historiador da arte Jonathan Crary (1992).

Crary elegeu dois dispositivos ópticos para falar sobre dois momentos históricos que se diferenciam precisamente pelo ingresso do corpo nos processos perceptivos e epistemológicos. O primeiro dispositivo, paradigmático do tipo de observador que vigorou nos séculos XVII e XVIII é o dispositivo da câmera escura que, baseado numa física dos raios luminosos, pressupunha uma relação de transparência entre a realidade do mundo exterior e o mundo percebido pelo

homem. Esse dispositivo operava segundo uma lógica de simultaneidade entre a realidade e sua apreensão pelo homem. O mundo fora da câmera guardava uma relação não problemática com sua projeção no interior. Tal simultaneidade é profundamente abalada, segundo Crary, com a *Teoria das cores*, de Goethe (1810), obra em que este propõe que se cubra o orifício da câmera escura sem que se deixe de olhar para o lado onde a projeção das imagens do mundo exterior se localizavam. Diante dessa experiência, Goethe observa que, apesar do fechamento da abertura da câmera, o observador continua a ver circunvoluções dinâmicas e coloridas sem qualquer referente exterior à câmera. Tais imagens, provenientes da memória retiniana do observador fez ruir a crença na simultaneidade pressuposta no regime óptico e epistemológico da câmera escura e inaugurou, dentro dos marcos pleiteados por Crary, o regime estereoscópico de visão e conhecimento.

Esse segundo regime, que tem o estereoscópio como dispositivo paradigmático, passou a vigorar a partir das primeiras décadas do século XIX, e colocou em funcionamento um modo de ver, perceber e conhecer o mundo que, diferentemente do modelo anterior, da câmera escura, considerava a opacidade e contingência corporais para postular a impossibilidade de um acesso não mediado a uma realidade exterior autônoma e não problemática.

Não por acaso, muitos dos trabalhos de Claerbout nos remetem imediatamente às teses de Crary. O próprio artista, ao ser indagado sobre a matriz teórica de sua produção, responde:

Il y a quelques auteurs dont les écrits m'ont fait comprendre davantage sur ma pratique: (...) Jonathan Crary dans *Techniques of the Observer* et *Suspensions of Perception* propose une analyse inspirante des changements de l'observateur depuis les temps modernes. Il conteste que l'immobilité de la *camera obscura* correspond à l'attention fragmentée de l'observateur, depuis la photographie<sup>48</sup> (Van Assche: 2007, p. 12-13)

---

<sup>48</sup>Há alguns autores cujos escritos me fizeram compreender melhor minha prática: (...) Jonathan Crary em *Techniques of the Observer* e *Suspensions of Perception* propõe uma análise inspirante das mudanças do

As séries “Nocturnal landscapes” (1999) e “Venice Lightboxes” (2000) são emblemáticas dessa inspiração teórica. Ambas as obras consistem em *light-boxes*, a primeira delas apresenta duas fotografias realizadas depois do pôr-do-sol, no leste da Bélgica, durante o inverno. A neve reflete a luz da lua, que é capturada nas fotografias. A escura fotografia proveniente deste registro que apenas contou com uma pequena fonte de luz é exibida à frente dos neons das “light-boxes”, em uma sala completamente escura. Embora consciente do tema da fotografia, ao chegar na sala de exibição, o espectador apenas acessa uma pequena e superficial parcela da imagem. Como na escuridão da noite, é apenas o tempo e o trabalho do corpo na duração que restituem, gradativamente, a profundidade óptica. “Venice Lightboxes” adota a mesma lógica como princípio, mas consiste em fotografias de Veneza, realizadas entre 4 e 6 horas da manhã, imediatamente antes ou após o nascer do sol. As fotografias foram tiradas com uma câmera especial para captura de espaços arquitetônicos, que são apresentados frontalmente. Entretanto, os canais de Veneza, sempre no primeiro plano, criam um vazio entre o espectador e o monumento<sup>49</sup>. Assim, uma camada a mais de significação repousa sobre a tensão entre a fluidez da água (e do tempo) e a rigidez dos sólidos monumentos venezianos, tensão que talvez emblematize a relação dos seres humanos com o movimento do mundo. Sobre estas séries, Claerbout escreveu:

The initial idea behind these works was to photograph opaque darkness. I imagined a picture on a ciberchrome slide that would be so obscure that when it was fixed into a light box, the electric light would want to escape through the ventilation holes because it couldn't get through the photograph. I was playing with the idea of 'violent' light and with the silence of a completely untouched nocturnal landscape. It takes a beholder several minutes to adapt his or her retina to the weak light conditions. The nocturnal circumstances in

---

observador desde os tempos modernos. Ele contesta que o imóvel da câmera escura corresponde à atenção fragmentada do observador, desde a fotografia. *Nossa tradução*.

<sup>49</sup>Vanbelleghem, Kurt (ed.). *David Claerbout: Video Works, Photographic Installations, Sound Installations, Drawings (1996-2002)*. Bruxelas: A Prior, 2002

which these pieces are shown invites the beholder to feel a 'silence' similar to that which he would experience when finding himself alone, outside, in the dark. Recently, I have found something else of importance in this initial idea. Perhaps I'm trying to unfreeze photography by the use of parallels to the objects and events in any specific representation: I 'copy' night in the nocturnal photographs; I 'copy' wind' in the trees in historical photographs; I 'copy' light in the actual landscape in a document of a long-past war; or of a walk in a garden using five rooms and five projections<sup>50</sup> (Vanbelleghem: 2002, p. 62).

Os dois trabalhos a que Claerbout alude no fim da citação acima apresentam também pontos de interesse para nosso argumento. Em *Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine)* (2001), Claerbout filmou trinta e três anos após a queda de uma aeronave bombardeada no contexto da Guerra do Vietnam, a paisagem de Ha Phan (próxima a Duc Pho), mantendo a aeronave fotografada trinta e três anos antes suspensa no céu de seu vídeo. A heterocronia aqui desafia o espectador para além das questões vinculadas à ontologia da imagem que se produz. A atenção do espectador confrontado com “Vietnam, 1967...” oscila entre a compreensão do dispositivo criado pelo artista, no sentido de entender qual atividade expressiva foi realizada e a memória da enorme quantidade de imagens de bombardeamentos, guerras e atentados com que foi confrontado pela grande imprensa do “tempo real”.

Para produzir “Vietnam, 1967...”, o artista belga visitou a paisagem do Vale de Ha Phan, onde tentou posicionar-se no mesmo lugar donde Hiromishi Mine tirou a fotografia da aeronave atingida mais de trinta anos antes. Embora reconheça a

---

<sup>50</sup>A idéia inicial para além desses trabalhos era fotografar escuridão opaca. Eu imaginei uma fotografia sobre um *ciberchrome slide* que seria tão obscura que quando fosse fixada em uma caixa de luz, a luz elétrica quereria escapar através dos orifícios de ventilação porque não poderia fazê-lo através da fotografia. Eu estava jogando com a idéia de luz 'violenta' e com o silêncio de uma paisagem noturna completamente intocada. Isso custa ao espectador vários minutos para adaptar sua retina às condições de pouca luz. As circunstâncias noturnas nas quais essas peças são mostradas convida o observador a sentir um 'silêncio' similar àquele que ele experimentaria quando se encontrasse sozinho, do lado de fora, no escuro. Recentemente, eu encontrei algo importante nesta idéia inicial. Talvez eu esteja tentando descongelar fotografia pelo uso de paralelos a objetos e eventos em qualquer representação específica: eu 'copio' noite nas fotografias noturnas; eu 'copio' vento nas árvores em fotografias históricas; eu 'copio' luz na paisagem atual em um documento de uma guerra passada; ou uma caminhada em um jardim utilizando cinco salas e cinco projeções. *Nossa tradução*.

impossibilidade desta coincidência, Claerbout destaca sua necessidade de possuir uma memória da paisagem onde tal evento se deu. O centro da projeção de Claerbout é a aeronave atingida que, situada no centro geométrico da imagem, é impossível negligenciar. Entretanto, o trabalho do artista foi realizado sobre a paisagem, sobre o “pano de fundo” da imagem, de dimensões panorâmicas e dotada de uma luz bastante expressiva. De acordo com o artista:

In 'Vietnam 1967' it is impossible to neglect the subject of the broken plane in the center of the image. This is what you see at first glance, when you approach the projection. I hope that the beholder may spend some time with this work, because he needs time to feel how the 'panoramic' (peace) in fact takes over. For me, this piece is about the focused gaze (the tragedy of the plane) and the panoramic gaze (wich bestows meaning on depth) (Vanbelleghem: 2002, p. 62)<sup>51</sup>.



*Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine) (2001)*

As peças de Claerbout mencionadas até aqui operam a heterocronia através da colocação, lado a lado de imagens historicamente sucessivas, no caso de “Vietnam, 1967...”; através do confronto com a duração do corpo do espectador, como em “Nocturnal Landscapes” e “Venice Lightboxes”; ou através da inusitada impressão de movimento em imagens fotográficas *vintage*, como nos primeiros trabalhos mencionados, nomeadamente *Ruurlo Bocurloschoweg, 1910* e *Kindergarten Antonio Sant’Elia 1932*. Mas David Claerbout revelou ainda uma certa

<sup>51</sup>Em 'Vietnam 1967' é impossível negligenciar o tema do avião bombardeado no centro da imagem. Isso é o que você vê em uma primeira olhada, quando você se aproxima da projeção. Eu espero que o observador possa gastar algum tempo com este trabalho, porque ele precisa de tempo para sentir como o 'panorâmico' (sossego) de fato assume o controle. Para mim, esta peça é sobre o olhar focalizado (a tragédia do avião) e o olhar panorâmico (que confere sentido à profundidade). *Nossa tradução*.

heterocronia *interior* ao instante, o que, em nosso argumento acerca das relações entre atenção e verdade, é dotado de um grande potencial elucidativo.

Em trabalhos como *Vila Corthout* (2001) e *Sections of a Happy Moment* (2007), Claerbout registra, desde diferentes pontos de vista, o “mesmo” momento. No primeiro caso, são apresentados dois jovens ao redor de uma piscina: um jovem sentado, tocando violão e uma jovem em pé, em traje de banho. São cinco os 25 minutos de vídeo projetados em cinco diferentes ambientes. Embora percebamos que se trata de uma mesma e única fração temporal, as diferentes perspectivas sobre esses 25 minutos, que percorremos no espaço e em um tempo consecutivo, nos lançam em um gesto interpretativo fronteiriço entre o *caráter documental* da imagem técnica e o caráter ficcional de um agrupamento de imagens, tal como se estivessemos diante uma fotonovela.





*Vila Corthout (2001)*

As categorias do consecutivo e do adjacente são, também nesta obra, profundamente abaladas e nossa atenção, enquanto espectadores, fica dividida entre a reconstrução espacial total pelo jogo do dentro/fora de campo, comprometida com a verdade da situação e a ficcionalização imaginativa desencadeada pelo sentido acrescido, a cada um desses cinco pontos-de-vista, ao contexto registrado. Não é a imagem ou a montagem (já que esta instalação permite ao espectador vislumbrar apenas uma imagem por vez), mas o som que é o grande responsável pela continuidade de “Vila Corthout”. Raymond Bellour, parafraseando David Claerbout, escreveu, sobre a banda sonora de “Vila Corthout”: “Là, c'est le son, dit Claerbout, son acuité sensible, qui sculpte surtout dans l'image le vide d'une narration déniée et sert de mémoire à une discontinuité première”<sup>52</sup> (Bellour: 2008, p. 38).

