

André Guimarães Brasil

MODULAÇÃO/MONTAGEM
Ensaio sobre biopolítica e experiência estética

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro como quesito parcial para a
obtenção do título de Doutor.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes Oliveira

Rio de Janeiro
Julho 2008

André Guimarães Brasil
MODULAÇÃO/MONTAGEM
Ensaio sobre biopolítica e experiência estética

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro como
quesito parcial para a obtenção do título de Doutor.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes Oliveira

Aprovada em _____

Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes Oliveira
Doutora em Comunicação
UFRJ

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
Doutor em Estudos Literários
UFMG

Prof^a. Dr^a. Fernanda Glória Bruno
Doutora em Comunicação
UFRJ

Prof. Dr. Mauricio Lisovsky
Doutor em Comunicação
UFRJ

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart
Doutor em Filosofia
PUC – SP

Suplentes:

Profa. Dra. Andrea França Martins, Doutora em Comunicação, PUC-RJ
Prof. Dr. Paulo Roberto Gibaldi Vaz, Doutor em Comunicação, UFRJ

FICHA CATALOGRÁFICA

Brasil, André.

MODULAÇÃO/MONTAGEM: ensaio sobre biopolítica e experiência estética./André Guimarães Brasil.

Rio de Janeiro: UFRJ/CFCH/ECO, 2004

206f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Ivana Bentes de Oliveira

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação, CFCH, 2004.

Referências Bibliográficas: f. 199-206.

1. Comunicação. 2. Biopolítica. 3. Experiência Estética. 4. Capitalismo estético – Tese. I. Oliveira, Ivana Bentes (orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação – ECO/CFCH. III. Modulação/Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética.

para ana
amor raro

Agradecimentos

A Ana, que eu fui buscar de bicicleta.
Aos meus pais, que me apresentaram a palavra e continuam me expondo aos seus mistérios.
Primeiros e mais importantes leitores.
Aos meus irmãos, que estão por perto, mesmo quando estou longe.
A Nanda, por me ensinar a beleza.
Ao César Migliorin, meu irmão, que fez do doutorado algo maior do que seria.
A Flávia pelas conversas em volta da mesa, no parque, nos cafés e pela admiração que só faz crescer.
Ao Diego que me conta histórias e a Elisa que me faz dar risada.
Ao Eduardo de Jesus, meu amigo, que, lá no começo, me disse para resistir sempre.
E continua me lembrando disso.
Ao César Guimarães, por levar o pensamento para onde leva.
A Ivana Bentes, minha orientadora, pela crença nas imagens e no mundo.
Glória, que ouviu o que eu não precisei dizer.
Ivone, que eu quero reencontrar depois da tese.
Kika, pelo almoço que dura um dia e a vida inteira.
Roberta Veiga, que, há muito, erra comigo pelos livros afora.
Geane, que, vez ou outra, aparece em emails que me fazem escrever.
Cacá, pela cerveja no meio do dia que tomamos e que continuamos nos devendo.
Aos amigos do peito, que não querem nem ouvir falar de tese: Julios, Bandeira, Guto, Toninho, Gui, Rudi, Álvaro, Maurício.
Aos amigos que tive a sorte de encontrar, bons de papo e bons de garfo (e de vinho): Marília, Fred, Bellini, Issa, Ciga, Otávio. Vocês não perdem por esperar minha graduação em culinária!
A Cacá, com quem vou correr a próxima maratona.
A Tê que me faz ver a vida que há no espaço.
A Consuelo Lins pela escuta atenta e pelos toques precisos.
Aos funcionários e professores da Pós, especialmente, a Fernanda Bruno e ao Paulo Vaz, pelas aulas inspiradas que estão na tese.
A Amaranta, que parece comigo e a Mó, que lê cartas e que dá certo.
A Solange Farkas e aos amigos do Videobrasil, que, como eu, gostam da arte menor do vídeo.

Agradeço às instituições que possibilitaram a pesquisa: Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ; PUC Minas; CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico); Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

"O rio se move.
O melro deve estar voando."
Wallace Stevens

Resumo

Qual a dimensão política da experiência estética no contexto da *biopolítica*? Em via inversa, qual a dimensão estética da política? Motivados por estas questões, elaboramos um ensaio, no qual se articulam dois domínios teóricos: o primeiro retoma o conceito de biopolítica, formulado originalmente por Michel Foucault, para descrever seus desdobramentos contemporâneos. O segundo domínio abriga um conjunto de teorias recentes que buscam definir o estatuto da experiência estética, para além da esfera específica da arte.

Primeiramente, define-se a biopolítica como o poder que, em consonância com o Estado liberal e o capitalismo, se interessa pela vida em suas dimensões individual e coletiva. Se, a partir de Gilbert Simondon, a vida é o processo de defasagem, variação e modulação do ser, a biopolítica se caracteriza aqui como o conjunto de estratégias que *modulam a modulação da vida*.

A dificuldade em se responder a questão proposta pela pesquisa está no fato de que as estratégias biopolíticas se voltam, atualmente, para a dimensão estética da experiência, ou seja, elas atuam justamente no interior dos processos que permitem à vida se reinventar e que podem provocar, no cotidiano, a ampliação de seu horizonte de possibilidades. Dito de outro modo, a biopolítica é constitutiva de um *capitalismo estético*, que transborda os limites da empresa para investir na força de invenção e de recriação da vida. Trata-se, nesse caso, principalmente, de um investimento no tempo: interessa menos a vida em sua atualidade do que suas *potencialidades*.

Nossa hipótese é a de que há uma dimensão política naquela que se constitui como *estética do ordinário*. Para além do artístico, o potencial político da experiência estética se encontra na esfera do *uso*: aqui, o uso se liga a outros conceitos – a *montagem*, a *bricolagem*, a *profanação* – para que se mostre como, na experiência cotidiana, nos apropriamos dos objetos, dos dispositivos e das linguagens.

Se o tempo da biopolítica se define pelo *cálculo* e pela *antecipação*, o uso nos faz encontrar uma outra temporalidade, um tempo potencial, tempo da memória, da origem e da infância, segundo teoria de Walter Benjamin retomada por Giorgio Agamben. A cada uso dos objetos e dos dispositivos, a cada ato de linguagem, é todo o passado que se torna novamente possível, ou seja, todo o passado que se abre como *possibilidade*.

Résumé

Quelle serait la dimension politique de l'expérience esthétique dans le cadre de la *biopolitique* ? Et, inversement, quelle serait la dimension esthétique de la politique ? À partir de ces questions, nous avons élaboré un essai où s'articulent deux domaines théoriques : le premier reprend le concept de biopolitique, dont la formulation originel reporte à Michel Foucault, pour aborder ses déploiements contemporains. L'autre domaine contient un groupe de théories plus récentes qui s'engagent dans l'élargissement du statut de l'expérience esthétique au-delà de la sphère de l'art.

La définition de biopolitique dans ce point de vue est envisagée comme le pouvoir qui, en consonance avec l'État libéral et le capitalisme, s'intéresse à la vie dans ses niveaux individuel et collective. Si l'on accepte, en accord avec Gilbert Simondon, que la vie est le processus de décalage, variation et modulation de l'être, la biopolitique peut être définie comme l'ensemble des stratégies qui *modulent la modulation de la vie*.

Les difficultés que l'on trouve à répondre à la question proposée par la recherche sont liées au fait que les stratégies de la biopolitique se tournent vers la dimension esthétique de l'expérience, c'est-à-dire, elles agissent à l'intérieur même des procédés qui permettent la réinvention de la vie et qui peuvent élargir l'horizon de ses possibilités au quotidien. De ce point de vue, la biopolitique peut être définie comme le noyau d'un capitalisme esthétique, qui dépasse les limites des entreprises pour investir dans la force inventive et créative de la vie. Il s'agit, dans ce cas et surtout, d'un investissement du temps : ce qui intéresse est moins la vie dans son actualité que dans ses *potentialités*.

Notre hypothèse est qu'il y a une dimension politique dans l'*esthétique du quotidien*. Au-delà de l'artistique, le potentiel politique de l'expérience esthétique se trouve dans le domaine de l'*usage*, qui est lié aussi aux concepts de *montage*, *bricolage* et *profanation*, pour donner à voir comment nous nous approprions des objets, dispositifs et langages dans expérience quotidienne.

Si le temps de la biopolitique est défini par le *calcul* et la capacité d'*anticipation*, à travers l'usage l'on découvre une autre temporalité : un temps potentiel, le temps de la mémoire, un temps d'origine et de l'enfance, si l'on est d'accord avec la théorie de Walter Benjamim reprise par Giorgio Agamben. À chaque emploi des objets et des dispositifs, à chaque acte de langage, tout le passé devient à nouveau possible, c'est-à-dire, le passé s'ouvre entier comme *possibilité*.

Abstract

First and foremost the question to be answered could be so formulated : which is the potential of aesthetical experience in the context of biopolitics ? Due to its importance, it motivates the elaboration of an essay connecting two theoretical domains : the first one brings to light the concept of biopolitics, created originally by Michel Foucault and enriched by other authors to cover certain contemporary social configurations; the second domain includes recent developments that try to enlarge the status of the aesthetical experience beyond its historical and specific links with art.

Biopolitics is defined as the power used by liberal State and by capitalism to manipulate human life in its social and individual levels. If, according to Gilbert Simondon, life is a process of modulation, variation and time lagging of Being, biopolitics is characterized as the strategies *which modulates the modulation of life*.

The difficulties encountered to answer the proposed question in this research are mostly due to the fact that the strategies used nowadays, are focused in the processes which allow the re-invention of life, as the way to enlarge its horizon of possibilities. That is equivalent to state that liberal capitalism highlights the esthetical dimension of experience. Biopolitics is, so, part of an aesthetical capitalism that overflow the borders of the enterprises to invest in the power of invention and re-creation inherent to life itself. As every investment, biopolitics is concerned mainly with time, and looks upon life much more from the point of view of its potentiality and less in its actuality.

Our hypothesis stresses the political dimension that pervades the *aesthetics of daily life*. The political power of the aesthetical experience extrapolates art and is located in the sphere of common usage. This common usage is linked to other concepts, such as, *assemblage, bricolage and profanation*, which bring to life the fact that by living, we take possession of objects, devices, and languages. Time in biopolitics is defined by calculation and anticipation. Usage makes us discover another kind of temporality – time of memory, of origin and of childhood, if we follow the ideas of Walter Benjamin and of Giorgio Agamben. Each act of usage which includes the manipulation of objects, devices and languages, brings to life the past as a new horizon of possibilities.

Sumário

INTRODUÇÃO 01

MODULAÇÃO

A mesa onde escrevemos 22
O que é a política 24
Um sequestro 31
Da política do rosto 37
O horizonte como ponto de fuga e o espaço como perspectiva 41
Espaço e tempo da disciplina 44
O passo 48
Da biopolítica 50
Olhar panóptico, olhar cinético, olhar algorítmico 55
Excesso 63
Biopolítica no capitalismo avançado 70
Do risco 72
A justiça infinita 75
O consenso 77
A espera, o evento, o descompasso 80
Configuração sensível paradoxal 89
Paradoxo do espaço: a rede 90
Paradoxo do tempo: a simulação 98
Paradoxo da subjetividade: a performance 102
O que é a vida 107
Capitalismo estético 111
Entre a guerra e o jogo 117

MONTAGEM

Ferrugem 124
Pobreza e precariedade 127
Infância 130
O que é a linguagem 135
Da experiência 139
Do estético ao político 143
Corpo harmonioso 147
Corpo sem órgãos 152
Corpo-montagem 159
O espaço da experiência estética 165
O tempo da experiência estética 168
O sujeito da experiência estética 172
Virar a câmera 179
Da irredutibilidade da experiência estética 183

CONCLUSÃO

Conclusão I: Por uma comunidade estética 189
Conclusão II: Estética do ordinário 193

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 199

Introdução

Recém-lançada pela Sony, a câmera *Cybershot T* se assemelha aos diversos modelos que se substituem, um após o outro, no mercado de *gadgets* digitais. Mas, ela guarda uma diferença ou, em termos mercadológicos, um diferencial: a câmera só dispara diante do sorriso daqueles que fotografa.¹ Por meio de técnicas da biometria, a câmera detecta variações faciais, codificando-as em um repertório que vai do riso tímido à gargalhada. Ao aviso já habitual que acompanha as câmeras de vigilância dos *shoppings centers* – “sorria! Você está sendo filmado” – acrescenta-se esta exigência, intrínseca ao dispositivo: “sorria, seja feliz! Assim você aparecerá na imagem.”

Essa “felicidade tecnologicamente assistida”² é reveladora da relação que mantemos com o tempo: em uma espécie de curto-circuito temporal, o sorriso, antes efeito de um momento feliz, prazeroso, passa a ser sua causa. Somos felizes porque, na imagem, sorrimos. Como se o evento – o sorriso – já estivesse inscrito no futuro, na forma de uma expectativa, no caso, uma exigência. A inversão temporal faz da câmera fotográfica, antes uma máquina de visão, uma máquina de *pré-visão*: o evento que ela captura está, desde já, inscrito em sua memória. De um sorriso possível, eventual, ele se torna um sorriso esperado, calculado.

O gesto, a expressão do rosto, contudo, não são redutíveis à expectativa e ao cálculo. Primeiramente, há a variação do rosto que, em sua singularidade, não pode ser totalmente prevista pela modelização numérica. Mas, há ainda a dimensão de uso do dispositivo, que

¹ Devo o exemplo a Fernanda Bruno, em seu blog Dispositivos de visibilidade e subjetividade contemporânea. BRUNO, Fernanda. *Sorria!* Disponível em <http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com>. Acesso em 21 abr. 2008.

² Ibidem.

se configura sempre como uma *prática* de desdobramentos, em certa medida, imprevisíveis.