*Sections of a Happy Moment*, ainda segundo Bellour, agencia uma temporalidade distinta de todas as que já aludimos. Neste trabalho, Claerbout fotografa uma família oriental no momento preciso do lançamento de uma bola. A fotografia das figuras humanas foi tirada desde diferentes pontos de vista, em um estúdio, sobre fundo azul e posteriormente trabalhada sobre um conjunto de

---

<sup>52</sup>Aqui, é o som, disse Claerbout, sua acuidade sensível, que esculpe sobretudo na imagem o vazio de uma narração negada e serve de memória a uma discontinuidade primeira. *Nossa tradução*

fotografias de arquivo de um conjunto habitacional, de arquitetura modernista, típica construção nas periferias das cidades europeias da década de 70.

Le temps s'y donne en effet de façon doublement cyclique: parce que la bande est en boucle, selon le principe de la plupart des projections vidéos en DVD; mais surtout parce que s'établit entre les images une circularité singulière, qu'implique un montage essentiellement achronique. Cela suppose que le temps qui passe ne passe pas vraiment puisqu'il tient seulement à l'éclatement d'un instant, même si celui-ci s'éternise pendant 26 minutes. L'indice le plus sûr de l'unicité de l'instant est que le ballon autour duquel se rassemble le groupe reste toujours en l'air, à la même hauteur, quel que soit l'angle choisi. De même, l'homme qui arrive, son sac plastique à la main, se tient toujours au bord de la même portion de trottoir. Il s'agit donc bien d'un instant, et continuellement du même. Pourtant cet instant dure, multiplié par les images qui l'attestent, c'est là son paradoxe; il dure au point de faire croire qu'il s'écoule, qu'on serait donc dans une sorte de fiction, ou au moins une succession d'actions, alors qu'elles sont par définition simultanées<sup>53</sup> (Bellour: 2008, p. 38).



<sup>53</sup>O tempo se dá, de fato, de modo duplamente cíclico: porque a projeção está em *loop*, segundo o princípio da maioria das projeções de vídeo em DVD; mas sobretudo porque se estabelece entre as imagens uma circularidade singular, que implica uma montagem essencialmente anacrônica. Ela supõe que o tempo que passa não passa verdadeiramente, uma vez que ele é apenas a explosão de um instante, mesmo se ele se eterniza durante 26 minutos. O maior índice sobre a unicidade do instante é que a bola em torno do qual se reúne o grupo permanece sempre no ar, à mesma altura, qualquer que seja o ângulo escolhido. Igualmente, o homem que chega, seu saco plástico na mão, se mantém sempre na borda da mesma parte da calçada. Se trata então de um instante, e continuamente do mesmo. Ainda que este instante dure, multiplicado pelas imagens que o atestam, eis o seu paradoxo; ele dura ao ponto de fazer crer que ele flui, que estaríamos então em um tipo de ficção, ou ao menos uma sucessão de ações, quando elas são, por definição, simultâneas. *Nossa tradução*.



*Sections of a Happy Moment (2007)*

As repercussões estéticas e políticas da produção desta temporalidade paradoxal são múltiplas, uma delas consiste em que a multiplicação do tempo inviabiliza uma relação dogmática com a “verdade” das cada vez mais populares imagens em “tempo real”. Por mais atentos que estejamos na fruição de “Sections of a Happy Moment”, este momento se nos apresenta sempre de modo fugidio e tão plural quanto o número de imagens que vemos. Mas, os elementos apresentados nestas imagens também fornecem uma camada suplementar de sentido, para além do indiscutível abalo (talvez principal traço do conjunto da obra de Claerbout) das ontologias dos diversos media. Como a interpretação de Françoise Parfait (2008) nos auxilia a vislumbrar, o trabalho com as imagens levado a cabo por Claerbout não se limita ao academicismo auto-reflexivo de que frequentemente a arte contemporânea é vítima, mas desencadeia novos afetos, revertendo regimes atencionais politicamente perigosos, como aqueles a que somos incitados a colocar

em funcionamento na condição de cidadãos-vigilantes, em poderosas armas para o desvelamento dessas mesmas demandas.

La cellule familiale se réfléchit dans ce ballon-monde suspendu dans un espace contrôlé par on ne sait qui (ni quoi) ni par rapport à quelle règle du jeu, et l'artiste se garde bien de faire lui-même de la propagande. Le ballon est le centre du premier cercle de famille, puis d'un second cercle un peu plus excentré, puis de la cité dont tous les points de visibilité forment l'extérieur d'une sphère encore plus large. Le chaleur, toute affective, qui se dégage de ce noyau familial, est mise à l'épreuve d'un environnement froid et lisse dans lequel règnent un ordre et un silence glaçants. Image d'une mondialisation contrôlée? La petite musique d'accompagnement accentue encore, par effet de contraste, la désertification de ce réel pourtant si saturé de signes. Derrière l'espoir des regards levés vers le ciel, le bonheur exprimé par les rires et les sourires chaleureux de toute cette famille, apparaît soudain l'image fabriquée d'un projet politique visant à vendre un modèle de vie que la réalité dément. La lumière met en musique l'ensemble de la représentation et les ombres portées très marquées doublent les objets en les rattachant « de force » au sol. L'événement, fixé par ces images enchaînées comme dans un film, représente le *climax* d'une histoire qui reste à imaginer; le temps « paradoxal » exposé suspend à la fois le geste des corps, le mouvement de l'histoire, l'attente (la promesse?) de l'avenir<sup>54</sup> (Parfait: 2008, p. 26).

## x

Apesar das inúmeras adversativas que podem ser lançadas na direção de nossa sistematização um pouco binária das relações entre arte e indústria cultural, parece-nos crucial nuançar que essa diferenciação não tem por objetivo simplesmente estabelecer uma hierarquia de valores na qual os produtos massivamente consumidos da indústria cultural são tratados moralmente como

---

<sup>54</sup>A célula familiar se reflete nesta bola-mundo suspendida em um espaço controlado por não se sabe quem (nem o quê) nem em relação à qual regra do jogo, e o artista toma o cuidado de fazer ele mesmo a propaganda. A bola é o centro do primeiro círculo da família, depois de um segundo círculo um pouco mais excêntrico, então da cidade cujos pontos de visibilidade formam o exterior de uma esfera ainda mais larga. O calor, todo afetivo que emerge deste núcleo familiar, é colocado à prova a partir de um ambiente frio e liso no qual reinam uma ordem e um silêncio gelados. Imagem de uma mundialização controlada? A pequena música de acompanhamento acentua ainda, por efeito de contraste, a desertificação deste real tão saturado de signos. Por trás da esperança dos olhares lançados em direção ao céu, a felicidade exprimida pelos risos e sorrisos calorosos de toda essa família, aparece, de repente, a imagem fabricada de um projeto político visando a vender um modelo de vida que a realidade desmente. A luz coloca em música o conjunto da representação e as sombras muito marcadas duplicam os objetos ligando-os “à força” ao sol. O evento, fixado por essas imagens encadeadas como em um filme, representa o *clímax* de uma história que resta a imaginar; o tempo “paradoxal” exposto suspende, de uma só vez, o gesto dos corpos, o movimento da história, a espera (a promessa?) do futuro. *Nossa tradução*.

intrinsecamente “maus”. Privilegiando o *movimento* e *multiplicidade* inerentes ao tempo, e supondo sua imobilização como reativa e instrumentalmente orientada, interessou-nos apontar para um horizonte no qual a subscrição do tempo pelo espaço e as ressonâncias estético-políticas deste gesto não se efetivem. Neste sentido, a arte comparece aqui não em função de algum valor estético intrínseco, mas porque inaugura novos modos de estar atento(a) e de buscar a verdade, que talvez desencadeiem uma distribuição do sensível mais interessante.

A atividade intensa do espectador multiplataforma de *Lost* pode - se reconhecermos que nada é tão simples e que há, mesmo neste território atravessado pelas forças das grandes produções televisivas, inúmeras linhas de fuga - ser pensada como o revés das atividades, que optam por não superar a indeterminação inerente aos sistemas metaestáveis, levadas a cabo por aqueles que são confrontados com as imagens heterocrônicas de David Claerbout, Ute Friederike Jürß, dentre outras. A investigação, portanto, comparece aqui como o gesto interpretativo antagônico à aceitação da indeterminação como única verdade possível (ou, talvez, a única desejável). Se o olhar de Claerbout sobre as seções de um momento feliz nos desperta para os contraditórios projetos levados a cabo na constituição da urbe contemporânea (as utópicas imagens do capitalismo de consumo e as distópicas imagens de vigilância), o gesto investigativo que a narrativa/jogo de *Lost* nos demanda opera uma pedagogia do olhar vigilante cujo conteúdo “ficcional” vela a configuração de uma nova cognição, de novas formas de estar atento (e vigilante).

Em nosso próximo capítulo, nos debruçaremos sobre a noção de indeterminação e seu estatuto quando do entrecruzamento entre os regimes atencionais vigilantes (regimes que foram pioneiramente estudados quando a

imagem passou a mediar a experiência da guerra, através da proliferação de radares e controladores e da necessidade de eficazes “espectadores” destas imagens) e o imperativo realista das imagens técnicas. Seguiremos considerando, como tentamos fazer aqui, as imagens como inseridas em uma rede de relações e, como destacou Georges Didi-Huberman (2009), jamais como mera visualidade. Não há imagem que não agencie, para além dos olhares, pensamentos e ações.

### 3. ATENÇÃO E INDETERMINAÇÃO

*La notion d'automate parfait est une notion obtenue par passage à la limite, elle recèle quelque chose de contradictoire: l'automate serait une machine si parfaite que la marge d'indetermination de son fonctionnement serait nulle, mais qui pourtant pourrait recevoir, interpréter ou émettre de l'information. Or, si la marge d'indetermination du fonctionnement est nulle, il n'y a plus de variation possible; le fonctionnement se répète indéfiniment, et par conséquent cette itération n'a pas de signification.<sup>55</sup>*

Gilbert Simondon

*Face à l'imprévu, l'homme reste nécessaire<sup>56</sup>*

Jean-Paul Mialet

#### i

O que nos permitiu inserir a atenção como elemento mediador nos procedimentos de produção (ou não) de verdade, a partir da relação com determinadas imagens e narrativas, foi sua fundamentação teórica nos termos de um processo transdutivo. Tal formulação possui uma consequência, indicada, mas ainda não desenvolvida; nomeadamente, que o caráter transdutivo que atribuímos à atenção implica uma margem de indeterminação nas relações do sujeito com o mundo. Isso culmina na concepção de um tipo de sujeito marcado por um elevado grau de incerteza o que, se por um lado, o mantém liberto das tiranias das *certezas*, por outro, gera uma espécie de angústia, que, no confronto com as demandas da vida prática, tende a fragilizá-lo e o coloca no centro de um conjunto de dispositivos

<sup>55</sup>A noção de autômato perfeito é uma noção obtida pela passagem ao limite e contém algo de contraditório: o autômato seria uma máquina tão perfeita que a margem de indeterminação de seu funcionamento seria nula, mas, no entanto, poderia receber, interpretar ou emitir informação. Ora, se a margem de indeterminação do funcionamento é nula, já não há variação possível; o funcionamento se repete indefinidamente, e por consequência esta interação não tem significação. *Nossa tradução.*

<sup>56</sup>Diante do imprevisto, o homem permanece necessário. *Nossa tradução.*

que atuam justamente na redução e neutralização desta margem de indeterminação.