O *plus* tecnológico funciona aqui como metonímia: a relação entre a câmera fotográfica e o sorriso é reveladora de um conjunto de estratégias que visam adequar a singularidade, a eventualidade, a imprevisibilidade – em uma palavra, a potência – da vida ao cálculo de uma expectativa. Esse conjunto de estratégias fazem parte do que denominamos *biopolítica*.

Desde a formulação pioneira por Michel Foucault, em 1974, o conceito de *biopolítica* passa por uma série de apropriações e derivações teóricas, sem, com isso, se distanciar totalmente da definição original: trata-se da rede de estratégias – difusas e imanentes – através das quais o poder investe a vida humana, em suas dimensões biológica, subjetiva e social. Hoje, para além do Estado, a biopolítica é convergente ao processo de expansão do capitalismo avançado, confundindo-se com as técnicas de gestão, marketing e consumo.

Como veremos, a política contemporânea se exerce nesse embate entre a dimensão de cálculo própria à biopolítica e o caráter "excessivo" da vida cotidiana. O que motiva, inicialmente, nossa pesquisa é pensar o lugar da estética nesse embate, o que significa perguntar: para além da esfera da arte, qual o potencial político da experiência estética? Responder à pergunta, nos exige construir uma trama conceitual que nos leve à formulação de uma *estética do ordinário*, para, em seguida, sublinhar ali uma dimensão política.

Para Gilbert Simondon, a vida se define como uma espécie de errância do ser, o processo por meio do qual o ser se torna exático, se defasa de si mesmo. Em permanente processo de individuação, o ser é sempre devir, ele é quando *já deixou de ser*. Essa defasagem é o que compreendemos como *modulação*, ou seja, a vida em variação contínua. Se, por meio da modulação, a vida é defasagem e variação, em suas estratégias de regulatórias, a biopolítica busca intervir justamente nessa dinâmica. Ela regula a errância da vida para tornar seu futuro adequado, suficiente. Uma outra definição ainda mais concisa de biopolítica poderia ser: o conjunto de técnicas, procedimentos e estratégias, através do qual *se modula a modulação da vida*.

Se esse é principalmente um investimento no tempo, é porque interessa menos a vida, em sua atualidade, do que as possibilidades de variação, de transformação e invenção que ela abriga. Da engenharia genética ao marketing, interessa mapear, antecipar e modular seu campo de *possibilidades*.

A biopolítica, tal como hoje a pensamos, guarda continuidades e discontinuidades em relação à formulação inicial. De lá para cá, percebe-se uma intensificação de suas estratégias, em razão de alguns fatores que serão desenvolvidos ao longo do texto: em primeiro lugar, há, como dissemos, uma convergência entre biopolítica e capitalismo avançado. Por meio do marketing, o capitalismo se interessa pela vida, não apenas como lugar da produção e do consumo, mas, principalmente, como uma inesgotável reserva de invenção. Como veremos, o capitalismo pós-industrial – também chamado cognitivo, afetivo, *estético* – transborda os limites da empresa para se expandir a outros domínios da vida cotidiana. O que se produz e se reproduz agora não são apenas mercadorias, mas *modos de vida*.

Um segundo ponto, diz respeito ao avanço cada vez mais acelerado da tecnociência, em aliança com as tecnologias da imagem e da informação. Menos ópticas do que algorítmicas, essas tecnologias nos permitem o mapeamento e a modulação do espaço, do tempo, do corpo e das subjetividades, intervindo não apenas em suas visibilidades no presente, mas, principalmente, naquilo que, no futuro, seria invisível. Reside aí seu principal investimento: tornar visível o invisível, reconfigurando os limites entre um e outro universo. Mais uma vez, este é um investimento no tempo: a aceleração tecnológica provoca uma espécie de colapso temporal, no qual o futuro, antecipado pelas técnicas de previsão e simulação, se volta sobre a vida, no presente, regulando suas aleatoriedades.

O contexto que legitima as estratégias biopolíticas é aquele de uma sociedade do risco e da insegurança. No âmbito do Estado liberal, a insegurança é menos o que deve ser *combatido* do que o que deve ser *regulado*. Como escreve Rancière, a insegurança é, atualmente, um modo de gestão da vida coletiva. Diante de seu aumento, cresce na mesma proporção a demanda pelo controle. Tornados retórica e modo de gestão, risco e insegurança nos fariam reduzir a política a ações de polícia. Exemplar aqui é o *slogan* da *justiça infinita*, utilizado por George Bush em sua cruzada contra o terror, logo após o atentado de 11 de setembro nos Estados Unidos. Diante do risco do terror, a justiça se torna infinita, ou seja, o Estado passa a exercer um direito acima de qualquer norma de direito.

Aqui, nos aproximamos da questão central de nossa pesquisa. Como veremos, com Rancière, a política é justamente o que se contrapõe à ordem policial, na medida em que exige um novo ordenamento, uma nova *cena* a partir dos dissensos que ela instaura. Se a

polícia é a ordem que determina a função e o posicionamento dos sujeitos em determinado espaço sensível, a *política* é o que exige a reconfiguração do espaço para que ali novos posicionamentos, novas funções e outros sujeitos políticos possam existir. A política diz respeito, portanto, a um deslocamento de natureza sensível, fazendo ver aquilo que não se via e ouvir o que não era percebido senão como ruído. Há uma gênese estética da política: trata-se de reconfigurar o espaço e o tempo da experiência, de forma a ampliar nosso horizonte de possíveis. Nesse sentido, política e estética se opõem à polícia, ao controle e, antes de tudo, à ordem do *consenso*.

Advém daí a dificuldade da política no contexto do capitalismo avançado, que, como vimos, se expande e se sustenta por meio das estratégias biopolíticas. O capitalismo intervém justamente na zona de intercessão entre a política e a estética, para modular e regular aqueles processos que, no cotidiano, nos permitiriam projetar *mundos possíveis*. Nesse contexto, a experiência política e a estética se tornam tão difíceis quanto urgentes, o que nos leva a retomar nossa pergunta inicial: *qual é, hoje, o potencial político da experiência estética?*

Para tentar responder a questão, mobilizamos um repertório teórico-conceitual bastante heterogêneo, em um percurso – talvez exageradamente – disperso e segmentado. Nossa expectativa é a de que heterogeneidade e dispersão próprias deste texto ensaístico não impeçam o leitor de perceber uma linha argumentativa, ainda que tênue, que o leve a compartilhar conosco algumas hipóteses. Ao final, percebemos que a lógica do texto é cumulativa e elíptica: os conceitos vão sendo apresentados e retomados, em uma sucessão de repetições diferidas.

A primeira parte do ensaio, que chamamos *Modulação*, apresenta duas definições de política, que nos ajudam a pensar sua *gênese estética*. Para Jacques Rancière, a política diz respeito a uma *partilha do sensível*, ou seja, uma reconfiguração do espaço e do tempo, a partir da qual se transformam os limites entre o que é ou não visível, o que é ou não enunciável, o que, em uma comunidade política, se considera parte de dada racionalidade ou dela está excluído. Assim, para Rancière, trata-se sempre de um deslocamento sensível em relação a determinada ordem policial. Já para Maurizio Lazzarato, a política é estética na medida em que se refere à criação de mundos. Em sua defesa de uma *política do evento*, o autor se alia ao conjunto de teóricos contemporâneos que pensam a política, no interior do capitalismo global, como imanência: ela é a forma como se produzem mundos e subjetividades, a partir do trabalho difuso, auto-poético e, muitas vezes, conflituoso de uma *multitude*.

Se ambas as teorias compartilham essa *dimensão estética da política*, elas se distanciam em, ao menos, um aspecto. Para Rancière, há uma negatividade em relação à qual a política se define: ela se opõe a uma ordem policial, que o autor denomina consenso. Em sua negatividade, a política é dissensual, se contrapondo àquilo que, no consenso democrático, torna o todo igual à soma das partes. Na democracia, em seu sentido político forte, há sempre uma parcela daqueles que não se contam e que, diante de uma nova partilha do sensível passam a fazer parte dessa contagem. É nesse sentido que, para Rancière, a democracia não deve nunca nos levar ao consenso, mas está em permanente *torção em relação a si mesma*.

Para Lazzarato, o capitalismo atual – o *império*, nos termos de Antônio Negri e Michael Hardt – não nos permite identificar uma negatividade a ser combatida. A única

resistência possível será, assim, a que nos impõe o desafio de inventar uma multiplicidade de mundos, que podem existir como *impossíveis*. O termo, retomado por Lazzarato a partir da leitura deleuziana da obra de Leibniz, diz respeito à possibilidade de existência simultânea de mundos singulares, divergentes e contraditórios. A política é vista assim em sua positividade, como processo de criação e de proliferação de mundos impossíveis. Ela não é concebida em seu caráter negativo mas, antes, produtivo.

Em seguida, no texto, voltamos à biopolítica, para defini-la a partir de Michel Foucault, em diálogo com outros autores que retomam a atualidade do conceito. Da disciplina à biopolítica, trata-se de um poder produtivo, imanente à dinâmica social, que historicamente coincide com o desenvolvimento do Estado liberal e do capitalismo, ou seja, que se exerce em meio à liberdade e à autonomia. Se a disciplina ainda se volta sobre o indivíduo, a biopolítica, em complemento, se estende às populações, regulando seus deslocamentos pelo território, sua circulação. A passagem da disciplina à biopolítica é também aquela da *norma* ao *risco*: trata-se agora não apenas de moldar o corpo e a subjetividade tendo em vistas uma norma, mas também de regular as indeterminações que ameaçam a espécie humana, a partir de técnicas e tecnologias de *modulação*.

São conhecidas as reticências foucaultianas ao conceito de *espetáculo*, formulado inicialmente por Guy Debord. A ele incomoda, especialmente, a imediata banalização do conceito, que, a partir dos anos 60, foi transformado em palavra de ordem. Neste ensaio, no entanto, tentamos nos reaproximar da teoria de Debord (e sua retomada por Giorgio Agamben), para mostrar como a versão contemporânea da biopolítica se produz na intercessão com o espetáculo. Para tanto, esboçamos um breve percurso que, da

fotografia às imagens eletrônicas e digitais, passando pelo cinema, identifica pontos de convergência entre estratégias biopolíticas e aquelas do espetáculo.

Como veremos com Agamben, na esteira de Debord, o espetáculo tende a separar os domínios da linguagem e da experiência, em um processo crescente de abstração. Mais do que isso, ele torna a linguagem (não só a linguagem verbal, mas também as audiovisuais) um domínio de especialistas, domínio da técnica, que se volta sobre a experiência na forma de uma roteirização generalizada. Como resume Comolli, os roteiros não atuam mais apenas no campo das imagens e das representações, mas, por meio delas, passam a modular, controlar, regular a própria experiência. Sabemos como a história conceitual do roteiro não é recente. Aqui, em contrapartida, veremos como ele incide principalmente *sobre o tempo*, na articulação entre duas temporalidades: o tempo da previsão e da simulação próprio à biopolítica e o tempo do instantâneo – uma *hipertrofia do direto*, diria Comolli – próprio ao espetáculo.

Nesse percurso somos defrontados a um paradoxo que está na base da política contemporânea: por um lado, como nunca na história estamos diante de um horizonte aberto de possibilidades (e de incertezas). O avanço tecnocientífico e o contexto de liberdade alcançados pela sociedade moderna ampliam as possibilidades da vida de se criar e se reinventar, mergulham a vida em um campo de virtualidades sem igual. Por outro lado, legitimam-se formas de controle sobre a vida jamais vistas. Amplia-se nosso campo de possíveis para que, no mesmo processo, ele se submeta às expectativas que criamos no presente. Eis o paradoxo: no âmbito da biopolítica, o poder *da* vida tende a coincidir e reforçar o poder *sobre* a vida.

Esse paradoxo de fundo se desdobra na forma como experienciamos o espaço, o tempo e na maneira como se produz, hoje, a subjetividade. Do ponto de vista espacial, as redes sócio-técnicas tornam o nosso um espaço potencial, que encurta as distâncias e faz com que cada ponto esteja potencialmente ligado a todos os outros. Por outro lado, a rede permite também o controle do trânsito dos indivíduos pelos territórios geográficos e simbólicos: quanto mais me desloco, quanto menos me fixo, mais passível ao controle me torno. Mais importante do que isso, em sua lógica a-centrada e em sua dinâmica de auto-organização, a rede permite não apenas a autonomia dos indivíduos e dos coletivos, mas também a criação de estratégias sutis, quase imperceptíveis, baseadas no auto-controle, na auto-regulação.

Do ponto de vista do tempo, os avanços tecnocientíficos nos fazem experienciar, na expressão de Paulo Vaz, um *tempo profundo*, em que a vida é confrontada a um futuro aberto, indeterminado. Diante da demasia do tempo, nos valemos da tecnologia para antecipar e simular cenários, buscando adequar a indeterminação do futuro às determinações de nossas expectativas presentes. O futuro deixa assim de ser o lugar da diferença para se tornar o lugar de uma adequação, em outros termos, a reiteração do mesmo.

Por fim, a subjetividade: se por um lado, ampliam-se os modos de subjetivação possíveis, por outro, aderimos espontânea e voluntariamente às formas de controle. Para participar dos circuitos de consumo, de informação e de entretenimento, precisamos exteriorizar nossa subjetividade, em um deslimite entre os domínios público e privado. Ou seja, a nossa é uma subjetividade que se forma em uma constante *performance*, tendo como campo de visibilidade as mídias eletrônicas e digitais. Muitas vezes, isso significa nos

submeter a estratégias de exposição da intimidade que se traduzem em formas de controle ligadas, principalmente, ao universo do marketing.