Em primeiro lugar, portanto, para os fins de nosso argumento, é importante construir o vínculo entre atenção e indeterminação, o que faremos à luz do pensamento de Gilbert Simondon (1989), cuja leitura será tangenciada pelas teses de Virgínia Kastrup (2007) acerca do que a autora chama de uma cognição inventiva. A abertura da cognição à invenção, em Kastrup, está vinculada à introdução, nos estudos da cognição, de duas noções que o cognitivismo negligencia: o tempo e o coletivo. Os objetos técnicos de Simondon, pensados segundo uma lógica bastante mais complexa que o modelo de máquina automatizada nos moldes input – output, que se encontra na base do cognitivismo, comparecem aqui, em parte, para que não tenhamos que negligenciar os vínculos entre atenção e tecnologia que a modernidade nos legou.

Em um segundo movimento, traçamos, a partir do curso *Nascimento da Biopolítica*, ministrado por Michel Foucault, em 1978-1979, no Collège de France, um solo a partir do qual poderemos pensar na indeterminação inventiva da atenção ocupando o centro das disputas, que têm lugar nas dinâmicas biopolíticas contemporâneas, pela capitalização das variações cognitivas consideradas *criativas*. Neste horizonte, evocamos novamente a lógica transmídia de agenciamento narrativo, em sua interface com a atenção, pois parece-nos que este tipo de produção midiática, a despeito de uma certa celebração enquanto libertadora com relação à lógica de organização midiática da era industrial, precisa ser entendida à luz das mais recentes inflexões do capitalismo.

## ii

Encontramos, no percurso de nossa pesquisa, alguns indícios de que os vínculos entre atenção, imagem e tecnologia não podem ser ultrapassados por uma simples negação da metáfora informacional de matriz cognitivista, que supõe uma relação com as imagens *fora do tempo*, como um *input*. No já evocado *Suspensions of Perception*, Jonathan Crary (2001) mostra que a atenção, em sua formulação moderna, foi estudada primeiramente nos termos de respostas a estímulos de origem maquínica, de natureza elétrica e conteúdo abstrato. Tais respostas, na medida em que consistiam em reações a estímulos controlados, foram passíveis de uma quantificação que era, em última instância, o modo de relação da psicologia experimental moderna com a atenção.

Assim, os processos atencionais foram originalmente<sup>57</sup> formulados empiricamente, tendo sido instalados no intervalo entre determinadas quantidades de energia fornecida e o tempo de reação ou as qualidades no desempenho de certas tarefas. Desta gênese, Crary deriva sua tese de que não há uma neutralidade atemporal nos regimes atencionais, tal como ele identifica em outras faculdades (respirar ou dormir, por exemplo). Trata-se, antes, de um comportamento inserido em uma estrutura socio-histórica, portador de um conjunto de normas, e parte importante do ambiente tecnológico moderno (Crary: 2001, p. 26-29).

Ao longo da história do estudo da atenção e de sua constituição como objeto, Crary identifica um período que vai de começos do século XX até a década de 1930, no qual o tema da atenção desaparece do campo de problematização da psicologia

---

<sup>57</sup>Noções de atenção aparecem em muitos lugares diferentes bem antes do século XIX, Crary menciona, dentre outros pensadores, Santo Agostinho. Mas sua meta é simplesmente indicar como, na segunda metade do século XIX, atenção se torna um objeto fundamentalmente novo dentro da modernização da subjetividade.

que, nesta época, contava com a hegemonia das correntes behavioristas<sup>58</sup>. Tal silenciamento da atenção, nos interessa menos do que o que parece ter desencadeado seu retorno ao campo de estudos da psicologia. Tanto Crary quanto Gómez-Iñiguez *et al.* (1999), identificam um movimento de retorno aos estudos da atenção na década de 1940, vinculado a uma problemática, a um só tempo, técnica, política e imagética.

Com o desenrolar da Segunda Guerra Mundial, observou-se uma série de problemas com os controladores de radar (problemas deles, em termos clínicos; mas também problemas gerados por eles, em termos militares). Os longos períodos de exposição e espera diante de imagens que, mesmo na ausência de eventos atrativos, demandavam um elevado engajamento atencional, colocavam um problema de ordem prática às forças armadas, que contaram com o suporte das então re-emergentes abordagens da psicologia da atenção. Tais correntes focaram seus esforços analíticos em uma modalidade atencional precisa, que ficou conhecida como atenção vigilante ou sustentada (*sustained attention*), cuja definição de Raja Parasuraman (1984) apresentamos em nosso segundo capítulo<sup>59</sup>, por se tratar da modalidade atencional que procura dar conta da temporalidade da experiência perceptiva. Com este intuito, tal variação da atenção articula-se a determinadas noções tecnológicas importantes como, por exemplo, a de *memória de trabalho*, uma das noções forjadas no interior das ciências cognitivas que, embora exterior ao processo atencional propriamente dito, está na base de sua modalidade vigilante.

A noção de *working memory* (Izquierdo: 2002) é uma noção importada do

---

<sup>58</sup>Com foco comportamental e supondo indivíduos esvaziados subjetivamente, não fazia sentido uma tematização da atenção no behaviorismo

<sup>59</sup>um processo sustentado e alerta, no qual a receptividade ao *input* de informação pode ser intensificada no curto prazo – por exemplo quando a chegada de um sinal requerendo ação é iminente – ou mantida a longo prazo – como quando uma tarefa requerendo vigilância ou atenção sustentada está sendo realizada. *Nossa tradução.*

universo informático e designa uma memória extremamente curta, que mantêm determinada experiência *on-line* (por exemplo, a primeira palavra de uma frase, até que esta seja dita integralmente), para que o organismo decida se vale a pena ou não produzir uma memória desta percepção<sup>60</sup>. A experiência dos controladores de radar na guerra, traduzida nos termos desta orientação dos saberes *psi*, por consistir em uma constante varredura do campo da imagem, demandaria um extremo grau de eficácia deste tipo de memória, combinado a uma capacidade de manutenção do engajamento atencional em alerta constante, na medida em que tem de ser capaz de se intensificar em um curto intervalo de tempo (quando um evento/ameaça aparece, sem qualquer indicação prévia, na imagem).

A experiência dos controladores de radares nos anos 40 comparece aqui por colocar em xeque a perspectiva cognitivista que procura entender a experiência atencional a partir da relação *input-output*, oriunda da teoria da informação. As evidentes limitações cognitivas colocadas pela demanda por uma *intensividade extensiva* da atenção parecem indicar a falência da analogia homem-máquina, baseada nesta concepção simplista da técnica, que formula a ação do homem no mundo como reação a um estímulo, nos moldes  $A \rightarrow B$ .

Mas não é adotando a idéia de que a analogia tecnológica para a compreensão da experiência humana denegriria uma suposta *superioridade improfanável* da condição humana que erigiremos nosso último movimento especulativo. Nosso gesto consistirá, antes, na retomada das teses de Gilbert Simondon, já não somente em *L'individu et sa genèse physico-biologique*, mas

---

<sup>60</sup>É interessante observar que Henri Bergson, em *Matéria e memória*, responde ao problema que as ciências cognitivas e a neurociência computacional (Rolls, 2008) colocam, hoje, em termos informáticos. A memória de trabalho nada mais é do que aquilo que Bergson diagnosticou como a impossibilidade de que, de fato, exista um percepção pura. Para Bergson, na medida em que toda percepção ocorre no tempo, ela implicaria já um trabalho da memória. Esses novos saberes, ao recorrerem a conceitos como o de memória de trabalho estão declinando da tarefa de pensar o tempo da experiência vivida. Também é notável, nestas perspectivas, o atravessamento de uma reflexão sobre aspectos subjetivos ancorada em conceitos da economia. A questão de uma verificação da validade do armazenamento de determinada memória possui uma forte base econômica e, novamente, espacializante.

sobretudo em *Du mode d'existence des objets techniques* (1989) para, como viemos indicando desde nossas primeiras páginas, pleitear que, enquanto processo necessariamente transdutivo, a atenção implica uma margem de indeterminação que, no âmbito das ressonâncias estéticas e políticas vinculadas às imagens heterocrônicas e às narrativas transmídia, poderá ser lida, aqui, em novas direções.

Antes de partirmos para uma exploração das teses de Simondon, é importante advertir que o uso que viemos fazendo de seus conceitos, e que prosseguiremos fazendo neste capítulo, não está *amarrado* pelo complexo e denso conjunto de dispositivos técnicos e formulações científicas que, no interior das ciências humanas, parecem consistir, com frequência, em um dificultador do acesso à sua filosofia. Se tais elementos são fundamentais e indissociáveis do universo conceitual simondoniano, preferimos nesta dissertação nos ater intuitivamente aos gestos do filósofo, seguindo algumas pistas que o conectariam a outros universos conceituais – falamos, especificamente, no bergsonismo de Simondon – a partir do qual nossa aproximação se fez possível.

### iii

Já na introdução de *Du mode d'existence des objets techniques*, Gilbert Simondon apresenta aquilo que mobiliza sua escrita desta obra. O filósofo francês identifica na cultura um movimento de defesa do homem, contra a técnica. Tal movimento supõe fronteiras rígidas entre homem e técnica, pensando os objetos técnicos como absolutamente desprovidos de realidade humana. Na base das teses de Simondon, consignadas neste livro, está o interesse em sublinhar aquilo que a cultura ignora: uma realidade humana na realidade técnica. De acordo com o

filósofo:

L'opposition dressée entre la culture et la technique, entre l'homme et la machine, est fautive et sans fondement; elle ne recouvre qu'ignorance ou ressentiment. Elle masque derrière un facile humanisme une réalité riche en efforts humains et en forces naturelles, et qui constitue le monde des objets techniques, médiateurs entre la nature et l'homme.<sup>61</sup> (Simondon: 1989, p. 9).

Dando sequência à apresentação dos argumentos que justificam *Du mode...*, Simondon opõe o objeto estético<sup>62</sup>, cujo ingresso no universo das significações encontra legitimidade na cultura, ao objeto técnico, que só encontra lugar no mundo, sem significação, da utilidade. O contexto proveniente deste rechaço da técnica pela cultura, faz com que aqueles que têm uma proximidade com os objetos técnicos, no sentido de um entendimento de sua significação, procurem justificá-la à margem do estatuto que valora o objeto estético e, assim, conferem à técnica o estatuto de objeto sagrado. Gera-se, deste modo, uma idolatria que culmina em uma identificação do homem com a máquina, tangenciada por “une aspiration technocratique au pouvoir inconditionnel”<sup>63</sup>.

Le désir de puissance consacre la machine comme moyen de suprématie, et fait d'elle le philtre moderne. L'homme qui veut dominer ses semblables suscite la machine androïde. Il abdique alors devant elle et lui délègue son humanité. Il cherche à construire la machine à penser, rêvant de pouvoir construire la machine à vouloir, la machine à vivre, pour rester derrière elle sans angoisse, libéré de tout danger, exempt de tout sentiment de faiblesse, et triomphant médiatement par ce qu'il a inventé. Or, dans ce cas, la machine devenue selon l'imagination ce double de l'homme qu'est le robot, dépourvu d'interiorité, représente de façon bien évidente et inévitable un être purement mythique et imaginaire.<sup>64</sup> (Simondon: 1989, p. 10).

<sup>61</sup> A oposição que se erigiu entre a cultura e a técnica, entre o homem e a máquina, é falsa e sem fundamentos; só recobre ignorância ou ressentimento. Mascara detrás de um humanismo fácil, uma realidade rica em esforços humanos e em forças naturais, e que constitui o mundo dos objetos técnicos, mediadores entre a natureza e o homem. *Nossa tradução*.