Este é o contexto que motiva nossa pesquisa e que será desenvolvido na primeira parte do ensaio: pouco a pouco, as estratégias biopolíticas participam da expansão do capitalismo contemporâneo. Ele possui a particularidade de transbordar os limites da fábrica e da empresa, para se disseminar por todos os domínios da vida cotidiana. Mais do que vender produtos, trata-se de criar mundos, nos quais se inventam e se experimentam modos de vida. Nesse sentido, o capitalismo dito pós-industrial e cognitivo pode ser caracterizado também como *capitalismo estético*. Como mostram Luc Boltanski e Éve Chiapello, o *novo espírito do capitalismo* incorporou tudo aquilo que, antes, fazia parte do universo da arte e que compunha um discurso crítico, baseado na diferença, na liberdade, na autenticidade e na autonomia.

Diante desse contexto, resta-nos perguntar novamente: o que reivindicar à experiência estética? Qual o seu potencial político quando a invenção e a criação passam a ser o que move o capitalismo em seu estágio avançado? Para responder a essa pergunta, na segunda parte do texto, denominada *Montagem*, deslocamos nossa discussão para outro campo de investigação, ligado à Teoria Estética. Para avaliar o potencial político da experiência estética seria preciso, em um primeiro movimento, mostrar sua *irreducibilidade ao campo da arte*, como uma dimensão transversal à experiência cotidiana. Mas, em um segundo movimento, ressaltamos, em contrapartida, sua *irreducibilidade ao cotidiano*, como excepcionalidade que é. Para Hans Ulrich Gumbrecht, a experiência estética se daria na forma de *pequenas crises*, que, em meio à nossa rotina, confrontam o estranho ao familiar e que, por isso, são capazes de deslocar, alargar, nosso horizonte de possíveis.

Nesse ponto do percurso nos perguntamos: como se passa do estético ao político? Ressaltar uma gênese estética da política não significa dizer que estética e política sejam universos equivalentes, que o estético seja imediatamente político. A passagem da sensação à comunicação (no sentido amplo, como aquilo que permite a formação de um *comum*), do espaço sensível à *polis*, da pura multiplicidade à comunidade, não está nunca garantida. Essa não é uma discussão nova. Pelo contrário, ela está na base da formação do que Rancière denomina um *regime estético*, tendo como uma de suas formulações originais as *Cartas sobre a educação estética do homem*, publicadas em 1795, por Schiller. Para o filósofo, não há outro caminho para transformar o homem das sensações – homem do povo – em homem político que não o da educação estética. A noção de jogo é fundamental aqui: no "livre jogo das aparências" se desfaz a distinção entre o sensível e o inteligível, entre a atividade e a passividade. Em termos políticos, a educação estética contribuiria para desfazer a dominação da *forma* sobre a *matéria*, da *inteligência* sobre a *sensibilidade*, que estaria na base do poder das classes intelectuais sobre as classes da sensação. Se uma comunidade se pode fundar por meio do estético, ela suprimiria a diferença entre as duas humanidades.

Nos limites desta pesquisa, não podemos retomar essa tradição teórica. Optamos pela tentativa de pensar a passagem do estético ao político em sua atualidade. Antes de propor nossa própria hipótese, abordamos dois caminhos conceituais que, ao propor um paradigma estético transversal aos vários domínios da experiência cotidiana, nos permitem pensar a passagem do estético ao político em direções distintas, quase opostas. Cada qual ao seu modo, elas propõem uma resposta à questão: que corpo derivar da experiência sensível, que *corpo político* poderia resultar do estético?

Para a perspectiva pragmatista, que vai de John Dewey a Richard Shusterman, a experiência estética não se opõe aos outros domínios da experiência – o domínio da prática, da cognição – mas os atravessa, enriquecendo-os: o estético se define pelo conjunto de qualidades sensíveis que nos permite integrar a dispersão da realidade em *uma* experiência. A dimensão estética do cotidiano nos possibilita dizer que tivemos *uma* experiência e nos faz ainda desejar que essa experiência única caminhe rumo à perfeição, a um termo harmonioso. Tanto na formulação original de Dewey quanto na posterior apropriação crítica feita por Shusterman, a experiência estética estaria ligada a um processo de *aperfeiçoamento*. Seja em dimensão individual ou coletiva, a passagem do estético ao político, nessa perspectiva, nos levaria à formação de um corpo integrado, consensual, harmônico. Restaria avaliar em que medida esse é um consenso já previamente determinado, ou seja, em que medida a harmonia que aí se almeja seria adequada a uma ordem estabelecida. Nesse caso, o *corpo harmonioso*, nos restaria menos criá-lo do que meramente *alcançá-lo*, em uma performance de progresso contínuo.

A segunda perspectiva reúne as proposições teóricas que, a partir da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, desenvolvem uma *política da diferença e da multiplicidade*. Nesse caso, para além do artístico, haveria uma dimensão estética, ou *proto-estética*, virtual, que tensionaria as estruturas e os sistemas fechados, fazendo-os entrar em variação contínua. A defesa de um paradigma estético transversal à experiência cotidiana, visa, aqui, opor a variação à constância, a multiplicidade à unidade, a diferenciação à repetição. Da estética à política, teríamos a defesa de um corpo múltiplo, variável, *corpo sem órgãos*, sempre em processo de formação. Ele se compõe de afetos, sensações e

intensidades e atua como potência ao fundo das estruturas, sejam elas linguísticas, psíquicas ou sociais.

Por um lado, então, o corpo harmonioso se constituiria, por meio da estética, como o resultado de uma expectativa: o consenso. Por outro lado, seria preciso pensar como derivar da pura intensidade e da pura variação do corpo sem órgãos algo como uma *política*. Nossa hipótese é a de que resta à estética, em sua relação com a política, um limite estreito entre um e outro, o corpo harmonioso e o corpo sem órgãos. Nesse intervalo, se produz um *corpo-escritura*, *corpo-montagem*, nascido de um descompasso: entre o mundo tal qual ele é e esse mesmo mundo, agora, reconfigurado. A experiência estética é o que se produz nesse descompasso.

Nesse ponto da discussão, precisamos nos dedicar ao conceito de *montagem*. Aqui, ele se concebe em sua amplitude, para além da discussão restrita ao campo do cinema, apesar de não se desconectar totalmente dela. A partir de Jacques Rancière, uma definição sucinta seria: a montagem é *a medida do que não tem medida comum*.

Tomemos um exemplo corriqueiro, de nossa predileção, como se perceberá ao longo deste ensaio. Duas crianças brincam. Uma delas abre o baú de brinquedos e dispõe as peças pelo chão. O baú abriga uma quantidade de materiais, cada qual com sua própria temporalidade: brinquedos antigos, outros mais recentes, jogos completos, incompletos, peças que se encaixam, peças soltas, outras que se perderam...a brincadeira, não se sabe ainda o que será. Diante das peças – um mundo desmontado, pronto a ser experimentado –, as crianças vão testando as possibilidades, os jogos, as narrativas possíveis. Em sua heterogeneidade, as peças não foram concebidas para estar juntas, não há entre elas,

necessariamente, uma medida comum. Há, nesse espaço de brinquedos dispersos, algo de incomensurável. Trata-se de um corpo sem órgãos: no chão quarto, abre-se um espaço residual de pura possibilidade. A brincadeira será então a montagem, a desmontagem e a remontagem desse espaço. Através dela, vai-se construindo um mundo próprio, circunstancial, a partir do contato entre peças díspares. A brincadeira não almeja um fim, uma meta, mas a construção de um *comum*: um jogo, uma narrativa, que não se sabe, a princípio, qual será.

Para Rancière, a montagem é uma *frase-imagem*, uma *sintaxe paratática*. Nela a parataxe – um repertório heterogêneo e disperso de objetos e imagens – não impede a configuração de uma sintaxe – uma composição discursiva circunstancial a partir desse repertório. Por outro lado, provocada pela parataxe, a sintaxe não precisa deixar de ser aberta, potencial, ela não se reduz, necessariamente, a um discurso consensual, facilmente assimilável. Em uma frase-imagem, nos diz o autor, a frase (a sintaxe) acolhe a potência paratática da imagem sem deixar que ela caia na falta de sentido. Por sua vez, a imagem (a parataxe), em sua potência, recusa o reconhecimento fácil, a imediata comunhão de sentido.

Voltemos à brincadeira: o conjunto de peças soltas pelo chão, sua dispersão, não impedem a criação de um mundo comum entre as duas crianças, nem as narrativas possíveis ali. O que se cria, no entanto, não deve seguir um roteiro ou uma expectativa fechada. Simultaneamente, se inventam o mundo e as narrativas, não havendo uma determinação prévia de seu futuro.

Diante do exemplo da brincadeira, podem nos repreender o tom quase nostálgico. Entre jogos de guerra, programas televisivos e brinquedos com controle remoto, há muito não se brinca dessa forma, diriam alguns. Cada vez mais, as brincadeiras devem seguir um roteiro prévio, possuem manual de instrução e meta bem definida. Concordamos. Mas, a despeito de toda roteirização, há uma infância que permanece, uma origem sempre por vir, que retorna por meio da memória. Esse retorno, uma repetição, se difere, se reinventa a cada rememoração. A matéria da montagem será, assim, a *memória*. Para Walter Benjamin, a rememoração é justamente o processo através do qual se monta um repertório – o passado – para torná-lo novamente possível, para permitir que ele retorne como potência.

A montagem é o lugar da experiência estética: uma situação problemática, uma crise em relação aos nossos parâmetros de (re)conhecimento, nos exige a criação de uma nova cena e de um novo discurso capaz de abrigar o que nos surge em sua excessiva alteridade. Ela é o que nos permite produzir um *pensamento estético* – uma *poética do saber*, na expressão de Rancière: esse pensamento precário nasce de um corpo a corpo com a experiência, em um processo de afecção mútua. Trata-se, em outros termos, de um jogo, que funde uma passividade (um *pathos*), uma atividade e a criação de um mundo circunstancial (um *ethos*), não pré-existente ao próprio jogo da montagem. Como procuramos mostrar nesse ensaio, a montagem torna indissociáveis os domínios da linguagem e da experiência: criamos os discursos acerca do mundo no mesmo momento em que o experienciamos, desmontamos e remontamos continuamente.

Esse é um procedimento que faz parte do domínio do *uso*. Para lembrar o conceito de Giorgio Agamben, a montagem é um tipo especial de uso, uma *profanação*. Profanar,

escreve o autor, é o movimento apostado ao de consagrar (*sacrare*): se a sacralização é uma retirada do mundo, que se torna alheio, distante da intervenção dos homens, a profanação é, em via inversa, sua restituição, por meio do uso. Para Agamben, o uso deve ser, nesse caso, negligente, livre, distraído. A negligência é o que nos religa aos objetos que nos foram abstraídos por meio de um sacrifício. Em uma leitura equivalente e complementar, De Certeau defende a *astúcia do uso*, uma reutilização "desabusada" e desautorizada dos objetos, dos saberes, dos espaços, das tecnologias e linguagens. Essas astúcias próprias do cotidiano formam a rede de uma de anti-disciplina, que se contrapõe às normas e às estratégias. Na esteira desse autor, diríamos que a montagem ganha aqui o sentido de uma *bricolagem*. De Certeau recorre a Lévi-Strauss, para definir a bricolagem como uma reutilização contingencial dos objetos do mundo, de forma a se recriar o próprio mundo. O *bricoleur* é filho de Kairós, ele que se move pelas *situações*, atento às *ocasiões*, não se submete a um projeto rígido e compõe conjuntos abertos. Como reapropriação astuta e negligente daquilo que nos é constantemente expropriado, a bricolagem nos religa a uma infância sempre presente.

Essa rede conceitual em torno da noção de *uso* – a montagem, a profanação, a bricolagem – nos permite reivindicar uma *estética do ordinário*, na qual um "pensamento que não se pensa", próprio das táticas e astúcias da vida cotidiana, é atravessado por um "pensamento que ainda não pensa", pensamento estético. Para além do domínio das artes, essa estética do ordinário possui uma potência política, na medida em que possibilita uma reaproximação, um vínculo entre experiência e linguagem.

Nossa hipótese será a de que a crítica ao capitalismo avançado – estético e biopolítico – passa por esse vínculo que se estabelece por meio do uso. Vale lembrar aqui a

provocação de Walter Benjamin, retomada posteriormente por Agamben: uma crítica ao capitalismo deve ser, essencialmente, uma crítica à temporalidade que ele nos impõe. Se o tempo moderno é o vazio da *cronologia*, sobre o qual se ampara a noção de progresso, o tempo do capitalismo contemporâneo será aquele que se produz como *antecipação*, por meio da *simulação*. Por meio da simulação, disseminada pelas tecnologias da imagem e da informação, antecipamos o futuro no presente, não sem, antes, purificá-lo de sua excessiva indeterminação.

A política, em seu sentido forte, opõe a esse movimento tautológico outra concepção do tempo. Ela surge das diferenças temporais que existem dentro e fora da *polis*. Segundo Rancière, ao situar o mesmo e o outro em um espaço comum, a política nos exige compreender as diferentes temporalidades que compõem nosso presente. O tempo da política, diríamos, é aquele que se constitui, paradoxalmente como anacronismo e virtualidade. Como pode ser?

O tempo benjaminiano é aquele da memória, da infância e da origem. Mas aqui não é do passado que se trata. A memória é o que retorna como rememoração, ela é, portanto, uma *escritura*, através da qual o passado se restitui como *recriação*. No tecido da memória, nos diz Benjamin, a recordação é a trama e o esquecimento, a urdidura. Assim, a memória é o que torna o tempo suspenso entre algo que sempre já passou (ou seja, nada é totalmente novo) e que sempre está por vir (nada é totalmente igual). Como rememoração, o passado se repete na forma de uma diferença.