<sup>62</sup> “Com efeito, a realidade estética não pode ser entendida com propriedade nem como objeto nem como sujeito; é certo que há uma objetividade relativa dos elementos desta realidade; mas *a realidade estética não está separada do homem nem do mundo como o objeto técnico*; não é nem ferramenta, nem instrumento; pode permanecer vinculada ao mundo, ao ser, por exemplo, uma organização intencional de uma realidade natural; também pode permanecer vinculada ao homem, convertendo-se em uma modulação da voz, uma inflexão no discurso, uma maneira de vestir-se; não possui este caráter necessariamente separável do instrumento, pode permanecer inserida, e permanece normalmente inserida tanto na realidade humana como no mundo; não se coloca uma estátua, não se planta uma árvore em qualquer parte” (Simondon: 1989, p. 183) *grifo nosso. Nossa tradução*.

<sup>63</sup> Uma aspiração tecnocrática ao poder incondicional. *Nossa tradução*.

<sup>64</sup> O desejo de potência consagra a máquina como meio de supremacia, e faz dela o filtro moderno. O homem

Aqui, Simondon fornece uma interessante pista para que entendamos o que está em jogo nas leituras cognitivistas que abordam fenômenos complexos, como a atenção, a partir dos pressupostos da teoria da informação. Ao percorrermos o caminho inverso ao que o filósofo indica no trecho citado, ou seja, ao predicarmos o humano como processador de informação, lhe conferindo atributos maquínicos, tais perspectivas asseguram ao humano a ausência de angústia, a liberdade diante do perigo e a eliminação do sentimento de debilidade. Mas trata-se, como no caso do robô, de um humano que é “puramente mítico e imaginário”.

Há, portanto, uma tensão no interior da cultura, na relação com os objetos técnicos: por um lado, Simondon identifica a instauração de uma fronteira que separa humano e objeto técnico, cabendo a este uma existência esvaziada de significação, um tratamento como “purs assemblages de matière”<sup>65</sup> (Simondon: 1989, p. 10-11); mas, por outro, há um movimento de atribuição de intenções hostis às máquinas, com relação ao humano, por elas ameaçado. A partir desta tensão, Simondon encaminha sua argumentação na direção que interessa ao nosso próprio argumento, introduzindo sua concepção de *margem de indeterminação*.

Esta contradição entre uma espécie de desprezo pelo objeto técnico como pura materialidade e uma idolatria pela máquina que pode, à semelhança do humano, portar atributos hostis, tem sua gênese, segundo Simondon, na ambiguidade das noções relativas ao automatismo.

Les idolâtres de la machine présentent en général le degré de perfection d'une machine comme proportionnel au degré d'automatisme. Dépassant ce que l'expérience montre, ils supposent que, par un accroissement et un perfectionnement de l'automatisme

---

que quer dominar a seus semelhantes suscita a máquina andróide. Abdica então frente a ela e lhe delega sua humanidade. Busca construir a máquina de pensar, sonhando com poder construir a máquina de querer, a máquina de viver, para ficar atrás delas sem angústia, livre de todo perigo, isento de todo sentimento de debilidade, e triunfante de modo mediato pelo que inventou. Ora, neste caso, a máquina convertida pela imaginação neste duplo do homem que é o robô, desprovido de interioridade, representa de modo demasiado evidente e inevitável um ser puramente mítico e imaginário. *Nossa tradução*.

<sup>65</sup> puras montagens de matéria. *Nossa tradução*.

on arriverait à réunir et à interconnecter toutes les machines entre elles, de manière à constituer une machine de toutes les machines<sup>66</sup> (Simondon: 1989, p. 11).

Também podemos tentar traduzir a crença na proporcionalidade entre grau de automatismo e perfeição de uma máquina à luz daquela operação a que aludimos de atribuição de caracteres do maquínico, ao humano. Formulamos esta suspeita a partir de *A invenção de si e do mundo: Um introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*, de Virgínia Kastrup (2007), obra que é desencadeada pela constatação da “inexistência de uma psicologia da invenção no domínio de estudos da cognição” (Kastrup, 2007, p. 15). Em um gesto metodológico bastante instigante, a autora adverte que tal investigação não é histórica pois, embora passe pela história da psicologia, é somente ao se afastar dela que tal lacuna é percebida. O que interessa reter das teses de Kastrup, neste ponto, é que a consolidação do campo da psicologia operou em um registro similar à crença detectada por Gilbert Simondon, como solo compartilhado tanto pelos que desprezam os objetos técnicos quanto pelos que o idolatram<sup>67</sup>. A leitura de Simondon da opinião corrente e compartilhada acerca do automatismo é a de que há aí uma falta lógica, pois,

en fait, l'automatisme est un assez bas degré de perfection technique. Pour rendre une machine automatique, il faut sacrifier bien des possibilités de fonctionnement, bien des usages possibles. L'automatisme, et son utilisation sous forme d'organisation industrielle que l'on nomme *automation*, possède une signification économique ou sociale plus qu'une signification technique. Le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non pas à un accroissement de l'automatisme, mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination. C'est cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure. C'est par cette sensibilité des machines à de l'information qu'un ensemble technique peut se réaliser, bien plus que

<sup>66</sup>Os idólatras da máquina apresentam em geral o grau de perfeição de uma máquina como proporcional ao grau de automatismo. Ultrapassando o que mostra a experiência, supõem que, através de um crescimento e de um aperfeiçoamento do automatismo, chegaríamos a reunir e a interconectar todas as máquinas entre elas, de maneira a constituir uma máquina de todas as máquinas. *Nossa tradução*.

<sup>67</sup>Lemos este movimento do pensamento de Simondon como uma ressonância da filosofia de Henri Bergson, que, em *Matéria e memória*, empreende gesto similar ao revelar o solo compartilhado por idealistas subjetivistas e realistas materialistas.

par une augmentation de l'automatisme. Une machine purement automatique, complètement fermée sur elle-même dans un fonctionnement prédéterminé, ne pourrait donner que des résultats sommaires. La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société des objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin du chef d'orchestre. Le chef d'orchestre ne peut diriger les musiciens que parce qu'il joue comme eux, aussi intensément qu'eux tous, le morceau exécuté; il les modère ou les presse, mais est aussi modéré et pressé par eux; en fait, à travers lui, le groupe des musiciens modère et presse chacun d'eux, il est pour chacun la forme mouvante et actuelle du groupe en train d'exister; il est l'interprète mutuel de tous par rapport à tous. Ainsi l'homme a pour fonction d'être le coordinateur et l'inventeur permanent des machines qui sont autour de lui. Il est *parmi* les machines qui opèrent avec lui.<sup>68</sup> (Simondon: 1989, p. 11-12)

Eis uma das formulações do conceito de *margem de indeterminação* a partir do qual definimos a hipótese que está na base desta dissertação – que a atenção é um processo ontologicamente transdutivo, implicando a abertura de um campo de indeterminação. Trata-se de uma noção que, oposta à de automatismo, configura um campo propício à invenção no interior dos agenciamentos maquínicos. A lógica transdutiva, à qual dedicamos um capítulo, guarda múltiplas relações com este conceito de margem de indeterminação. Na verdade, a imbricação entre transdução e margem de indeterminação é tão grande que, para epigrafar o capítulo que

---

<sup>68</sup>De fato, o automatismo é um grau bastante baixo de perfeição técnica. Para converter uma máquina em automática é preciso sacrificar muitas possibilidades de funcionamento e muitos usos possíveis. O automatismo, e sua utilização sob a forma de organização industrial denominada *automação*, possui uma significação econômica ou social, mais que uma significação técnica. O verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas, aquele do qual se pode dizer que eleva o grau de tecnicidade, corresponde não a um acréscimo do automatismo, mas, pelo contrário, ao fato de que o funcionamento de uma máquina preserva uma certa margem de indeterminação. É esta margem o que permite à máquina ser sensível a uma informação exterior. Através desta sensibilidade das máquinas à informação se pode consumir um conjunto técnico, e não por um aumento do automatismo. Uma máquina puramente automática, completamente fechada sobre ela mesma em um funcionamento pré-determinado, somente poderia oferecer resultados sumários. A máquina que está dotada de uma alta tecnicidade é uma máquina aberta, e o conjunto de máquinas abertas supõe o homem como organizador permanente, como intérprete vivente de máquinas, umas em relação com outras. Longe de ser o vigilante de uma tropa de escravos, o homem é o organizador permanente de uma sociedade de objetos técnicos que têm necessidade dele como os músicos têm necessidade do diretor de orquestra. O diretor de orquestra somente pode dirigir os músicos pelo fato de que toca como eles, tão intensamente quanto todos eles, o fragmento executado; os modera ou os apressa, mas se vê tão moderado ou apressado quanto eles; de fato, através dele, o grupo de músicos modera e apressa cada integrante, e o diretor do grupo é para cada um deles a forma em movimento e atual do grupo em vias de existir: é o intérprete mútuo de todos em relação com todos. Do mesmo modo, o homem tem como função ser o coordenador e inventor permanente das máquinas que estão ao redor dele. Está *entre* as máquinas que operam com ele. *Nossa tradução*.

dedicamos às relações entre atenção e transdução, por termos selecionado um fragmento no qual estava tematizada a utilização da noção de transdução para além do âmbito dos objetos técnicos, a noção de *margem de indeterminação* já aparecia<sup>69</sup>.

#### iv

Ao longo de *Du mode...*, a noção de margem de indeterminação é desenvolvida em muitas direções. Mas, por ora, ainda a partir do fragmento acima mencionado, interessa-nos esclarecer em que sentido o pensamento de Simondon, que é um pensamento iminente acerca da técnica, comparece neste trabalho, cujo horizonte analítico está circunscrito à atenção, abordada a partir de um corpus artístico e midiático (imagens heterocrônicas e narrativas transmídia), atravessado pelas movediças noções de estética e de política.

O gesto que estamos empreendendo consiste na recolocação da abordagem cognitivista da atenção. Tal abordagem apresenta uma série de limitações, cujas repercussões são imensas nos âmbitos tanto da estética (que aqui podemos entender à luz de qualquer um dos autores já mencionados, seja Jacques Rancière, seja Walter Benjamin, embora reconheçamos tratarem-se de perspectivas bastante distintas, sobretudo quanto ao papel da técnica que, em Benjamin, determina o sensível e, em Rancière, compartilha o solo no qual a estética encontra sua gênese), quanto da política (novamente, podemos entender este sentido tanto a partir de uma biopolítica, com base em Michel Foucault, quanto como uma gênese estética da política, a partir de Rancière).

Uma das limitações da abordagem cognitivista tem a ver com o pensamento

---

<sup>69</sup>Para relembrar, a epígrafe do capítulo 1 é: “Ora, esta noção de transdução pode ser generalizada. Apresentada em estado puro nos transdutores de diferentes espécies, ela existe como função reguladora em todas as máquinas que possuem uma certa margem de indeterminação localizada em seu funcionamento. O ser humano, e o vivente em sentido mais geral, são essencialmente transdutores.” *Nossa tradução*.

da atenção em termos adaptativos. De acordo com Mialet, “l'attention est un facteur essentiel de l'adaptation de l'homme à son environnement”<sup>70</sup> (1999, p. 3), tal concepção implica uma relação de exterioridade e anterioridade entre homem e ambiente que, ao evocarmos a concepção simondoniana de transdução – sem perdermos de vista a idéia de que o vivente, de modo geral, para Simondon, é transdutivo – cai por terra. Esse regime de exterioridade remete à passagem da citação acima, justamente no ponto em que Simondon alude à pobreza dos resultados oriundos das máquinas fechadas em seus automatismos.

A perspectiva adaptativa acerca da atenção é sagazmente criticada no já mencionado trabalho de Virgínia Kastrup. Ao pensar a cognição – para os fins de nosso argumento, pensemos especificamente na atenção – como adaptação e resolução de problemas, a dimensão inventiva da cognição é negligenciada. Para chegar a esta asserção, Kastrup precisou diferenciar a criatividade e a descoberta da invenção. Esta diferença reside no fato de que a invenção supõe mais do que simplesmente a apresentação de uma *nova* resposta a um problema cognitivo previamente dado, a invenção investe a própria matriz cognitiva da experiência, ela é, sobretudo, invenção de problema. A partir da idéia, cara ao cognitivismo, de adaptação, que supõe esta exterioridade e anterioridade ontológicos entre sujeito e objeto; o ser, já pronto, só se relaciona com o ambiente a partir de um programa pré-definido que orienta a resolução de problemas. À margem desta concepção, o conceito de Kastrup de uma cognição inventiva introduz uma dimensão que poderíamos chamar, à luz de Simondon, de transdutiva, na qual sujeito e mundo inventam-se em um mesmo movimento.

Outra questão que orienta o cognitivismo é justamente o projeto de aniquilamento da margem de indeterminação nos processos cognitivos, em favor da

---

<sup>70</sup>a atenção é um fator essencial de adaptação do homem a seu ambiente. *Nossa tradução*

automatização e da robotização, aspectos que, no plano dos objetos técnicos, Simondon já criticara. Embora isto seja reconhecidamente inalcançável, sua presença enquanto projeto pode ser diagnosticada no fragmento abaixo:

A notre époque d'automatisation et de robotisation, la réalisation des tâches complexes tend à être systématiquement confiée à des machines qui, dans une situation donnée, parviennent à intégrer plus de paramètres et à se montrer plus précises que n'importe quel opérateur humain. Ces machines ne peuvent cependant qu'exécuter des opérations répétitives; elles sont incapables de faire preuve de combinaisons inventives. Face à l'imprevu, l'homme reste nécessaire; son attention est donc plus que jamais sollicitée, pour contrôler et surveiller les automates qu'il a mis au point, cependant que son habileté paraît devenir de plus en plus secondaire.

Notre société n'aime pas le risque. On peut prévoir que les erreurs humaines dans la surveillance de systèmes complexes, en relation avec les fluctuations naturelles des états attentifs, ou avec des modifications de l'attention produites par des facteurs variés (...), seront minimisées par les progrès réalisés dans la connaissance des comportements attentionnels. Elles ne pourront toutefois pas être totalement éradiquées.<sup>71</sup> (Mialet: 1999, p. 3)

É no mínimo curioso que termos que apresentamos a partir da filosofia da técnica simondoniana reapareçam, aqui, extraídos do texto de um psicólogo sobre a atenção (automatismo, robotização, máquinas, combinações inventivas, risco). Tal fato está vinculado à questão que fez com que Virgínia Kastrup postulasse o problema da invenção, no interior da psicologia, a partir de uma história filosófica (e não de uma história). Nomeadamente, ao fato de que a psicologia se configurou, atravessada por uma *intencionalidade não subjetiva*<sup>72</sup>, se inscrevendo no seio de demandas históricas instrumentalizantes, comprometidas com a formulação de sujeitos coesos, unidades idênticas a si próprias, condição de manutenção de uma

<sup>71</sup>Na nossa época de automatização e de robotização, a realização das tarefas complexas tende a ser sistematicamente confiada às máquinas que, em uma dada situação, conseguem integrar mais parâmetros e serem mais precisas que qualquer operador humano. Essas máquinas não podem, no entanto, mais do que executar operações repetitivas; elas são incapazes de experimentar combinações inventivas. Face ao imprevisto, o homem permanece necessário; sua atenção é então solicitada mais do que nunca, para controlar e vigiar os autômatos que ele colocou no ponto, enquanto que sua habilidade parece se tornar mais e mais secundária.

Nossa sociedade não gosta do risco. Podemos prever que os erros humanos na vigilância de sistemas complexos, em relação com as flutuações naturais dos estados atencionais, ou com as modificações da atenção produzidas por fatores variados (...), serão minimizadas pelos progressos realizados no conhecimento dos comportamentos atencionais. Elas não poderão, entretanto, serem completamente erradicadas

<sup>72</sup>Aludimos à problematização foucaultiana do poder, supondo a configuração da psicologia no interior de uma dinâmica, cara ao filósofo francês, entre poder e saber.

determinada formação social disciplinar e industrial. Tal formulação da cognição, comprometida com a determinação e com o controle da experiência, não teria sido possível sem a eliminação do tempo, do corpo e do coletivo e, neste sentido, da invenção.

v

Mas a repercussão deste movimento da psicologia cognitiva de negligência da dimensão inventiva da cognição em um plano político-econômico, nos parece, em certo sentido, atravessada por uma tensão, que precisamos explorar. Partiremos, a fim de escrutiná-la, do curso ministrado por Michel Foucault em 1978-1979 no Collège de France, intitulado *Nascimento da Biopolítica* (2008), derivando algumas consequências (bio)políticas do argumento que viemos construindo até aqui: o de que a atenção foi pensada e sofreu investimentos do poder no sentido de uma eliminação de seu caráter transdutivo, em favor de uma concepção do humano enquanto *máquina simples*<sup>73</sup>, fechada à indeterminação e à invenção.

Esta conexão advém de uma antinomia, talvez ainda pouco evidente, entre, por um lado, uma noção da experiência atencional nos termos A→B, que tangencia o projeto das sociedades disciplinares, cartografado por Foucault; e, por outro, um modelo “criativo” de atenção, incitado no interior dos regimes biopolíticos e pós-disciplinares, e que tem suas bases nas variações do valor do trabalho humano. Dito de outro modo, à luz do breve ensaio de Gilles Deleuze (1992) a respeito das sociedades de controle, a tensão se situa entre o desejo industrial-disciplinar de eliminação da indeterminação e da invenção, por elas constituírem um empecilho ao

---

<sup>73</sup>Simondon entende as máquinas simples como aquelas que são fechadas sobre si, através de um desenvolvido grau de automatismo

funcionamento azeitado dos dispositivos disciplinares; e as inflexões deste desejo no processo de crescente imaterialização do capitalismo. Tal processo é patente onde os investimentos do poder e do capital sobre a cognição inventiva já não se dá por uma negação, por um silenciamento, mas por um incessante gesto de captura, através da produção de criatividades reféns das *alegrias do marketing*.

Diante das formas assumidas pelo capitalismo contemporâneo, podemos arriscar dizer que o postulado cognitivista da atenção, ancorado nas noções invariantes de input e output, já não faz tanto sentido no plano dos investimentos do biopoder sobre a vida: trata-se de uma perspectiva anacrônica mesmo se o horizonte adotado é o da sujeição. A seguir, retomaremos alguns argumentos de Michel Foucault no já mencionado curso do Collège de France, comprometidos com a identificação disso que estamos formulando, à luz de Simondon, como a dimensão indeterminada da cognição (em nosso caso, assegurada pela natureza transdutiva dos fenômenos atencionais) na base do desenvolvimento da sociedade capitalista neoliberal.

## vi

Na aula de 14 de março de 1979, Michel Foucault, ao falar do neoliberalismo americano, apresenta e desenvolve algumas idéias a partir da teoria do capital humano. Tal evocação, de acordo com Foucault, tem seu interesse justificado por representar dois processos, que ele define como sendo, por um lado, o que chamou de “incurção da análise econômica num campo até então inexplorado” (Foucault: 2008, p. 302) e, por outro, uma possibilidade de reinterpretação em termos econômicos de todo um domínio que, até então, era considerado não-econômico.

Quanto à incurção da análise econômica em seu próprio domínio, Foucault

retoma o ponto no qual, segundo ele, tal análise havia ficado suspensa.

os neoliberais americanos dizem o seguinte: é estranho, a economia política clássica sempre indicou, e indicou solenemente, que a produção de bens dependia de três fatores: a terra, o capital e o trabalho. Ora, dizem eles, o trabalho sempre permaneceu inexplorado. Ele foi, de certo modo, a página em branco na qual os economistas não escreveram nada. (...) a economia política clássica nunca analisou o trabalho propriamente, ou antes, empenhou-se em neutralizá-lo, e em neutralizá-lo restringindo-o exclusivamente ao fator tempo<sup>74</sup> (...) Neutralização, por conseguinte, da própria natureza do trabalho, em benefício exclusivo dessa variável quantitativa de horas de trabalho e de tempo de trabalho (Foucault: 2008, p. 302-303).

A partir desta crítica dos neoliberais americanos à economia clássica, Foucault observa um movimento, por parte daqueles, de reintrodução do trabalho no campo de análise econômica. O filósofo observa ainda um estranho silêncio dos neoliberais com relação ao tratamento que Marx dá à noção de trabalho. O trabalho, em Marx, diriam os neoliberais (segundo Foucault), não é tematizado enquanto trabalho, mas somente enquanto força de trabalho. Marx pensa o trabalho como produção de valor, mas pensa esta produção de valor a partir da expropriação ao trabalhador, através da venda da força de trabalho, de uma parcela desta força. Através desta perspectiva, Marx vislumbra a lógica mesma do capitalismo:

o trabalho concreto transformado em força de trabalho, medido pelo tempo, posto no mercado e retribuído como salário não é o trabalho concreto; é um trabalho que está, ao contrário, amputado de toda a sua realidade humana, de todas as suas variáveis qualitativas, e justamente – é bem isso, de fato, o que Marx mostra – a mecânica econômica do capitalismo, a lógica do capital só retém do trabalho a força e o tempo. Faz dele um produto mercantil e só retém seus efeitos de valor produzido (Foucault: 2008, p. 305).

Segundo Foucault, a diferença entre Marx e os neoliberais, no que tange à “abstração” do trabalho consiste em que, para Marx, esta abstração seria culpa do próprio sistema capitalista, ao passo que os neoliberais só vislumbram tal abstração como parte de uma teoria econômica, não sendo tal processo concebido por eles

<sup>74</sup> Aqui, tempo é compreendido não como tempo bergsoniano da duração, mas como um tempo quantificável, que Foucault identifica nas teses de Ricardo, quando este pensa o crescimento do fator trabalho exclusivamente a partir de um aumento do número de trabalhadores e, assim, de um aumento no número de horas de trabalho.

como parte do capitalismo real. A mutação epistemológica articulada pelo neoliberalismo americano teria a ver, portanto, com o modo como se passa a conceber o objeto da análise econômica e, neste sentido, Foucault cita uma definição do economista inglês Lionel C. Robbins, que escreveu que “A economia é a ciência do comportamento humano, a ciência do comportamento humano como uma relação entre fins e meios raros que têm usos mutuamente excludentes” (Foucault: 2008, p. 306). O que a análise econômica deve procurar elucidar, segundo esta perspectiva, são os cálculos que dão conta do porquê, diante da raridade dos recursos, um grupo de indivíduos decide atribuí-los a um determinado fim e não a outro.