Dentro dessa concepção do tempo, a origem – a infância – não é um paraíso perdido, algo que só pode alimentar nossa nostalgia. Na expressão célebre de Benjamin, a origem

é um *turbilhão*, que, ao girar o tempo, faz convergir o que passou e o que está em vias de se formar. Esse o paradoxo do tempo original: o que permanece, o que resta, é o que torna novamente possível.

Agamben retoma a formulação benjaminiana acerca do tempo, para estabelecer uma relação entre infância e linguagem. Se pudesse ser totalmente dissociada da experiência, nos diz ele, a linguagem seria um código vazio, uma estrutura sem vida. Através da experiência entramos na linguagem, nos apropriamos de seu código, desmontamos e remontamos suas peças. Mas, em sua desmedida, a linguagem não pode ser objeto de domínio absoluto por parte dos homens. O que equivale a dizer que, a cada vez que usamos a linguagem, temos que novamente reaprendê-la. Somos, assim, *in-fantes*: a cada enunciação, é toda a linguagem que nos apresenta em estado de potência e solicita, por isso, ser reaprendida, reapropriada. A infância é o que possibilita o mergulho da linguagem na experiência e, portanto, o que a limita, impedindo que ela seja um código matemático vazio e abstrato, fechado em sua própria abstração. Do ponto de vista do tempo, a infância é o que permite que, a cada enunciação, a cada uso, todo o passado da linguagem se torne novamente presente, possível.

Esse é um tempo *em potência*. Ele não é uma abstração, não está alheio à experiência, mas, ao contrário, é o seu fundamento: atualiza-se no cotidiano na forma do *uso*. Usar os objetos, dispositivos e linguagens é retirá-los seu estado inercial – aquele próprio dos roteiros e das simulações – para restituí-los a seu estado potencial. Nesse sentido, a dimensão política da experiência estética está em nos permitir, por meio do uso cotidiano, nos expor à potência dos objetos, dos dispositivos, das linguagens.

Digamos que o uso é o que nos permite fazer da vida uma *escritura*. Para Jean-Luc Nancy, ela se define como o que não se submete a um modelo. A escritura abre uma relação, um *comum*, ela é o "em jogo do em comum" da vida. Se, no domínio do capitalismo biopolítico e estético, a vida é objeto de modulação e controle, diríamos que ela não é absolutamente redutível a esse investimento.

Nesse jogo contínuo cujo terreno é o cotidiano, qual seria, então, a potência política da experiência estética? A busca por uma resposta a essa questão é o fio tênue que nos permite acompanhar o ensaio a despeito de sua dispersão. O propósito de respondê-la não deve nos fazer exigir do estético mais do que ele pode nos oferecer. Não chegamos a uma resposta que possa se traduzir em ações, em estratégias de *resistência* ao capitalismo. Não era esse o intuito. Digamos apenas que, na vida, o que se cria e se recria é, com cada vez mais intensidade, objeto de expropriação. O que permanece irreduzível a essa expropriação é a *possibilidade* de se criar: o tempo em estado de potência é o Inapropriável. A cada uso – dos objetos, dos dispositivos, das linguagens – essa possibilidade se renova. Ao contrário do que nos faz crer a lógica do consumo, o uso não é o que desgasta, mas o que nos expõe, de novo e novamente, à uma *possibilidade*. Antes de sua dimensão prática, utilitária, o uso nos coloca diante da *medialidade* dos dispositivos e da *comunicabilidade* da linguagem, conforme formulação de Agamben.

O resultado dessa pesquisa é um *ensaio*, como explicitamos no título. Mais do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o estado do mundo. O ensaio se move "segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas

o conceito mas também a imagem, não apenas as diferenças mas as diferenciações.”³ Esse movimento de derivação e errância faz do pensamento ensaístico algo arriscado: “pensamento que se ensaia”, segundo Silvina Rodrigues. Ele se pensa no momento mesmo em que o texto vai-se fazendo. Relativiza-se enquanto se afirma, o que nos faz ir ainda mais longe, para dizer, com Adorno, que o ensaio ocupa um lugar entre os despropósitos. Imerso na desproporção da experiência, ele se articula como se estivesse para ser, a todo momento, interrompido.⁴ Como discurso, o ensaio só pode ser *dis-cursus*, curso interrompido, sugerindo a idéia de “fragmento como coerência”.⁵

Ao final desse percurso, percebemos o ensaio ele próprio como uma montagem, uma bricolagem. Ele se arrisca a aproximar autores, teorias e experiências bastante distintos. Condizente com nossa própria argumentação, trata-se de um uso, em certo sentido, negligente desse material. Esperamos, contudo, que ele não seja pouco rigoroso.

Misto de opção consciente e incapacidade, nesta pesquisa não analisamos um *corpus* empírico bem definido. Artísticas ou não, as experiências que aparecem ao longo do trabalho não podem ser classificadas nem como *exemplo*, nem como *objeto de análise*. Elas fazem uma espécie de intercessão⁶ com o texto, atravessam uma ou outra discussão, mas compõem segmentos relativamente autônomos. Por isso, as análises são curtas e quase se reduzem a descrever as experiências, colocando-as em contato com a teoria. Se a lógica do texto é a da montagem, o modo de se operar é menos a análise do que o *contato*.

³ RODRIGUES, Silvina. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 165-166.

⁴ Ibidem, p. 35.

⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 30.

⁶ Indiretamente, fazemos referência aqui ao conceito de *intercessores*, como formulado em DELEUZE, Gilles. *Les intercesseurs*. In: Deleuze, G. *Pourparlers* (1972-1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 165-184.

Também, é preciso sublinhar, o critério de escolha dessas experiências é algo subjetivo. Primeiramente, elegemos experiências residuais (o termo está longe de ser pejorativo) – um vídeo-sequestro no Youtube, uma cena de um filme, uma frase escrita sobre a mão, alguns vídeos exibidos em festivais de arte eletrônica, documentos de um banco de dados na internet – todas elas relacionadas de forma direta ou indireta ao contexto de nossa discussão. Se, muitas vezes, o contato com essas experiências se deu no universo das artes, elas nos interessam principalmente naquilo que podem nos ligar à experiência cotidiana, ou naquilo que podem sugerir em termos de uma estética do ordinário: o sequestro de um jornalista, cartazes publicitários rasgados, pisoteados, o gesto de um operador de câmera anônimo. Nada coincidentemente, as experiências que aparecem ao longo do ensaio surgem em contextos ditos "periféricos" em relação à ordem mundial atual, contextos, muitas vezes, conflituosos: elas vêm da Ásia, do Oriente Médio, da América Latina. Nesses contextos, é difícil desconsiderar os anacronismos, as materialidades e as muitas contradições políticas e sociais.

Mais do que fortuito, o contato com esses objetos nos permite vislumbrar uma imagem para a política hoje: ela é difícil e se compõe de resíduos, restos, destroços. Assim como o cotidiano, a política contemporânea nos solicita constantemente nos transformar em *bricoleurs*, nos demanda, antes de tudo, a crença em torná-la *possível*.

A mesa onde escrevemos

Em *Idée de la prose*⁷, há um belo texto de Agamben, no qual ele conta a história de Damascius, último pensador da filosofia pagã, antes do fechamento da escola de Atenas, pelo imperador Justiniano, no ano de 529. Exilado em Ctésiphon, Damascius começa a escrever um livro que se chamaria *Aporias e soluções a propósito dos princípios primeiros*. Ali, ele persegue a seguinte questão: o começo do Todo está além ou em alguma das partes desse Todo? Depois de trabalhar na obra durante trezentos dias, ele não consegue mais do que se deparar com sua incapacidade de responder à pergunta. O que o leva a uma outra, tão insuportável quanto a primeira: como o pensamento pode pensar o começo do pensamento? Em outros termos, como compreender o incompreensível?⁸ Como pensar o impensável do pensamento?

Eis que, uma noite, ele vislumbra a idéia que pode ajudá-lo a dar termo a suas inquietações: o início de tudo é um lugar perfeitamente vazio, sequer um lugar, mas o lugar dos lugares, onde eventualmente emerge um sopro, uma imagem, uma palavra. Ele é uma superfície lisa e sem qualidade, na qual nenhum ponto se distingue do outro: uma espécie de espaço-limite do pensamento. O limite do pensamento não é, contudo, nem um espaço, nem uma coisa. Ele é sua própria potência, a linguagem em estado de potência. Duas belas imagens aparecem a Damascius. A primeira, uma cena de infância: na fazenda onde nasceu, havia uma superfície de pedra branca sobre a qual, à tarde, os camponeses batiam o trigo para separar a palha do grão. O que ele procurava, nos

⁷ AGAMBEN, Giorgio. Seuil. In: Agamben, G. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Ed., 1998.

⁸ Ibidem, p. 13.

pergunta Agamben no texto, não seria essa superfície, ela mesma impensável, indizível, sobre a qual o crivo da linguagem separaria a palha e o grão de cada ser?⁹

A segunda é a imagem da mesinha na qual Damascius escreve. A obra não era nada mais do que a tentativa de representar essa pequena mesa lisa, sobre a qual nada foi ainda escrito. É por isso que ele não podia levar a termo seu livro: "o que não podia cessar de se escrever era a imagem do que não tinha cessado de não se escrever".¹⁰ É aí, nessa origem sempre por recomençar, que o pensamento encontra a política. Porque, em sua forma limítrofe, a política é o impensável, ou o que se mantém impensado no pensamento. A linguagem em sua potência sempre por vir, sua *infância*.¹¹ O limite da linguagem é sua origem e aí a política se torna possível: no momento em que, tudo visto e dito, algo permanece por ser dito e por ser visto. A política surge porque o que não pode cessar de ser pensado é a imagem do que não cessa de não ser pensado. Ela nasce da demanda de se pensar impensável, pois desse impensável, se inventa um mundo. Nesse sentido, a política se produz no momento de limiar em que o vazio da linguagem se torna traço sensível, a partir de uma cisão, um corte. Esse corte permite ver o que antes não se via e permite escutar, como palavra, o que antes não se escutava senão como rumor. Esse rumor deve continuar sempre ao fundo da linguagem, dos cortes que ela opera.¹²

⁹ Ibidem, p. 14.

¹⁰ No original: "ce qui ne pouvait cesser de s'écrire était l'image de ce qui n'avait pas cessé de ne pas s'écrire". AGAMBEN, Giorgio. Seuil. In: Agamben, G. *Idée de la prose*, p. 16.

¹¹ O conceito será abordado mais à frente. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*.

¹² Esse impensável ao fundo da linguagem, que é a um só tempo sua potência e seu limite, não é transcendente: em uma rede conceitual marcada por correspondências e diferenças, ele pode ser o *fora* (conforme leitura da obra de Maurice Blanchot por Michel Foucault) ou a *imanência* (Gilles Deleuze). Cf. FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. São Paulo: Forense Universitária, 2001. O pensamento do exterior, p. 219-242; BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001; DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida...In: *Educação e realidade*. n. 27, v. 2, p. 10-18, jul/dez. 2002.

O que é a política

A política surge no momento em que a voz, que apenas indica dor e sofrimento, se faz *linguagem* – palavra manifesta – nos permitindo distinguir entre o útil e o nocivo, o justo e o injusto, o bem e o mal. Será Aristóteles (lembrado por Rancière e Agamben) quem primeiro identifica este fundamento estético da *pólis*:

Único entre todos os animais, o homem possui a palavra. Sem dúvida, a voz é o meio pelo qual se indica a dor e o prazer. Por isso pertence aos outros animais. A natureza deles vai só até aí: possuem o sentimento da dor e do prazer e podem indicá-lo entre si. Mas a palavra está aí para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto. É isso que é próprio dos homens, em comparação com os outros animais: o homem é o único que possui o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto. Ora, é a comunidade dessas coisas que faz a família e a polis.¹³

Trata-se, portanto, de um deslocamento sensível que estaria na gênese da política: "passagem da voz à linguagem".¹⁴ Porque a voz apenas indica, a palavra manifesta.¹⁵ Essa passagem se apresenta na forma da percepção, do reconhecimento de uma existência, de uma voz que pode, agora, ter nome e razão: aqueles que passam a existir pela palavra, aqueles cujo murmúrio torna-se reconhecível como linguagem, distinção de um *logos*.

A política não se reduz, contudo, a "dar voz aos que não a têm", ou seja, permitir que os vários sujeitos, agora, interlocutores, se expressem. Mais profundamente, a passagem da voz à linguagem é uma cisão que cria o mundo. Por meio de um deslocamento sensível, em um mesmo processo, instaura-se o mundo e os sujeitos que o constituem.

¹³ Aristóteles citado por RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 17.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 15.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 17.

Partamos, assim, de uma definição simples e interessada: a política é a maneira como, pela linguagem, se cria e se partilha um mundo. Como provoca Jacques Rancière, ela é feita não de relações de poder, mas de relações de mundos.¹⁶ A política se constitui, portanto, no momento de uma cisão, uma cisão cuja lâmina é a linguagem.

Há, hoje, ao menos duas perspectivas para se compreender essa cisão, cada qual apreendendo de maneira diferente suas derivações. Em uma primeira via, teríamos os teóricos da *multitude*, defensores da política como evento e multiplicidade.¹⁷ Essa teoria se articula em torno da noção de produção de subjetividade e das formas de resistência emergentes no interior do *império*, a versão contemporânea do capitalismo global.¹⁸ Por ser invisível e nômade, o império é um poder que não pode ser identificado como negatividade e que deve ser enfrentado num embate imanente ao seu modo de produção mesmo.

Herdeiros da filosofia da diferença e do conceito de *micropolítica*,¹⁹ conforme formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, os teóricos da multiplicidade defendem que, para além da esfera institucional, a política produz mundos, por meio de agenciamentos locais. Essa concepção da política parte da multiplicidade e a ela retorna como *multitude*, a forma do comum nascida da radicalização da democracia: uma espécie de *corpo sem órgãos* da política, carne viva, que não se deixa totalizar em uma identidade estável, seja ela a massa, a classe, ou o povo.

¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

¹⁷ Cf. HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multitude: guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Paris: La Découverte, 2004.

¹⁸ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Empire*. London/Cambridge: Harvard University Press, 2001.

¹⁹ DELEUZE, GILLES. e GUATTARI, FÉLIX. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

Como ressalta Lazzarato, essa perspectiva política define um processo de constituição do mundo e da subjetividade que não está centrado na noção de sujeito, mas de evento. O evento é o que surge como emergência problemática, uma solução parcial, imprevisível de um campo de possibilidades. Essa solução, uma atualização, não pode ser prevista por um conjunto fechado. A subjetividade seria, assim, criada, inventada, em agenciamentos parciais, diagramáticos, que articulam elementos semióticos, políticos, tecnológicos, artísticos. A multidão é o conjunto não totalizável destas subjetividades singulares, eventuais. Como escreve Deleuze, "sim, existem sujeitos: eles são grãos dançantes na poeira do visível, lugares móveis em um murmúrio anônimo. O sujeito é sempre uma derivada. Ele nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê."²⁰

Mais do que desenvolver os vários desdobramentos desta política das multiplicidades, vale marcar dois aspectos que serão os principais pontos de diferenciação em relação à outra perspectiva, formulada por Rancière. Em primeiro lugar, trata-se sempre de se afirmar a multiplicidade dos processos e de suas efetuações, ou seja, de se recusar qualquer totalidade. A subjetividade é constante devir e os mundos se criam e se desfazem a partir de agenciamentos e atualizações locais, eventuais. A política é o lugar, portanto, da criação e da resistência, ou melhor, da resistência pela criação: de subjetividades, de modos de vida, de mundos.

Um segundo ponto deriva daí: como resume Maurizio Lazzarato, esta é uma política pós-socialista que não se desdobra segundo a lógica da *contradição*, mas segundo a lógica da

²⁰ No original: "Oui, il y a des sujets: ce sont des grains dansants dans la poussière du visible, et des places mobiles dans un murmure anonyme. Le sujet, c'est toujours une dérivée. Il naît et s'évanouit dans l'épaisseur de ce qu'on dit, de ce qu'on voit." DELEUZE, Gilles. Un portrait de Foucault. In: Deleuze, G. *Pourparlers* (1972-1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 146.

diferença. A política é, aqui, "colocação à prova", experimentação: "as singularidades individuais e coletivas (...) desdobram uma dinâmica de subjetivação que é, ao mesmo tempo, afirmação da diferença e composição de um comum não totalizável."²¹ Se o primeiro ponto exprime a recusa a todo tipo de totalização, esse segundo aspecto mostra a recusa a qualquer negatividade. Se não há inimigo identificável e se os sujeitos são sempre eventuais, a política é afirmação da diferença, pela criação e pela experimentação, e o povo sempre falta, pois ele não pode coincidir jamais consigo mesmo.²²

A outra perspectiva se constitui na defesa de uma *política do dissenso*, cuja negatividade é a *polícia*, uma ordem consensual, que estabelece os limites do que pode ser visto, dito, ou seja, o horizonte de nossos possíveis. Aqui, também a política significa constituição de mundos, a partir do que Jacques Rancière chama uma *partilha do sensível*. Essa partilha possui dois sentidos, aparentemente, contraditórios: o que divide (cinde) e o que torna comum.

A política constrói (e, ao mesmo tempo, se constrói sobre) uma configuração do sensível. Ela "ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo".²³ Para Rancière, há sempre, ao fundo da política, um *desentendimento* acerca do que existe e do que não existe, do que é dito e do que será ouvido como palavra, do

²¹ No original: "les singularités individuelles et collectives (...) déploient une dynamique de subjectivation, qui est à la fois affirmation de la différence et composition d'un commun non totalisable". LAZZARATO, Maurizio. *Les révolutions du capitalisme*. Paris: Le Seuil, 2004, p. 199.

²² LAZZARATO, Maurizio. *Les révolutions du capitalisme*. Paris: Le Seuil, 2004, p. 199.

²³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005, p. 17.

que é percebido ou não, do que faz parte da cena ou dela está excluído. Ela é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, do ruído e do enunciável.²⁴

Seria preciso, contudo, levar o conceito de política para além de uma dimensão meramente normativa, que, para Rancière, caracteriza, antes, uma ordem policial. Segundo o autor, a polícia diz de uma ordem que define a distribuição dos poderes, dos lugares e dos fazeres, assim como os processos de legitimação desta distribuição. A ordem policial é aquela que dispõe o visível e o dizível, que faz com que uma atividade ganhe visibilidade e existência e que uma palavra seja compreendida como discurso. A polícia é uma ordem sensível que regula a distribuição dos corpos, as ocupações e as propriedades dos espaços.²⁵ É aí, neste ordenamento do que deve ou não ser visto, ouvido, incluído em uma dada cena, que a política emerge.

Deste ponto de vista, a *política* é o processo antagônico, litigioso, desestabilizador da *polícia*: o momento em que se *rompe* com dada ordem sensível impondo uma partilha ainda inaudita e incluindo nessa partilha algo que não cabia ali: a parcela dos sem-parcela. A política se exerce no encontro entre dois processos heterogêneos: de um lado, o processo policial que é, em certa medida, o enrijecimento de determinada cena e do posicionamento dos corpos nessa cena. Trata-se de um processo de divisão, na medida em que se cria um mundo no qual alguns contam e outros não. De outro lado, o processo de igualdade, que pressuporia um mundo no qual qualquer ser falante está em pé de igualdade com qualquer outro ser falante. Este o desentendimento da política: ela surge do encontro de uma partilha que divide (a ordem policial) e uma partilha que se

²⁴ Ibidem, p. 16.

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 42.

compartilha (o pressuposto da igualdade).²⁶ Essa definição vai contra a "boa vontade militante", segundo a qual, tudo seria político. Nada é, por si, político. Mas tudo pode vir a sê-lo se atualizar o encontro das duas lógicas, a lógica policial e a lógica da igualdade.²⁷

Para Rancière, a partilha do sensível própria à política é sempre dissensual na medida em que ela contrapõe, pelo menos, dois mundos: aquele da *polis*, a cena democrática no interior da qual uns contam e outros não, e aquele mundo em vias de se constituir a partir da subjetivação dos sem-parcela, sujeitos políticos com os quais ainda não se contava. Por esse motivo, a política não é nunca o lugar da pura afirmação, mas da negatividade. Ao consenso da ordem policial se opõe o dissenso nascido do pressuposto da igualdade.

Não se trata, contudo, de reduzir a política à busca do consenso em torno de uma reivindicação tornada pública. A política é, antes, o que exige a criação da cena e dos sujeitos que dela participam. É um encontro dissensual, não porque os atores não chegam ao acordo sobre este ou aquele tema, mas porque aqueles que surgem, em seu excesso, exigem uma nova contagem na *polis*, estão ao mesmo tempo dentro e fora da cena, não são ainda reconhecidos como participantes da comunidade política, mas já criaram o dano, a cisão a partir da qual outra cena terá que ser inventada. As partes não preexistem ao conflito da política, elas se nomeiam e nomeiam o mundo ao qual querem fazer parte. Será em um e mesmo gesto que se expõe o dano da política, que se criam seus atores e a cena da qual participam (mas não totalmente). É por isso que a ruptura política é de natureza estética, antes de ser comunicacional. "O dialogismo da política tem muito da

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, p. 45.

heterologia literária, de seus enunciados subtraídos de seus autores e devolvidos a eles, de seus jogos da primeira e da terceira pessoa – tem muito mais disso do que da situação supostamente ideal, do diálogo entre uma primeira e uma segunda pessoa.”²⁸

A subjetivação política será assim um processo que resulta na constituição, sempre parcial, polêmica, polifônica, de um sujeito. A subjetivação é entendida aqui como a produção de uma instância de enunciação que não era antes identificável por um campo de experiência dado. Ou seja, a possibilidade do sujeito de enunciação caminha a par com a reconfiguração do campo de experiência. “Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela.”²⁹ Ou seja, para Rancière, o sujeito existe, mas ele é uma identidade que se constitui por uma desidentificação. Os processos de subjetivação não resultam na pura multiplicidade da multidão – um povo que falta – mas na defesa de um povo que existe em torção consigo mesmo.

Poderíamos resumir assim as diferenças entre as duas perspectivas teóricas – a política da multiplicidade e a política do dissenso: para ambas, a política possui uma dimensão estética, na medida em que se trata da criação de mundos sensíveis, mundos habitáveis, cenas de visibilidade e de enunciação. Para a primeira perspectiva, trata-se de criar mundos a partir da experimentação e da contínua produção de subjetividade. Ela é uma política afirmativa, imanente, que recusa a identidade ou qualquer forma estável de representação. Para a segunda perspectiva, trata-se de criar mundos a partir de uma

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 70.

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 48.

partilha do sensível, que opera em torno de um dano: a parcela dos sem-parcela. Há sempre uma negatividade a ser deslocada, transformada por meio da política: a ordem policial, que define uma partilha anterior ao dano. O sujeito político é o que surge no interior desse processo, como identidade em processo de desidentificação.

Estabelecidas as diferenças entre as teorias, resta-nos repetir que ambas nos permitem atentar para a *dimensão estética da política*. Passar do ruído à palavra, do invisível ao visível, do sensível ao inteligível, esse é um deslocamento de caráter estético: ele nos faz entrar, simultaneamente, na linguagem e na *polis*, possibilitando a vida em comum. A tarefa política está sempre por se fazer e nos coloca diante da potência da linguagem. É por isso que, para Agamben, a política não deve ser vista nem como a esfera dos meios para se atingir certos fins, nem como a esfera dos fins em si mesmos, mas como o lugar onde a linguagem se expõe enquanto tal, enquanto *medialidade pura*.³⁰ Ela nos coloca diante da potência da linguagem e essa é sua própria potência. Trata-se de uma tarefa interminável que visa, finalmente, a dimensão de *uso* do comum da linguagem, uma *práxis*. Para Jean-Luc Nancy, a política é o lugar do *em-comum* enquanto tal.³¹ A concordar com ele, uma pergunta tão simples quanto fundamental poderia ser: como se *usa* um *comum*?³² A pergunta, como se verá, atravessa este ensaio: por meio dela, se constrói uma estética do ordinário, que vê no *uso* sua dimensão também política.

Um sequestro

Vejamos uma experiência difícil: o sequestro pelo PCC (Primeiro Comando da Capital) do

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. Notes on politics. In: Agamben, G. *Means Without End: Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000, p. 116.

³¹ NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003. p. 137.

³² AGAMBEN, Giorgio. Notes on politics. In: Agamben, G. *Means Without End: Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000, p.117.

jornalista da Rede Globo Guilherme Portanova e do auxiliar técnico Alexandre Calado. Na madrugada de domingo, 13 de agosto de 2006, o Plantão de Jornalismo da emissora exibe imagens precárias e instáveis, pouco comuns para o padrão de qualidade da Globo: elas mostram um jovem encapuzado que lê um comunicado. Entre desafiante e hesitante, o jovem enuncia a mensagem, misto de discurso jurídico e reivindicação política. A exibição do vídeo pela Rede Globo era a contrapartida exigida pelo PCC para a libertação da equipe, seqüestrada na manhã de sábado. Imediatamente após à aparição das imagens em rede nacional, o vídeo já estava disponível no YouTube³³, este que funcionou como espécie de caixa de ressonância do fato.

Antes de tudo, o vídeo-sequestro deve ser analisado no âmbito das estratégias contemporâneas que vêm no espaço audiovisual, midiático, uma possibilidade de intervenção política, em uma espécie de guerrilha eletrônica. Hoje, boa parte da população, principalmente no contexto da América Latina, é formada pelo que Ivana Bentes denominou *oralistas*: pessoas cuja formação escolar clássica, baseada na escrita, vem sendo substituída pela cultura audiovisual. "Essa informação oral/audiovisual está puglando uma massa de semi-analfabetos ou 'oralistas' a um sistema de informação fragmentado e complexo, vivo, que pode ser, ao mesmo tempo, muito sofisticado ou limitado".³⁴

Se, em sua brutalidade, o vídeo-sequestro se impõe como desafio analítico, é porque ele se situa numa zona ambígua, fazendo conviver métodos arcaicos de violência e dispositivos avançados de comunicação móvel; o discurso desautorizado e o discurso

³³ O vídeo está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=enHhZ9F42Z8>. Acesso em 12 dez. 2007.

³⁴ BENTES, Ivana. Globalização eletrônica na América Latina. In: Menezes, P. (Org.). *Signos Plurais*: mídia, arte, cotidiano na globalização. São Paulo: Editora Experimento, 1997, p. 11-23.

especialista; a visibilidade e o encapuzamento; o espaço fechado da prisão e o espaço aberto da telepresença. O vídeo, sabemos, se articula com uma série de outros procedimentos do grupo, que se vale das tecnologias eletrônicas e digitais para tornar permeáveis o espaço público e o espaço de confinamento. É assim que, por meio dos celulares, de seu uso tático, os líderes do PCC comandam à distância, ganham mobilidade, mesmo estando presos.

Este é um *vídeo-acontecimento*. Analisá-lo só é possível por meio de uma pragmática, atenta ao que está representado na imagem, mas também, a tudo aquilo que a provocou e que continua para além dela. Vídeo-acontecimento porque, nele, o evento e a imagem tornam-se intercambiáveis, quase indistintos: a virtualidade da imagem está colada à sua atualidade, uma dimensão intervindo na outra, em uma espécie de curto-circuito entre o fato e sua imediata circulação midiática. Sim, o mundo passa a fazer cinema e o sequestro é o que faz reverberar um mundo no outro, nos faz atravessar de um a outro, o mesmo mundo. Através do sequestro, a realidade pede como resgate aquilo que a ficção havia lhe roubado.

Defender a dimensão política deste vídeo não é tarefa fácil, algo que se dê de maneira direta. Ela não está no caráter reivindicativo do comunicado. Tampouco, no embate entre poderes: a mídia, o Estado, a justiça, a organização criminosa. Para além de todos estes aspectos, mas estreitamente ligado a eles, o vídeo-sequestro é político, principalmente, porque opera no âmago de um regime de sensibilidade, de visibilidade e de crença. O que ali se pede como resgate é a própria linguagem. Sua força política está no fato de que o vídeo intervém, de forma problemática e conflituosa, em nossa percepção do que seja

ruído e do que seja palavra, do que seja visível ou invisível, do que seja ou não possível na cena pública.

Para percebermos essa "política antes da política", esse *desentendimento* ao fundo de toda atividade política (em seu sentido forte), talvez, seja necessário nos atentar para uma figura limítrofe: o mediador. Trata-se do jovem encapuzado que, entre ameaçador e acuado, lê o comunicado no vídeo, porta um discurso que lhe escapa, que lhe parece impróprio. Esse discurso, no limite do inteligível, nos leva à gênese da política, a sua origem estética.

Logo à primeira vista, o que chama atenção no vídeo do PCC, veiculado pela Globo, é a mensagem lida pelo jovem: composta por fragmentos de leis e por palavras de ordem, o discurso soa estranho ao universo televisivo. A estranheza é reforçada pela leitura truncada e por uma câmera instável, amadora. A discrepância entre a precariedade da leitura e a especialidade do texto gera um alheamento por parte de quem lê e uma dificuldade de entendimento por parte de quem acompanha o discurso.

Mas, para além do próprio sentido do texto, há esse desentendimento anterior, a que o vídeo nos remete: ele diz respeito à própria linguagem, à linguagem vista aqui como lugar da política. O discurso do jovem encapuzado, no limiar de ser ouvido como palavra, como linguagem, nos leva a essa origem na qual a estética se encontra com a política. Afinal de contas, o que o jovem comunica é a própria linguagem, sua *medialidade pura*³⁵, diria Agamben. Mais do que a reivindicação enviesada que ele expressa, seu discurso quer principalmente ser percebido como discurso. Por isso, o sequestro, cujo resgate é algo

³⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000.

que fora anteriormente sequestrado: a linguagem. O que interessa no vídeo-sequestro do PCC é a comunicabilidade anterior à comunicação, que ele escancara e veicula. Ou melhor, o que o vídeo comunica, por meio de seu mediador encapuzado, é sua própria comunicabilidade.³⁶

Há, antes de tudo, a percepção por parte do PCC do espaço privilegiado de visibilidade – espaço de produção de um comum – que é a mídia. O vídeo será então uma tentativa de inclusão nesse espaço midiático, espetacular. Ele é um esforço de reconhecimento, demonstração de força que se existe na medida em que se demonstra, se expõe como imagem e como narrativa.

Vejamos como se opera essa exposição, retomando a mediação do jovem encapuzado. Ela é uma mediação paradoxal, que opera por meio da exclusão. Ou melhor, ela se inclui, se torna visível, através de uma exclusão. O encapuzamento é a forma emblemática dessa mediação. Aqui, o rosto se torna o lugar da política: para aparecer no espaço público midiático, o jovem precisa desaparecer por trás do capuz. Para se incluir na *polis*, ele deve, concretamente, se excluir, escondendo o rosto.

Guardadas as diferenças, a estratégia do encapuzamento nos permite conectar esse vídeo a uma série de outras intervenções no espaço público eletrônico, dentre as quais, a mais emblemática – em vários sentidos, inaugural – é a do Exército Zapatista de Libertação Nacional, no México. Como sabemos, esse movimento de guerrilha, surgido em Chiapas, em 1994, e liderado pelo subcomandante Marcos, se vale da internet como forma de globalizar o conjunto de suas reivindicações, em uma rede que liga intelectuais, artistas e

³⁶ Ibidem.

ativistas de todo o mundo. Como analisa Ivana Bentes, o tom poético dos seus comunicados, assim como sua origem misteriosa, contribuem para fazer do subcomandante Marcos "o primeiro pop-star revolucionário da globalização eletrônica".³⁷ O capuz funciona nesse caso como estratégia político-midiática em dois sentidos: primeiro, porque ajuda a alimentar o mistério por trás da figura do subcomandante, criando um efeito de mídia de alta eficácia. Em segundo lugar, porque esse "rosto sem rosto", permite universalizar as causas particulares dos zapatistas: ele é uma espécie de rosto em branco, virtual, passível de ser apropriado por outros. Nesse sentido, é bastante sofisticada a fórmula encontrada por Marcos para definir sua comunidade: "zapatista no México, *gay* em São Francisco, negro na África do Sul, muçulmano na Europa, chicano nos Estados Unidos, palestino em Israel, judeu na Alemanha, pacifista na Bósnia, mulher desacompanhada em metrô às dez da noite, camponês sem-terra em qualquer país, trabalhador sem trabalho em qualquer cidade".³⁸

O vídeo do PCC é assim resultado de um duplo movimento, aparentemente, contraditório. De um lado, o desejo de reconhecimento, demonstração de força, exposição no espaço midiático: daí o caráter espetacular do sequestro. Por outro lado, a estratégia do encapuzamento, que faz com que essa inclusão na mídia se dê por meio de uma exclusão. O rosto encapuzado é afirma sua propriedade negando-a. Torna-se implicado, ligado a uma experiência específica – o vídeo-sequestro – e, simultaneamente, abstraído dessa experiência: plástico, lacunar, esse rosto é uma *propriedade imprópria*, capaz de abrigar outros rostos possíveis. Encapuzado, o rosto mantém-se ali, nessa zona indiscernível, entre o próprio e o impróprio, entre aparecer e desaparecer, quase visível e quase invisível.

³⁷ BENTES, Ivana. Globalização eletrônica na América Latina. In: Menezes, P. (Org.). *Signos Plurais*: mídia, arte, cotidiano na globalização. São Paulo: Editora Experimento, 1997, p. 11-23.

³⁸ Cf. DI FELICE, Massimo e MUÑOZ, Cristobal. *A revolução invencível*: Subcomandante Marcos e Exército Zapatista de Libertação Nacional. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

Ao final de contas, a estratégia do PCC foi anulada. Como se colocado entre parênteses, o vídeo não repercutiu muito além de sua incômoda aparição, tornou-se algo exótico, alvo de juízos morais, de discursos populistas e policialescos. Resta-nos apreender sua ambiguidade. Na instantânea aparição destas imagens, que é também um plano-sequência, misturam-se tempos heterogêneos, virtualidades e anacronismos.

Da política do rosto

"Pelo menos, não se deve entender que, pelo rosto, outrem, que você situa como que fora do mundo, caia de repente no domínio das coisas visíveis?"³⁹ De repente e irremediavelmente: por isso, para Blanchot, ele é um excesso, uma presença que não se pode dominar, que transborda a representação, toda forma, toda imagem, toda visão e toda idéia que queira apreendê-lo.⁴⁰

O rosto, nos diz Agamben, é a paixão da linguagem, é o lugar em que a linguagem se expõe enquanto tal, onde ela expõe sua abertura e sua comunicabilidade. Se o rosto pode ser o lugar da política é porque ele se expõe, ele sofre e suporta essa exposição.⁴¹ O rosto abriga uma guerra. De um lado, ele é o lugar da tentativa de expropriação, da transformação de uma impropriedade em propriedade, ali, onde o espetáculo se encontra com a biopolítica. Antes de tudo, é preciso extrair da singularidade de um rosto, uma identidade. Depois, é preciso tornar essa identidade identificável, traço identitário de um grupo (um tipo, um estereótipo).

³⁹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001, p. 102.

⁴⁰ Ibidem, p. 102.

⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. The face. In: Agamben, G. *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000, p. 91.

Por outro lado, essa é uma guerra difícil, uma guerra permanente. Porque o rosto continua impróprio, apesar de todo desejo em torná-lo propriedade. "Quando outrem se revela a mim como o que está absolutamente fora e acima de mim, não porque seria o mais poderoso, mas porque, aí, cessa meu poder, é o rosto."⁴² E quando eu, por minha vez, me revelo a outrem, através de "pequenas percepções refratadas"⁴³, é por meio do rosto que o faço.

Faces (1972 – 2000), série fotográfica de Jürgen Klauke: noventa e seis fotografias colecionadas dos jornais mostram faces anônimas cobertas por diferentes tipos de capuz. As primeiras delas se referem aos eventos trágicos acontecidos durante os Jogos Olímpicos de Munique, em 1972, quando terroristas árabes fizeram atletas israelenses de refém. As negociações, acompanhadas pelas câmeras, terminaram tragicamente com a morte de todos os envolvidos.

Desde então, durante muitos anos, Klauke não parou de colecionar esses "rostos sem rosto". Terroristas, criminosos, ativistas, fiéis, artistas, homens, mulheres, crianças...excluídos, desterrados, despossuídos, exilados, eles são provenientes de culturas e países diversos, cada qual guardando sua história específica. Apesar de encapuzados, todos os rostos nos olham, devolvem o olhar àqueles que os observamos. Não sabemos bem o que o olhar esconde por trás das máscaras. Em uma espécie de comunicação sem comunicação, as máscaras suprimem parcialmente o rosto, espaço da política. Seja qual for o seu propósito – ideológico, religioso, econômico – cada um desses rostos

⁴² BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001, p. 102.

⁴³ GIL, José. Para que serve um rosto? In: Gil, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997, p. 163-172.

encapuzados exercem uma espécie de política *em negativo*, pela suspensão, supressão do lugar onde ela pode se exercer.

À invisibilidade produzida pelo capuz, se soma aquela da imagem, da fotografia. A precariedade da impressão das imagens no jornal, a ação do tempo sobre o papel, a ampliação da retícula fazem com que alguns desses rostos nos apareçam no limite de sua dissolução. Rostos rasurados, esgarçados, manchados, estourados. Alguns deles já deixaram de ser um retrato para se tornar pura abstração. Esses rostos prestes a desaparecer nos interessam de perto: em uma mesma imagem, eles nos mostram a singularidade de um rosto qualquer, aquilo que lhe é próprio, e sua impropriedade, sua dissolução em uma mancha irreconhecível, uma pura qualidade sensível.

Expostos no momento de sua desapareição, os retratos sugerem uma comunidade: a dos homens e mulheres sem rosto, aos quais se impõe o encapuzamento como forma de existir e de exercer a política. Mas, como sugerem as fotos destroçadas, essa é uma comunidade que apenas se esboça, cuja identidade é impossível e que, em sua impropriedade, está sempre por se fazer.

O que dizer, então, desses rostos de políticos, completamente desfigurados, que circularam em "santinhos" de propaganda eleitoral no Brasil? Ou das caras sorridentes rasgadas após as eleições de 2000, no Líbano, que nos foram apresentadas, uma após a outra, em um vídeo. Os primeiros fazem parte da obra da fotógrafa Patrícia Azevedo que, na intervenção *Retratos do Vazio*, distribuiu 16 mil santinhos, transformados por ela a partir de técnicas fotográficas. Em eleições anteriores, Patrícia coletou vários desses panfletos, distribuídos como propaganda política e logo atirados fora pela população.

Depois, ela os reimprimiu rasurados, pisoteados e rasgados, em negativo, no mesmo formato, para retorná-los às ruas na eleição seguinte. A intervenção da artista produz uma inversão: o que vemos não são mais as caras alegres de políticos bem aparentados, mas manchas desfiguradas, monstruosas.

Já no vídeo *Saving Face* (2003)⁴⁴, o artista Jalal Toufic se apropria dos cartazes das campanhas das eleições parlamentares de 2000, no Líbano, capturando o rosto desfigurado dos políticos para depois montar as imagens uma após a outra. A sobreposição dos cartazes, resultado da voracidade das campanhas, faz com que os rasgos nas imagens componham rostos mutilados, misturados, segmentados. O vídeo de Toufic contrapõe, assim, a exuberância publicitária que expõe os rostos simpáticos dos políticos à uma imagem complexa, que salva o rosto pela sua decomposição, pela sua justaposição a outros rostos.

Saving Faces mostra também planos-sequência de funcionários da prefeitura limpando, com uma espátula, os restos dos cartazes. A cena banal – da vida cotidiana que prossegue após a festa publicitária das eleições – sugere o confronto entre duas políticas: a política institucional, representada pela cosmética da imagem dos políticos, e essa espécie de *política qualquer*, que se faz no embate diário entre o homem ordinário e o sensível. Nesse embate, uma atividade banal – retirar os cartazes dos postes e dos muros, rasgá-los – ganha a força de uma escritura.

Se em *Faces* vemos o rosto encapuzado daqueles que, por um motivo ou outro, precisaram se expor se escondendo, em *Retratos do Vazio* e em *Saving Faces*, vemos o

⁴⁴ Vídeo, 9', 2003.

rosto outrora exuberante, agora dilacerado, seja pelo gesto do artista, seja pela espátula do funcionário público, seja pelo passo apressado do transeunte. Mas, todos estes restos de imagem guardam em comum o fato de explicitar o rosto como o lugar da política e, ainda, a política como um jogo de visibilidade, de exposição do rosto. No caso da política institucional, ganham visibilidade aqueles que já fazem parte da cena, assessorados pelos especialistas em marketing. No caso dessa espécie de política qualquer, política do sensível, é preciso alguém que esconda, pise, rasgue, desfigure o rosto, para fazer dele uma escritura.