À luz do projeto de chegada a um cálculo que permita antecipar eventos em um campo que, correndo o risco de alguma eventual simplificação, iremos, na esteira das linhas gerais de nosso argumento, definir como marcadamente indeterminado, os neoliberais chegam à introdução efetiva do trabalho no campo da análise econômica. Se afastando das já mencionadas análises do “trabalho abstrato”, os neoliberais defendem que:

O problema fundamental, essencial, em todo caso primeiro que se colocará a partir do momento em que se pretenderá fazer a análise do trabalho em termos econômicos será saber como quem trabalha utiliza os recursos de que dispõe. Ou seja, será necessário, para introduzir o trabalho no campo da análise econômica, situar-se do ponto de vista de quem trabalha; será preciso estudar o trabalho como conduta econômica praticada, aplicada, racionalizada, calculada por quem trabalha (Foucault: 2008, p. 307)

A proposição dos neoliberais, diante da necessidade acima apresentada, é de que nos instalemos, a fim de investigar o trabalho desde uma perspectiva econômica, no entendimento do trabalho desde a perspectiva do próprio trabalhador. E, neste caso, o trabalho não pode ser pensado como venda da força de trabalho pois, do ponto de vista do trabalhador, “o salário não é o preço da venda da sua

força de trabalho, é uma renda” (Foucault: 2008, p. 308). E o que é uma renda? - Indaga Foucault, respondendo, a seguir, que, inspirados pelas teses do matemático Irving Fisher, os neoliberais adotam a idéia de que a renda é “o produto ou o rendimento de um capital” (Foucault: 2008, p. 308).

Na sequência desta proposição, chega-se ao conceito de capital humano, central nas teses que Michel Foucault formula neste curso, nos desenvolvimentos contemporâneos do conceito de trabalho imaterial no âmbito do capitalismo cognitivo e, não menos central, em nosso empreendimento teórico de pensar as repercussões das diferentes concepções da atenção<sup>75</sup> no âmbito biopolítico. O trabalho humano é, dentro da abordagem neoliberal, composto de capital e de renda, sendo o capital “o conjunto de todos os fatores físicos e psicológicos que tornam uma pessoa capaz de ganhar este ou aquele salário, de sorte que, visto do lado dos trabalhadores, o trabalho não é uma mercadoria reduzida por abstração à força de trabalho e ao tempo [durante] o qual ela é utilizada” (Foucault: 2008, p. 308).

A primeira implicação derivada desta decomposição entre capital e renda consiste em que este capital se torna indissociável daquele que o detém, do trabalhador, e, neste sentido, não se trata de um capital como os outros. Foucault também recorre às máquinas para pensar nesta relação

a competência do trabalhador é uma máquina, sim, mas uma máquina que não pode se separar do próprio trabalhador, o que não quer dizer exatamente, como a crítica econômica, ou sociológica, ou psicológica dizia tradicionalmente, que o capitalismo transforma o trabalhador em máquina e, por conseguinte, o aliena. Deve-se considerar que a competência que forma um todo com o trabalhador é, de certo modo, o lado pelo qual o trabalhador é uma máquina, mas uma máquina entendida no sentido positivo, pois é uma máquina que vai produzir fluxos de renda. Fluxos de renda, e não renda, porque a máquina constituída pela competência do trabalhador não é, de certo modo, vendida casualmente no mercado de trabalho por certo salário. Na verdade, essa máquina tem sua duração de vida, sua duração de utilizabilidade, tem sua obsolescência, tem seu

---

<sup>75</sup>Aqui, pensamos no conjunto de definições de atenção a partir das diferenças entre um regime de atenção input-output, incitado dentro do modo de produção capitalista industrial e um regime de atenção inventivo, agenciado no interior da lógica do capitalismo cognitivo ou pós-industrial.

envelhecimento. De modo que se deve considerar que a máquina constituída pela competência do trabalhador, a máquina constituída, digamos, por competência e trabalhador individualmente ligados vai, ao longo de um período de tempo, ser remunerada por uma série de salários que, para tomar o caso mais simples, vão começar sendo salários relativamente baixos no momento em que a máquina começa a ser utilizada, depois vão aumentar, depois vão diminuir com a obsolescência da própria máquina ou o envelhecimento do trabalhador na medida em que ele é máquina. Portanto há que considerar o conjunto como um complexo máquina/fluxo, dizem os neo-economistas (Foucault: 2008, p. 309).

A argúcia do economicismo neo-liberal reside, segundo uma leitura a partir do solo conceitual que viemos sedimentando, na concepção da competência como máquina, mas como *máquina aberta*, produtora de fluxos. Trata-se de um gesto arguto pois, se na filosofia de Simondon esta noção serve à instauração de uma margem de indeterminação, que lemos como uma abertura à inovação, naquele sentido que encontramos em Kastrup; os desenvolvimentos da aula de Michel Foucault nos levará a uma problematização da competência em termos similares àqueles nos quais as fronteiras entre invenção, criatividade e descoberta foram colocados por Virgínia Kastrup, nomeadamente, o problema da instrumentalidade.

A análise neoliberal da decomposição do trabalho em capital e renda conduz, ainda, à transformação dos trabalhadores em unidades-empresa. O que significa que a vida será objeto de uma gestão, o que se dará, adotando-se como horizonte de ação uma racionalidade econômica. Mas tal racionalidade já é fruto de um deslocamento do *homo oeconomicus* enquanto parceiro de troca, para um *homo oeconomicus* que é empresário de si. Uma consequência deste processo desemboca no segundo nível anunciado por Michel Foucault no início de sua aula: com a introdução do conceito de capital humano, a análise econômica se insere em âmbitos que, até então, se encontravam fora de seu escopo.

Nesta direção, Foucault evoca uma teoria do consumo formulada por um autor chamado Gary Becker, onde se tem formulada a idéia de que

O homem do consumo não é um dos termos da troca. O homem do consumo, na medida em que consome, é um produtor. Produz o que? Pois bem, produz simplesmente sua própria satisfação. E deve-se considerar o consumo como uma atividade empresarial pela qual o indivíduo, a partir de certo capital de que dispõe, vai produzir uma coisa que vai ser sua própria satisfação (Foucault: 2008, p. 311)

Talvez possamos acrescentar a este trecho, dando um salto no interior do pensamento de Foucault, que aquilo que o consumo gera passa a ser entendido também, no interior da lógica neoliberal, como produção de capital humano e, neste sentido, passa a ser *investimento*. A dimensão adquirida do capital humano (pois, segundo Foucault, há também uma dimensão inata, proveniente do capital genético<sup>76</sup>) se realiza, voluntária ou involuntariamente, no curso da vida dos indivíduos. Essa aquisição de capital humano consiste em um tipo de investimento que passa pelos investimentos em educação, mas que não se restringe a eles. Trata-se de algo mais abrangente. Podemos dizer que a totalidade das experiências que *podem vir a aumentar* a competência são entendidas na lógica neoliberal como aquisição de capital: incluem-se aí elementos que vão do tempo empregado pelos pais na criação dos filhos, na infância e no desenvolvimento de atividades extracurriculares, até determinadas experiências migratórias.

O interesse dessas análises, segundo Foucault, é simples e se justifica precisamente a partir da noção de inovação (que também costuma ser confundida com a de invenção), que seria o conceito-chave para elucidar a continuidade e progresso do capitalismo a despeito do que, no linguajar econômico, se convencionou chamar de uma baixa tendencial da taxa de lucro. O problema da constante correção desta baixa tendencial da taxa de lucro foi pensado pela economia clássica a partir dos termos que, conforme já indicamos, constituíam seu

---

<sup>76</sup> Estes dois aspectos podem ser entendidos como estando na gênese das duas principais inflexões contemporâneas do biopoder: uma derivada de uma biopolítica das populações, que se desdobra nas questões migratórias, raciais e do biocapital (cf. Rose: 2007) e a outra vinculada à captura da vida integral, sem brecha, pelo capital, de onde pôde-se derivar perspectivas como a do capitalismo cognitivo. Adotamos a segunda vertente no desenvolvimento do capítulo.

escopo de análise: as articulações de terra, capital e trabalho. O imperialismo, por exemplo, explicaria a correção desta baixa tendencial pela descoberta de novas fontes de capital, terra e trabalho (mão de obra pensada quantitativamente). Mas os neoliberais colocaram o problema da inovação em outros termos:

Se inovação existe, isto é, se se encontram coisas novas, se se descobrem formas novas de produtividade, se se fazem invenções de tipo tecnológico, tudo isso nada mais é que a renda de um certo capital, o capital humano, isto é, o conjunto dos investimentos que foram feitos no nível do próprio homem. E, retomando assim o problema da inovação no interior da teoria mais geral do capital humano, eles procuram mostrar (...) que o crescimento (...) não pode ser em absoluto explicado simplesmente [a partir] das variáveis da análise clássica, isto é, a terra, o capital e o trabalho, entendido como tempo de trabalho, isto é, em número de trabalhadores e em número de horas. Só uma análise fina da composição do capital humano, da maneira como esse capital humano foi aumentado, dos setores nos quais ele foi aumentado e dos elementos que foram introduzidos a título de investimento nesse capital humano, é somente isso que pode explicar o crescimento efetivo (Foucault: 2008 p. 318-319)

## vii

A convocação do conceito de capital humano, através da leitura empreendida por Foucault, nos servirá aqui ao desenvolvimento de nossa aproximação às ficções transmídia, no que identificamos como sua face biopolítica. Se, no capítulo 2, nossas análises apontaram para a presença de uma noção dogmática e monológica de verdade como solo sobre o qual a experiência coletiva de espetatorialidade de *Lost* se alicerça, aqui vincularemos este solo a uma dinâmica precisa e bastante peculiar do biopoder, a partir do conceito de indeterminação. Com base no que expusemos em nosso segundo capítulo e no que argumentamos até aqui, podemos estabelecer os vínculos entre verdade e indeterminação como sendo inversamente proporcionais, ou seja, quanto maior a margem de indeterminação, menores serão as possibilidades de acesso a uma verdade.

As dinâmicas de produção de sentido agenciadas nas múltiplas plataformas que abrigam a experiência *Lost* poderiam ter sido interpretadas neste trabalho, em comparação com o modelo de televisão tradicional *broadcast*, como instauradoras de uma maior margem de indeterminação (aliás, esta parece ser a interpretação hegemônica das narrativas transmídia pela campo da comunicação), na medida em que se configuram a partir de um conjunto complexo de articulações homem/máquina, no qual o modelo clássico de comunicação emissor → receptor cai por terra.

Mas, ao nos depararmos com o que ali chamamos de uma capilarização dos regimes de produção de verdade, ficamos com a suspeita de que as modulações da atenção entre as múltiplas plataformas era orquestrada adotando como base modelos cognitivos já fixados em outros âmbitos da vida social (o do trabalho criativo, por exemplo), o que culminava não em uma abertura transgressora de novos possíveis, mas, talvez, em uma pedagogia cognitiva a serviço de parâmetros, já instituídos e valorados socialmente, de relação consigo e com o mundo. Aqui, evocamos novamente a distinção entre criatividade e invenção, estabelecida por Virgínia Kastrup, por acreditarmos que tal distinção nos ajuda a clarear a idéia em cuja formulação estamos engajados.

Kastrup parte da idéia, já mencionada, da inviabilidade de uma história da invenção no interior da psicologia, por esta noção nunca ter aparecido nos estudos da cognição, para então estabelecer algumas nuances na relação entre sua idéia de *invenção* e outros conceitos, que foram previamente tematizados no interior da psicologia e que, pelo uso corrente das palavras que os designam, poderiam gerar algum mal entendido. Um desses conceitos é o de criatividade que, segundo Kastrup, aparece na literatura psicológica a partir da década de 1950, adquirindo

grande visibilidade nos anos 1960 e 1970, sobretudo nos Estados Unidos.