O horizonte como ponto de fuga e o espaço como perspectiva

No sentido que lhe conferimos, a política configura, historicamente, um espaço sensível, um espaço de visibilidade. Interessa-nos, a partir de agora, caracterizar espaço e tempo modernos, em seu vínculo com a *disciplina* e a *biopolítica*.

Toda história, nos diz Reinhart Koselleck, se compõe de uma articulação entre experiências vividas e expectativas em relação ao futuro.⁴⁵ As experiências são vividas em um espaço, constituem um espaço. As expectativas têm como espaço um horizonte. A experiência é o passado atual, acontecimentos que nos acontecem (e aos outros) e que podem ser lembrados, compartilhados. A expectativa é o futuro presente, algo que também se abriga hoje, mas que está no domínio do *ainda-não*, do não experimentado.⁴⁶

As duas categorias nos permitem, portanto, entrelaçar o passado e o futuro e ver a historicidade do tempo ao longo da história. Como o tempo só pode ser expresso por

⁴⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto e Ed. PUC-Rio, 2006, p. 306.

⁴⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto e Ed. PUC-Rio, 2006, p. 309-310.

metáforas espaciais, utilizemos, com Koselleck, os termos *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* para mostrar que "a presença do passado é diferente da presença do futuro".⁴⁷ O espaço de experiência é formado por estratos de tempo anteriores, simultaneamente presentes, de maneira descontínua, não cronológica e não mensurável. A imagem de Christian Méier, recuperada por Koselleck, é a de uma máquina de lavar: em meio à confusão de roupas que giram por trás da transparência do vidro, vez ou outra, fulgura a imagem de uma peça colorida, que, logo, desaparece para dar lugar a outra lembrança.

Se a experiência presente é pontuada por fulgurações, mais ou menos conscientes, do passado, ela também se volta ao futuro, ao horizonte que se afasta na medida em que dele nos aproximamos. A expectativa mergulha o presente em uma dimensão ainda presente, mas não concretamente experienciada.

Há algo implícito às categorias de Koselleck que vale trazer à tona: o que ele chama de metáforas espaciais necessárias para expressar o tempo, trata-se, do ponto de vista que nos interessa, de categorias que condicionam nossa experiência sensível. Espaço e tempo – tomados como apriorísticos por Kant – ganham aqui sua necessária historicidade.

Podemos, então, arriscar duas conclusões: a primeira, que nossa experiência sensível no mundo varia de acordo com relações históricas que se estabelecem entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa. A segunda conclusão, em via inversa, nos diz que espaço de experiência e horizonte de expectativa são categorias históricas, que mudam juntamente com as reconfigurações do nosso mundo sensível.

⁴⁷ Ibidem, p. 311.

A forma como se articulam espaço de experiência e horizonte de expectativa na modernidade é a de uma separação. Para Koselleck, o progresso é o conceito moderno a partir do qual se efetua essa separação. O motivo é simples, mas fundamental: a modernidade só pode se abrir ao novo, ao radicalmente novo, na medida em que se constrói sobre a expectativa de nos libertar do peso de nossas experiências. A transformação do *profectus* espiritual no *progressus* mundano liberta o homem de perseguir uma perfeição transcendente para investir em um aperfeiçoamento na história.⁴⁸ Assim, nem as antigas experiências, vinculadas à tradição, nem as novas, ligadas à colonização e ao desenvolvimento científico, eram capazes de oferecer a base de onde se projetariam as expectativas para o futuro. A partir daí, o espaço de experiência não estaria mais limitado pelo horizonte de expectativa, o que acaba por provocar a separação entre um e outro.⁴⁹

Esse horizonte aberto, que não tem o apocalipse como fim último, só pode ser estabilizado pela crença moderna na racionalidade tecno-científica, em sua capacidade de transformar teleologicamente o mundo, mergulhando a experiência em um espaço funcional e em um tempo homogêneo. A separação entre experiência e expectativa é, contudo, uma separação tensa, um ponto de estresse, que torna o homem moderno um anjo angustiado (muitas vezes, aterrorizado), cuja tarefa não é mais a de (su)portar a mensagem divina, mas de construir, ele próprio, a história. Ele é o *Angelus Novus* de Paul

⁴⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto e Ed. PUC-Rio, 2006, p. 316.

⁴⁹ Ibidem, p. 318.

Klee, anjo benjaminiano, cujo rosto está voltado para a catástrofe do passado, mas que é impelido para o futuro pela tempestade do progresso.⁵⁰

A progressiva dissociação entre experiência e expectativa que separa o homem de sua memória para jogá-lo naquela cultura de vidro na qual nada adere, só pode se desenvolver em um mundo sensível de novo tipo. Aliado à tecnociência, o progresso precisa tornar a experiência algo passível de controle e racionalização. Em outros termos, o tempo estratificado da experiência, com sua espessura, suas lacunas e seus excessos, deve se submeter a espaços cada vez mais funcionais. O horizonte de expectativa se traduz em um ponto de fuga, para o qual converge o espaço de experiência, este que se torna, então, perspectivado: tabular, transparente e, desde já, informacional. Aqui, perspectiva e panoptismo se cruzam como a ordem policial que sustenta o progresso.

Espaço e tempo da disciplina

A utopia do progresso – esse *topos* que se desenvolve no tempo – precisa criar seus espaços mundanos, na verdade, nos diz Foucault, espaços ainda não totalmente dessacralizados. Eles são *heterotopias*⁵¹, utopias realizadas, que circunscrevem espaços dentro do espaço mais amplo da sociedade, representam, contestam ou invertem os posicionamentos reais.

As heterotopias justapõem espaços de natureza e funções diferentes. Elas recortam o mundo, o segmentam em espaços circunscritos e, ao mesmo tempo, permeáveis, espaços coerentes em seu funcionamento interno, mas inseridos na dinâmica geral da sociedade.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Benjamin, W. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

⁵¹ FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: *Dits et écrits II*, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, p. 1571-1581.

Uma heterotopia recorta o espaço para daí operar um recorte no tempo. Heterotopias, nos diz Foucault, engendram *heterocronias*.⁵²

A modernidade cria, segundo Foucault, *heterotopias de desvio*.⁵³ Nelas, se localizam os indivíduos de comportamento desviante a uma norma. O Panóptico⁵⁴, sabemos, é uma heterotopia de desvio inaugural, que revela a gênese do que o autor denomina uma *sociedade disciplinar*. Trata-se de um laboratório do poder que funciona a partir de uma arquitetura e, principalmente, uma óptica. No Panóptico, a arquitetura é um dispositivo visual e a imagem um dispositivo informacional. Ao articular essas três dimensões – espaço, visão e informação – ele se configura como um poderoso dispositivo disciplinar. Tudo isso por meio de uma operação simples, de caráter estético, mas de amplas implicações econômicas, políticas e subjetivas: a dissociação entre o par ver-ser visto. No anel que circunda essa prisão modelar do século XVIII, os presos são totalmente visíveis. Na torre central onde se situa, o vigia tem uma visão total, sem, no entanto, ser visto. Essa operação de natureza visual, esse jogo de luz e contraluz, é o que possibilita o exercício da disciplina em toda sua produtividade: quem é visto sem ver introjeta a vigilância, passa a ser o vigia de si mesmo. Através de uma operação sensível, o poder não pode mais ser "verificado". Dessa forma, o dispositivo óptico e arquitetural (uma dada configuração visível e sensível) torna-se imediatamente policial: é ele que produz todo o automatismo do poder disciplinar.

⁵² Ibidem, p. 1578.

⁵³ No original: "hétérotopies de déviation". FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: *Dits et écrits II*, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, p. 1576.

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2002.

Apesar da diversidade que comportam, as várias estratégias da disciplina, disseminadas em heterotopias – da escola à fábrica, passando pelas prisões e pelos hospícios – possuem em comum certo recorte do sensível, um regime de visibilidade específico, um modo de tradução da experiência em informação.

Em maior ou menor grau, as instituições disciplinares operam através do princípio de exclusão, de segregação e isolamento daqueles que devem se submeter aos seus procedimentos. Mesmo se, de acordo com a formulação de Foucault, uma heterotopia abriga recortes espaciais heterogêneos que coabitam um mesmo espaço, é preciso que esta heterogeneidade ganhe uma articulação coerente, que permita sua hierarquização e transparência. Nesse sentido, a espacialidade que a disciplina define deve ser estável e, de certo modo, homogênea. Há ainda uma "secreta sacralização" que atua ao fundo das heterotopias modernas de desvio, já que ela mantém a estabilidade das fronteiras entre centro e periferia, entre interior e exterior, entre público e privado.⁵⁵

Uma instituição disciplinar precisa dessa estabilidade espacial para daí tabular, mapear, localizar os corpos e seus movimentos, fixá-los, no interior de sua arquitetura. Afinal, é o espaço, em sua transparência e extrema visibilidade, que permite traduzir os comportamentos em matéria informacional e também produzir a necessária consciência de que, no interior desse espaço, tudo pode ser visto, observado, acompanhado.

A disciplina necessita, então, da co-presença entre aquele que observa e aqueles que devem ser observados, vigiados. O confinamento, a presença e a coexistência são necessários para que do espaço, do corpo e da alma possam se extrair – abstrair –

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: *Dits et écrits II*, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, p. 1573.

informações. Trata-se de uma relação, portanto, *territorializada*. Sim, essa territorialização é apenas parcial: se a norma passa a ser, cada vez mais, interiorizada, introjetada por meio da auto-vigilância, ela se torna uma espécie de (má) consciência onipresente – uma *culpa* – que acompanha os indivíduos, estando eles confinados ou não. Ainda assim, se percebe alguma organicidade entre a informação e o indivíduo, este sendo ao mesmo tempo sua fonte, seu portador e seu alvo. A informação pode ser, então, descoberta, revelada, extraída de sua própria história e experiência.

O espaço de experiência da disciplina é um espaço serial, analítico, cuja extrema transparência tem como contrapartida seu lado sombrio (este que é necessário à economia do poder normalizador): a culpa. Daí sua produtividade coercitiva e corretiva. Uma segunda característica deriva desse fato: em sua extrema transparência, os espaços disciplinares produzem informação. Esta nasce de uma investigação acerca da experiência passada do indivíduo, assim como do acompanhamento minucioso – analítico – de seu modo de agir no presente. Percebemos então uma linearidade causal que vai do passado ao presente, condicionando o futuro: o passado do indivíduo informa uma correção no presente – a sanção normalizadora – que visa sanar, no futuro, o desvio, a transgressão, todo tipo de anormalidade. O espaço analítico da disciplina possui como correlato um tempo evolutivo, aquele que visa o progresso, o aperfeiçoamento dos indivíduos, tendo em vista uma norma. Esse é um tempo tornado homogêneo, abstraído da experiência, tempo aplainado de toda impureza.⁵⁶

O automatismo do poder disciplinar, nascido da consciência de uma vigilância ininterrupta, faz com que o espaço exterior seja introjetado no próprio espaço da

⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 129.

interioridade e que, em via oposta, este se exteriorize: através das técnicas disciplinares, os recônditos da alma humana podem vir à luz, se revelam em históricos, relatórios, fichas e toda gama de documentos que informam nosso emaranhado de sentimentos, sensações e segredos. Além disso e talvez mais importante que isso, ao nos tornar vigilantes de nós mesmos, através da norma – esse olho interiorizado que a todo tempo nos olha –, somos nós que levamos ao limite a operação de iluminar o espaço interior: precisamos continuamente fazer da complexidade e opacidade do universo psíquico algo, a nós mesmos, claro, coerente e passível de ser enunciado.

Todas estas operações próprias à disciplina contribuem para fundir corpo e alma em uma individualidade estável, uma *identidade*. Esta deve ser a unidade mínima, nuclear, das sociedades disciplinares. Produzida pelo poder disciplinar, a identidade é a forma como ele fixa o indivíduo, localizando-o no interior de um grupo. Como acrescenta Deleuze, não se vê, nesse caso, incompatibilidade entre o indivíduo e a massa: "é ao mesmo tempo que o poder é massificante e individuante, isto é, constitui em corpo aqueles sobre os quais se exerce e molda a individualidade de cada membro do corpo".⁵⁷ A identidade é a singularidade informada, fixada em um espaço analítico e monitorada no interior de um tempo evolutivo. A massa é o conjunto no qual ela pode se fundir, permanecendo, contudo, identificável.

O passo

Somente um saber curioso quanto aos mínimos detalhes do corpo permitiria a descrição de Gilles de la Tourette, em 1886:

⁵⁷ No original: "c'est en même temps que le pouvoir est massifiant et individuant, c'est-à-dire constitue en corps ceux sur lesquels il s'exerce et moule l'individualité de chaque membre du corps". DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. In: Deleuze, G. *Pourparlers* (1972-1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 243.

Enquanto a perna esquerda age como o fulcro, o pé direito se levanta do solo em um 'desenrolar' que começa no calcanhar e alcança a ponta dos dedos, que deixa o solo por último; a perna é agora inteiramente levada à frente e o pé toca o solo com o calcanhar. Nesse momento preciso, o pé esquerdo – tendo acabado sua revolução e apoiando-se apenas sobre a ponta dos dedos – deixa o solo; a perna esquerda é levada à frente, se aproxima e ultrapassa a perna direita, e o pé esquerdo toca o solo com o calcanhar, enquanto o pé direito termina sua revolução.⁵⁸

Trata-se, como se vê, de um *passo*. Não é coincidência se, no mesmo momento em que la Tourette se esmerava em descrevê-lo, Muybridge o fotografava, na Universidade da Pensilvânia. Ambas as iniciativas fazem parte de um saber determinado a conhecer, em suas minúcias, o conjunto da gestualidade humana. Esta será a tarefa infindável de uma forma de conhecimento que se volta sobre a complexidade do corpo para, dali, extrair as leis de seu funcionamento.