A noção de criatividade é formulada, por esse trabalhos de vertente técnica ou psicométrica, não como um talento raro e excepcional, tal como está implícito no conceito de gênio, mas como “uma capacidade ou função de criação, distribuída, até certo ponto, por todos os seres humanos” (Kastrup: 2007, p.17). Ainda de acordo com Kastrup,

São as exigências da sociedade americana que movem tais trabalhos. Para a corrida espacial, para a indústria e a propaganda, cumpre selecionar indivíduos criativos. Daí também o desenvolvimento de inúmeras técnicas para a estimulação e mesmo para o treinamento da criatividade, a serem empregadas em espaços diversos, como instituições governamentais, escritórios, escolas etc. Toda uma tecnologia voltada para a educação e para a administração de empresas é criada com vistas à maximização dos desempenhos originais (Kastrup: 2007, p. 18).

A autora sublinha que o aparente contra-senso presente na concepção de um treinamento da criatividade pode ser esclarecido ao se atentar para o modo como o problema da criatividade é formulado. A criatividade não é entendida, por tais estudos, como uma função independente, mas sim como uma parte da inteligência, que é definida como “uma capacidade múltipla de lidar com problemas”. Apesar da inconsistência que a formulação da criatividade, neste contexto, apresenta, o que merece destaque é que tais estudos postulam a criatividade de um modo indissociável de uma perspectiva instrumental. A criatividade é equacionada com a idéia de desempenho, sendo postulada em uma condição de subserviência à solução de problemas (domínio da inteligência) e consistindo em um mero fator de divergência em relação a soluções habituais. A esta formulação da criatividade, Kastrup, evocando o pensamento de Henri Bergson, responde que

tal formulação, apresenta-se como um caso típico do que Bergson denomina um problema mal colocado, o que lhe confere o estatuto de um falso problema. Para Bergson um problema está mal colocado quando sua formulação indica que se está trabalhando com um misto mal analisado. No caso, é a noção de criatividade mistura dessas duas tendências que, segundo Bergson, diferem em natureza. Por

um lado, ela é definida como função de criação; por outro, como solução de problemas. A criação encontra-se, então, a serviço de problemas já dados, que são, em última análise, os da sociedade, principalmente da sociedade americana (Kastrup: 2007, p. 19)

É na esteira desta consideração que formulamos nossa crítica à espectralidade fanática, hiperatenta e multiplataforma de *Lost*. Como apresentamos no capítulo 2, a narrativa de *Lost* constrói-se a partir da apresentação de uma série de problemas (mistérios) que desencadeiam uma busca por soluções. Interpretamos tal busca baseados no que Michel Foucault (2005) definiu como a lógica do inquérito, portanto como busca por uma outra metade que, encontrada, soluciona o problema, restituindo a unidade de um contexto original, definido pela falta. Tanto nos casos que Foucault descreve quanto em *Lost*, esses jogos de verdade são quase sempre articulados segundo uma lógica de causalidade que, aqui, entenderemos como a repercussão metafísica no plano da cognição. Neste sentido, podemos nos arriscar a propor que, à abertura do complexo humano/máquina através de uma produção de sentido em rede corresponde um contramovimento de fechamento, que definimos, a partir da colocação de problemas cujas partes estão previamente definidas em termos causais, como uma permanência da metafísica dualista no modelo hegemônico de cognição.

O conceito de biopolítica parece ser uma via interessante de aproximação ao que, em *Lost*, parece-nos mais passível de crítica: o aspecto transmidiático da narrativa que opera, sobretudo, diminuindo o espaço *fora* dela. Se, à crítica das produções televisivas mais tradicionais, a noção de ideologia parecia cair como uma “luva”, na medida em que os espectadores pareciam incorporar o sistema de crenças e valores da esfera produtora sem se darem conta do lugar de suposta passividade que lhes cabia no interior do dispositivo; a introdução da participação como imperativo parece lançar novos desafios à crítica da indústria cultural. Ao

suspeitarmos da crença na abolição de um pólo privilegiado na difusão cultural, supostamente propiciada pelas redes, chegamos à hipótese de que na biopolítica, o que se incute no espectador não é um conteúdo ideológico, mas um modelo cognitivo, comprometido com a criatividade – não com a invenção –, na medida em que é fixado por práticas, cada vez mais difusas socialmente, de trânsito rápido, eficaz e vigilante entre várias interfaces.

Com o desenvolvimento da noção de capital humano na gênese de uma *biopolítica da criatividade*, a experiência midiática passa a ser compreendida como produção de capital e os investimentos do poder neste âmbito excedem a simples quantificação do tempo de exibição a ser capitalizado através da venda de anúncios publicitários, de idéias, de projetos políticos etc. Se há uma relação entre poder e mídia que nos interessa formular com a finalidade de relacionar atenção, indeterminação e biopolítica, esta relação consiste em um modo produtivo, de incitação à atividade criativa incessante, atividade esta que reforça a matriz cognitiva já instituída e procura manter a margem de indeterminação, com as aberturas que oferece à invenção, fora do terreno do pensável e do vivível

## CONCLUSÃO

*A verdade é a reposição permanente dos enigmas. Porque não há unidade. Mas enquanto se fez o esforço das inquirições manteve-se um nó central: a energia das hipóteses, a sua força propulsora, os mitos da verdade. Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras.*

Herberto Helder

*Pois a coisa importante sobre uma sucessão de pensamento é sua conclusão. Este é o significado, ou, como dizemos, o tópico de pensamento. Este é o que permanece, quando todos os seus outros membros desaparecem da memória. Comumente, esta conclusão é uma palavra, frase ou imagem particular, atitude prática ou deliberação, seja se levantando para responder um problema ou preencher um intervalo preexistente que nos preocupava, seja se acidentalmente tropeçava em devaneio. Nos dois casos, ela representava os outros segmentos do fluxo, devido ao interesse peculiar ligado a ele. Esse interesse o arrasta, faz uma espécie de crise nele quando aparece, induz a atenção sobre ele e nos faz tratá-lo de um modo substantivo.*

William James

### i

No que sucede o segundo fragmento que epigrafa esta conclusão, William James (1979) cita uma frase que vai desencadear nossas últimas observações. A frase é do ensaísta francês Joseph Joubert: “Somente conhecemos exatamente o que queríamos dizer após tê-lo dito”. A perspectiva de James revela também que esta *conclusão* consiste em apenas uma parte do pensamento, sua parte

“substantiva”, no seu pouso, mas não em sua totalidade. A outra dimensão do pensamento é aquela do fluxo, dos conectivos: os vãos. O que procuraremos fazer aqui, na recapitulação de nossas principais idéias para este turbulento pouso, é, na realidade, um novo percurso, já que, como o ilustre filósofo pragmático postulou, “nenhum estado, uma vez passado, pode ocorrer novamente e ser idêntico ao que foi antes” (James: 1979, p. 125). Dito isto, passamos ao último vão e à nossa tentativa de pouso.

## ii

Nosso percurso parece portar uma tensão, vinculada aos modos como nos aproximamos do fenômeno da atenção. Partimos de postulados acerca de uma história da atenção que, como Crary nos ajudou a perceber, é uma história complexa que se faz, cheia nuances, através de práticas, discursos e instituições. Mas, por outro lado, nossa hipótese guarda um caráter ontológico: a atenção, na medida em que se trata de um processo *necessariamente transdutivo*, implica a abertura de um campo de indeterminação. A questão que emerge daí diz respeito a saber o que assegura essa dimensão transdutiva da atenção e o que está em jogo quando, ao pensar a atenção, procura-se passar ao largo deste aspecto, em favor de uma lógica input-output, derivada das máquinas simples.

Esta questão, como dissemos, emergiu no movimento mesmo de nosso pensamento; ela não estava dada e precisamos, a um só tempo, formulá-la e respondê-la. Mas as bases teóricas que atravessam o trabalho são incompatíveis com *uma* resposta e, neste sentido, a *verdade* que pode emergir deste trabalho é aquela verdade de que fala Helder em nossa epígrafe. A *verdade* da atenção é

escorregadia como o próprio fenômeno da atenção; neste trabalho, não tivemos a intenção de violar esta verdade, fixando-a em uma formulação definitiva. Nosso movimento foi, antes, uma tentativa de *reposicionamento dos enigmas*. O que vem a seguir é uma retomada dos movimentos de nosso texto que agora, *a posteriori*, identificamos como os principais; mas é também uma outra coisa, dado que, como vimos, um estado passado não ocorre novamente de modo idêntico ao primeiro.

### iii

Partimos da necessidade de equacionar a atenção enquanto processo transdutivo. Vislumbramos tal necessidade à luz de um traço comum que aparecia, de modo afirmativo, nos postulados de Walter Benjamin sobre a atenção, ou mesmo nas experiências no âmbito da arte e do espetáculo, que aparecem nas teses de Crary (Turner, o estereoscópio etc). Mas que também aparecia, negada, na condição de ameaça social e econômica, nas formulações da psicologia experimental de finais do século XIX, que pensava o fenômeno da atenção em termos quantificáveis e estava inserida na complexa rede que deu sustentação ao capitalismo nesta primeira fase industrial. Parecia haver, coexistindo ao longo da história da atenção, um movimento de afirmação e um movimento de negação de alguma coisa na atenção, que aqui tentamos formular como sendo essa dimensão transdutiva.

O que isto significa e que ganhos oferece? Pensar a atenção como um fenômeno transdutivo implica recolocar a metáfora maquínica de explicação do funcionamento cognitivo em outros termos. Pensados como máquinas simples pelas correntes hegemônicas do cognitivismo, os humanos, enquanto unidades processadoras de informação, receberiam do mundo a informação e a processariam.

Segundo esta lógica, a existência de homem e de mundo-enquanto-informação consistem em esferas distintas, o homem está *fora* do mundo, é exterior a ele.

Ao retomarmos o conceito de transdução na formulação simondoniana acerca dos processos de individuação, imprimimos uma nova dinâmica ao pensamento da percepção, cujas unidades individuadas passam a ser entendidas como sendo apenas uma *fase* do ser e, neste sentido, uma configuração do campo assumida em um determinado instante, nunca a totalidade do ser. A função seletiva da atenção é a que parece mais se beneficiar deste gesto conceitual, na medida em que se liberta de seu caráter contingente, completamente refém de um mundo exterior pré-determinado e anterior a qualquer interação. Aqui, o sistema de Simondon encontra novamente com Bergson, para quem aquilo que percebemos do mundo, está no mundo, não em nós, mas corresponde àquela parcela do mundo sobre a qual podemos agir. Neste sentido, pensar a atenção como transdução nos colocou uma série de questões com relação à mediação da atenção nos regimes de produção de verdade (uma verdade que, embora vele este aspecto, vincula-se à instrumentalidade do agir). Uma vez que a idéia de verdade a que aludimos é dogmática e totalizante, a atenção como transdução não poderá apreendê-la, a menos que sacrifique o *devoir*.

#### iv

Em nosso segundo gesto, procuramos nos debruçar sobre produções artísticas e midiáticas que elucidassem as inflexões contemporâneas nos regimes de produção de verdade e na mediação, pela atenção, destes processos. Retomando os postulados de Bergson e Simondon que culminaram no equacionamento entre

atenção e transdução, e entendendo o conjunto de imagens sobre as quais nos debruçamos a partir de dinâmicas relacionais mais complexas do que aquelas que autonomizam as imagens, procuramos identificar nas narrativas transmídia, dentre as quais, utilizamos a série *Lost* como emblema e nas imagens heterocrônicas, sobretudo nos trabalhos do artista belga David Claerbout, os regimes de verdade que ali eram gestados.

Retomamos a problemática colocada por Bazin, a partir do cinema de Orson Welles, do artificialismo da linguagem do cinema hollywoodiano que, segmentando a complexidade espaço-temporal do mundo através dos códigos de sua gramática, negava ao cinema o acesso ao *mundo verdadeiro*: contínuo no espaço e no tempo. O *mundo verdadeiro* do cinema de Welles, entretanto, é verdadeiro em outro sentido, no sentido que mimetizaria (em termos formais e narrativos) a complexidade que Welles identifica no *mundo real*, contínuo no espaço e no tempo. O realismo de Welles, de acordo com Bazin, se opõe à verdade artificialmente construída, e negada enquanto construção através de um longa e eficaz pedagogia do olhar, do cinema clássico.

Partindo de Bazin, e, em certo sentido, profanando-o, nos debruçamos sobre o fenômeno *Lost*, cuja lógica transmidiática parece indicar algumas importantes mutações nas articulações ideológicas que atravessam a configuração de determinadas imagens, a fim de escrutinar de que maneira a espetatorialidade fanática da série se relaciona com os enigmas que configuram a trama. A partir de uma linguagem híbrida, que conta com elementos caros ao cinema clássico, mas que também apresenta planos mais longos e instáveis, *Lost* parece indicar que as imagens midiáticas, enquanto cristalizações de certas intencionalidades do poder, já não podem ser escrutinadas em si mesmas. Foram os rastros de movimentos

interpretativos compartilhados pelos fans da série na rede que nos permitiram vislumbrar *Lost* como a complexidade de um projeto cognitivo, que segue vinculado, à despeito de suas imagens de hipermovimento, ao mundo estável e controlável, inerente a uma determinada idéia de verdade.

As imagens heterocrônicas que fomos buscar na obra do artista belga David Claerbout, à diferença do que observamos em *Lost*, adota a contingência e a incerteza como matrizes conceituais. Os diversos procedimentos empreendidos pelo artista, os diversos dispositivos criados para a produção de imagens heterocrônicas, coincidem na configuração sensível de uma concepção de tempo que nos pareceu muito aproximável da bergsoniana. A intersecção de duas temporalidades, uma “estática” e uma dinâmica, no mesmo quadro, ou a multiplicação diacrônica de um instante, desarticulam a base cognitiva da experiência corrente, articulada em um contexto no qual as relações com os meios assumem formas específicas, que determinam um certo horizonte de expectativas. E como nosso gesto seguinte indicará, à luz de Kastrup (2007), esse investimento sobre a base cognitiva da experiência é o que propiciará a formulação de uma cognição inventiva.

## v

Nosso percurso chega ao fim com a indicação de uma abertura e de um fechamento. A dimensão transdutiva dos fenômenos atencionais, ao ser formulada a partir de Simondon, carrega também uma outra noção, cara ao filósofo: a de margem de indeterminação. Antes de chegarmos à formulação simondoniana de margem de indeterminação, foi preciso indicar o caráter indissociável das relações entre a atenção humana e os objetos técnicos. À luz das teses de Jonathan Crary ou

das de Benjamin, pudemos perceber que o tema da atenção adquiriu crescente importância, em uma estreita relação com o desenvolvimento tecnológico. A cidade moderna, com seus fluxos acelerando-se, constituía-se como uma ameaça à integridade física e psíquica dos sujeitos, que precisavam estar atencionalmente mais engajados.

A industrialização emergente e as novas atividades profissionais (telegrafistas, condutores de trens e bondes etc) propiciaram um entendimento da atenção como problema econômico e, mais tarde, com os desenvolvimentos dos dispositivos militares de visualização (Segunda Guerra Mundial), a atenção passa a ser abertamente compreendida como um problema político. O quê, na atenção, faz dela um problema? É precisamente esta questão que nos fez evocar, novamente em Simondon, a idéia de margem de indeterminação.

De acordo com Simondon, não é o automatismo que assegura um elevado grau de tecnicidade às máquinas, mas justamente o fato de que preservem uma margem de indeterminação. Tal indeterminação, que é abertura da máquina aos fluxos de informação vindos do exterior, é o que assegura um verdadeiro aperfeiçoamento do objeto técnico. Mas o automatismo possui um significado econômico e social, adquirido no âmbito do capitalismo industrial.

Nosso gesto consistiu em uma dupla apropriação de Simondon: em primeiro lugar, realizamos o oposto ao que o filósofo identifica como corrente entre aqueles que querem dominar seus semelhantes, e lemos o humano à luz das máquinas técnicas, e não o contrário. Nosso gesto, que é similar ao empreendido pelos cognitivistas, difere do deles na medida em que a máquina que adotamos como base de nossa comparação é a máquina aberta simondoniana e não as máquinas fechadas e automáticas, cujo caráter repetitivo e previsível só tem interesse na

esfera industrial.

O segundo nível de nossa apropriação, que se sobrepõe ao primeiro, adota a tese de Simondon acerca do interesse das máquinas fechadas no interior de uma sociedade industrial para investigar como, em nossa sociedade pós-industrial, essas máquinas são pensadas. E, no mesmo movimento, pensamos em que tipo de significação estaria sendo atribuída às máquinas abertas. Está claro que, no âmbito de nossas investigações, ao falarmos em tais máquinas, falamos, antes, em seus programas, que utilizamos para formular uma outra abordagem da cognição a partir da técnica que, no caso da atenção, tem um papel central.

Assim, chegamos ao último movimento apresentado em nosso texto, que consiste na leitura, a partir das análises de Michel Foucault do conceito de capital humano, que o filósofo vai buscar nas teorias dos neoliberais americanos; dos modos contemporâneos de investimento biopolítico sobre a atenção. Aqui, evocamos novamente *Lost* como emblema destas relações que, à diferença das mídias pré-rede, e à semelhança da concepção de trabalho dos neoliberais, se inscrevem em âmbitos da vida que estavam negligenciados ou que eram silenciados pelo poder no regime industrial: falamos aqui da criatividade.

Mas há, ainda, *algo* que, mesmo no interior da biopolítica contemporânea – a um só tempo mais incisiva e sofisticada – escapa. À luz das teses de Kastrup, situamos este *algo* na diferença que a autora estabelece entre criatividade e invenção. A criatividade, inscrita pela psicologia americana no domínio da inteligência, tem um viés instrumental, estando vinculada à solução de problemas, a invenção é criação de problemas, é uma volta constante da cognição sobre suas estruturas e uma reinvenção da própria base cognitiva da experiência.

Essas linhas de fuga estão aí, no mundo. As imagens heterocrônicas, por

exemplo, ao articularem regimes afetivos e cognitivos que não se adequam a nossas expectativas com relação ao tempo, ao espaço, às lógicas narrativas e de atribuição de sentido, parecem se inscrever na contracorrente dos regimes capturáveis da espectralidade criativa. Trata-se de imagens que removem o solo cognitivo no qual alicerçamos nossa experiência, nos forçando a rearticulações que, sendo indeterminadas, têm a potência de transgredir as fronteiras da experiência *controlada*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

ANDREASEN, Nancy. "DSM and the Death of Phenomenology in America: an Example of Unintended Consequences". **Schizophrenia Bulletin**, December 7, 1-5, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BELLOUR, Raymond. "Comment voir?" In: VAN ASSCHE, Christine (org.). **David Claerbout: The Shape of Time**. Zürich: JRP Ringier/Centre Pompidou/MIT List Center of Visual Arts/De Pont Foundation/Kunstmuseum St. Gallen/Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas vol. I)**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CALIMAN, Luciana Vieira. **A biologia moral da atenção: A constituição do sujeito (des)atento**. 2006. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture**. Massachusetts: MIT Press, 2001.

\_\_\_\_\_. **Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992.

CSORDAS, Thomas. "Somatic Modes of Attention". **Cultural Anthropology**, v. 8, n. 2, pp. 135-156, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. "How to Open Your Eyes". In: EHMANN, A.; ESHUN, K. (eds). **Harun Farocki: Against What? Against Whom?** London: Koenig Books and Raven Row, 2009.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. "Percepção, tecnologias e subjetividade moderna". **E-compós**, vol. 3, agosto, 2005. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/agosto2005\\_cristinaferraz.pdf](http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/agosto2005_cristinaferraz.pdf)>.

\_\_\_\_\_. **Nove variações sobre temas nietzschianos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GÓMEZ-ÍÑIGUEZ, C. et alli. "Análisis conceptual del término vigilancia desde principios del S. XX hasta la actualidad: una perspectiva histórica". **Revista de Historia de la Psicología**. Vol. 20, nº 3-4, pp. 415-428, 1999.

HANSEN, Mark. **New Philosophy for New Media**. Massachusetts: MIT Press, 2004.

HAYLES, Katherine. "Hyper and Deep Attention: the Generational Divide in Cognitive Modes". **Profession 2007**. New York: The Modern Language Association of America, pp. 187-99, 2007.

HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JAMES, William. **Pragmatismo e outros textos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LAZZARATO, Maurizio. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEVIN, Thomas Y. “O terremoto da representação: composição digital e a estética tensa de imagem heterocrônica”. In: FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda. **Limiares da imagem: Tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

LIMA, Rossano Cabral. **Somos todos desatentos? O TDA/H e a construção de bioidentidades**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

LISSOVSKY, Maurício. **O refúgio do tempo: investigação sobre a origem da fotografia moderna**. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

LUKACHER, Ned. “Walter Benjamin's Chthonian Revolution”. **boundary 2**, Vol. 11, No. 1/2, Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics. (Autumn, 1982 - Winter, 1983), pp. 41-57, 1982.

MIALET, Jean-Paul. **L'attention**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2001.

NICHOLS, Bill. **Blurred Boudaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORMAN, Donald A. **Memory and Attention: An Introduction to Human Information Processing**. New York: John Wiley & Sons, 1976.

PARASURAMAN, Raja. **Varieties of Attention**. London: Academic Press, 1984.

PARFAIT, François. “Nuageux, mais dégagé en fin d'après-midi” In: VAN ASSCHE, Christine (org.). **David Claerbout: The Shape of Time**. Zürich: JRP Ringier/Centre Pompidou/MIT List Center of Visual Arts/De Pont Foundation/Kunstmuseum St. Gallen/Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2008.

PESSANHA, Camilo. **Clepsydra: poemas de Camilo Pessanha**. Prefácio e fixação do texto por António Barahona. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible: esthétique et politique**. Paris: La fabrique, 2000.

\_\_\_\_\_. **The Emancipated Spectator**. London: Verso, 2009.

ROLLS, Edmund T. **Memory, Attention and Decision-Making**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ROSE, Nikolas. **The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century**. Princeton: Princeton University Press, 2007.

SIMMEL, Georg. "As grandes cidades e a vida do espírito (1903)". **Mana**, Vol. 11 (2): 577-591, 2005.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1989.

\_\_\_\_\_. **L'individu et sa genèse physico-biologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2001.

SINGH, Ilina. "A Framework for Understanding Trends in ADHD Diagnoses and Stimulant Drug Treatment: Schools and Schooling as a Case Study." **BioSocieties**, 1, 439-452, 2006.

VAN ASSCHE, Christine. "Entretien" In: VAN ASSCHE, Christine (org.). **David Claerbout: The Shape of Time**. Zürich: JRP Ringier/Centre Pompidou/MIT List Center of Visual Arts/De Pont Foundation/Kunstmuseum St. Gallen/Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2007.

VANBELLEGHEM, Kurt. **David Claerbout: Video Works, Photographic Installations, Sound Installations, Drawings (1996-2002)**. Bruxelles: A Prior, 2002.