A disciplina, resume Foucault, é uma "elaboração temporal do ato".⁵⁹ É assim que o espaço analítico e o tempo evolutivo que ela articula têm como resultado a automação de nossos movimentos, sua extrema abstração. A fluência e espontaneidade dos movimentos corporais se submetem a esse tempo preciso que, como um programa, codifica cada gesto em unidades mensuráveis. Nessa espécie de *anátomo-cronologia* do comportamento, o corpo é o contexto do gesto preciso, suficiente. Nesse sentido, a disciplina se exerce na medida em que o tempo penetra o corpo, para fazer do gesto sua medida.

⁵⁸ No original: "While the left leg acts as the fulcrum, the right foot is raised from the ground with a coiling motion that starts at the heel and reaches the tip of the toes, which leave the ground last; the whole leg is now brought forward and the foot touches the ground with the heel. At this very instant, the left foot – having ended its revolution and leaning only on the tip of the toes – leaves the ground; the left leg is brought forward, gets closer to and the passes the right leg, and the left foot touches the ground with the heel, while the right foot ends its own revolution."

Citado por AGAMBEN, Giorgio. Notes on gesture. In: Agamben, G. *Means without end: notes on politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000, p. 49.

⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 129.

Em seu poder, simultaneamente, individualizante e massificante, a disciplina atua sobre a vida, na tentativa de apreender o que nela há de mais singular. Quando nosso espaço de experiência se assemelha a uma espécie de laboratório e nosso horizonte de expectativas se resume ao aperfeiçoamento progressivo, o indivíduo que aí se produz vê cada detalhe de seu comportamento tornar-se passível de descrição, análise, mensuração. A partir de seus traços singulares, ele pode ser acompanhado em um percurso histórico coerente – uma identidade –, sob o domínio de determinado saber.⁶⁰ Ele pode também ser inserido em um sistema comparativo, que possibilita o acompanhamento global dos fenômenos e a constituição de grupos, ou, como veremos, de *populações*.

Contudo, há no gesto algo de irreduzível, ele não pode ser totalmente conhecido, nem apreendido pelo saber disciplinar. Voltemos ao passo: De Certeau nos lembra que as suas unidades são, na verdade, qualidades táteis e cinéticas. O passo é um inumerável de singularidades que resistem à serialização, à mensuração. Ele não se submete totalmente à localização e ao posicionamento em um espaço homogêneo. Um passo menos se *localiza* do que, em seu fraseado, em suas trajetórias, *cria* o local, *trama* um lugar.⁶¹

Da biopolítica

Em *Il faut défendre la société*, Foucault introduz o termo *sociedade de normalização*, para definir um tipo de sociedade na qual se cruzam a *norma da disciplina* e a *norma da regulação*.⁶² A adoção deste conceito visa ampliar as análises do poder que se desenvolve

⁶⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 158.

⁶¹ DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990, p. 147.

⁶² FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*: Cours au Collège de France, 1976. Paris: Seuil/Gallimard, 1997, p. 225.

a partir do século XVIII para além das práticas disciplinares. De fato, sabemos que, para Foucault, a modernidade, como sociedade de normalização, e não apenas da disciplina, articula dois modos distintos mas complementares do poder. De um lado, o poder disciplinar, ou a *anatómo-política*. De outro a *biopolítica*, ou *biopoder*.

O conceito de biopolítica é apresentado, pela primeira vez, em 1974, durante uma palestra no Rio de Janeiro⁶³ e, neste mesmo ano, em *História da Sexualidade - A Vontade de Saber*. Trata-se de um desdobramento da disciplina, no momento em que o poder investe não apenas o indivíduo, mas a própria vida, vida da espécie, tratada agora como população. Com a biopolítica, tem-se então um evento decisivo da modernidade, quer seja a "irrupção da naturalidade da espécie no interior da artificialidade política de uma relação de poder".⁶⁴ Ou, como resume Agamben, "o ingresso da zoé na esfera da *polis*".⁶⁵

Da disciplina à biopolítica, uma continuidade: a norma. Ela é o que vai circular de uma a outra, em uma articulação ortogonal.⁶⁶ Da disciplina à biopolítica, uma descontinuidade, uma mudança de escala e, assim, de natureza: do homem-corpo ao homem-espécie, do indivíduo à população, da anatomia à demografia e à estatística.

Se essa mudança de escala acaba por resultar em numa mudança de natureza, é porque são outras as estratégias de normalização e são outros os objetos e relações de poder que

⁶³ FOUCAULT, Michel. La naissance de la médecine sociale. In: *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001, p. 207-228.

⁶⁴ No original: "irruption de la naturalité de l'espèce à l'intérieur de l'artificialité politique d'une relation de pouvoir". FOUCAULT, Michel. *Sécurité, Territoire, Population: Cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Seuil/Gallimard, 2004, p. 23.

⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 12.

⁶⁶ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France, 1976*. Paris: Seuil/Gallimard, 1997, p. 225.

elas produzem. A disciplina, nos diz Foucault, é centrípeta, ela concentra, isola, fecha. Já os dispositivos de segurança, próprios à biopolítica, são centrífugos: eles integram, organizam, asseguram o desenvolvimento de circuitos cada vez mais amplos. A disciplina não deixa nada escapar, sua escala, como sabemos, é a do detalhe. A biopolítica, ao contrário, deixa passar, faz circular, desde que o que passa e o que circula sejam passíveis de monitoramento: aqui, o detalhe interessa na medida em que se insere no cálculo probabilístico da circulação das populações.

Em resumo, se a disciplina cria a ordem a partir da desordem – a ordem é aquilo que resta –, os dispositivos de segurança intervêm no âmbito de dada realidade, não para prescrever ou interditar, mas para regular. A biopolítica visa menos a ordem do que a regulação da desordem. É por isso que ela será, a partir do final do século XVIII e, daí em diante, com maior intensidade, a forma de poder dos regimes liberais. Afinal, como lembra Foucault, "a liberdade não é outra coisa que o correlativo da disposição de dispositivos de segurança".⁶⁷

As relações de poder, próprias à biopolítica produzem (e, ao mesmo tempo, derivam de) uma configuração sensível distinta. Para retomar os conceitos de Koselleck⁶⁸, transforma-se a maneira como se articulam espaço de experiência e horizonte de expectativa. Em primeiro lugar, trata-se menos de criar espaços institucionais disciplinares – heterotopias de desvio – do que de monitorar e regular a circulação dos grupos populacionais. Ou seja, o que se visa é menos segregar e fixar o indivíduo do que controlar (mas, antes, assegurar)

⁶⁷ No original: "la liberté n'est pas autre chose que le corrélatif de la mise en place des dispositifs de sécurité." FOUCAULT, Michel. *Sécurité, Territoire, Population: Cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Seuil/Gallimard, 2004, p. 50.

⁶⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto e Ed. PUC-Rio, 2006.

sua circulação e computá-la estatisticamente. Podemos então dizer que as heterotopias de desvio vão se articulando, cada vez mais, às heterotopias de circulação. Se estas ainda podem ser chamadas de heterotopias, elas não dizem respeito ao espaço de confinamento, mas aos espaços de fluxo e de deslocamento.

As heterotopias de desvio, em certa medida, podiam ser comparadas a "laboratórios do poder", circunscrições, coextensivas e complementares, mas segmentadas da realidade. As heterotopias de circulação, por sua vez, fazem parte e intervêm na própria realidade em sua dinâmica, regulando seus fluxos. Se, na forma de tudo aquilo que é anormal, a realidade é o excedente negativo da disciplina, para a biopolítica, ela é o excessivo, a matéria-prima de uma regulação. A necessidade de intervir no âmbito da realidade e da vida faz com que a biopolítica vise principalmente o tratamento do aleatório. Cada vez mais, suas estratégias se voltam ao cálculo das probabilidades, para daí extrair regularidades e previsões, algo como uma *homeostasia*⁶⁹. Podemos então dizer, a partir de agora, que a biopolítica articula normalização à previsão. Ela introduz o risco como problema do poder e o cálculo como seu modo de operar.

A mudança de escala não diz respeito apenas aos espaços, mas também e principalmente, ao tempo. Regular a circulação das populações, intervir nas formas de vida não apenas do indivíduo, mas da espécie humana, estas são funções que demandam duração. Mais do que isso, tendo como modo operatório a estatística e o cálculo das probabilidades, a forma do tempo que a biopolítica cria é a antecipação e a previsão.

⁶⁹ No original: "C'est une technologie qui vise donc, non pas le dressage individuel, mais par l'équilibre global, à quelque chose comme une homéostasie: la sécurité de l'ensemble par rapport à ses dangers internes." FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France, 1976*. Paris: Seuil/Gallimard, 1997, p. 222.

Há aí uma inversão decisiva em nossa maneira de compreender o tempo, inversão que, daí em diante, modifica intensamente nosso horizonte de expectativa. A biopolítica representa uma ruptura, ainda no âmbito da modernidade, em relação a nossa compreensão do tempo. O cálculo probabilístico, disseminado como pensamento hegemônico a partir do século XIX, tem como horizonte, não tanto o futuro aberto da emancipação histórica, mas a vida da espécie, ameaçada pela aleatoriedade dos eventos. O homem começa a olhar para o horizonte com o semblante apreensivo e o que ele vê já não é tanto a emancipação, mas um campo de possibilidades, mais aberto do que ele pode suportar e que, por isso, deve ser antecipado, planejado, administrado. O horizonte de expectativa deixa de ser o lugar da descontinuidade e da ruptura com o passado para se tornar um repertório de mundos possíveis, já previamente determinados pela massa de dados estatísticos do presente. O círculo se completa quando este horizonte, antecipado pelo cálculo probabilístico, acaba por informar as ações que efetuamos no presente.

Pouco a pouco, vai-se rompendo a linearidade causal entre passado, presente e futuro. O presente deixa de ser a causa do futuro para, por meio do pensamento estratégico da biopolítica, tornar-se seu efeito. Como se a história agora tivesse seu lugar não mais no segmento que vai do passado ao presente em direção ao futuro, mas, em via inversa, no retorno do futuro em direção ao presente. Podemos então rever a formulação de Koselleck⁷⁰, segundo a qual o progresso opera uma dissociação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, para perceber aí uma volta paradoxal, como se o horizonte se dobrasse sobre o espaço, provocando uma reversão temporal que muda irreversivelmente a forma da nossa experiência.

⁷⁰ KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto e Ed. PUC-Rio, 2006.

Resta avançar um pouco mais para dizer que, a partir da biopolítica, o poder investe o tempo, mais do que o espaço. O tempo e o nosso poder de antecipá-lo serão a base do pensamento e da prática contemporâneos. Pouco a pouco, a visão deixa de ser o operador sensível do poder para dar lugar à pre-visão. Diante da aceleração tecnológica, da tecnociência e do consumo, o que se prevê vai nos deixando mais e mais apreensivos e, assim, mais e mais conservadores em nossas ações no presente. Se, na origem do projeto moderno, a noção de progresso viria dissociar experiência e expectativa, a aceleração provoca, a partir de agora, uma volta, uma aderência: como se, diante da aceleração exponencial, o horizonte de expectativas pudesse ser finalmente alcançado no presente de nossas experiências. Não sem o risco de que deixe, com isso, de ser um horizonte.

Olhar panóptico, olhar cinético, olhar algorítmico

É bem conhecida a provocação de Foucault, segundo a qual a nossa não é uma sociedade de espetáculos, mas de vigilância. Sabemos a que ela se endereça, já que, lançado alguns anos antes, o livro de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, tinha repercutido intensamente no meio intelectual, não sem produzir palavras de ordem. A resistência de Foucault é compreensível. Como brinca Jonathan Crary⁷¹, podemos imaginar o desdém do filósofo que empreendia uma verdadeira ruptura nas abordagens acerca das relações de poder, diante do uso superficial do conceito de espetáculo para explicar como as massas são controladas pela mídia. Mas esse desdém, que abre um abismo teórico entre os conceitos de disciplina, biopolítica e de espetáculo, acaba por obliterar intercessões importantes, estas que nos parecem hoje tão profícuas quanto necessárias.

⁷¹ CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Londres: MIT Press, 1992, p. 18.

Desde o princípio, o espetáculo era uma das dimensões do Panóptico, prevista pelo seu criador, Jeremy Bentham. Não apenas o "espetáculo" do inspetor que, da torre central, tem a visão do conjunto das celas, mas também aquele para o qual o público é convocado. A abertura das prisões às visitas é condizente com a *policrestia*⁷² própria ao projeto de Bentham. Afinal, entre outras vantagens, esse olhar público se acrescenta (sem nenhum custo!, sublinha o jurista) na vigilância dos presos e, em via inversa, tem a função de moralizar a própria população. Uma espécie de feira por meio da qual se vigia e se instrui enquanto se entretém. O espetáculo é, assim, a estratégia que permitiria a inserção social da instituição disciplinar, tornando seu confinamento mais permeável.

Em seu minucioso trabalho de pesquisa, Jonathan Crary nos mostra como, para além do Panóptico, os dispositivos óticos do século XIX constituíram formas de ver, que representaram também formas de posicionar o corpo no espaço e de submetê-lo a uma série de códigos e imperativos. Ao longo do século, o homem convive com uma proliferação de pequenos dispositivos que, em meio à emergência da cultura de massa, contribuem para condicionar a percepção e a atenção dos espectadores. Estes serão não apenas *espectadores*, mostra Crary, mas, principalmente, *observadores*, no sentido de que observam o mundo por meio do dispositivo e, ao mesmo tempo, observam (respeitam) as regras intrínsecas ao dispositivo. "Elas eram técnicas para administrar a atenção, impor a homogeneidade, procedimentos anti-nomádicos que fixavam e isolavam o observador."⁷³

⁷² Segundo Jacques-Alain Miller, a policrestia diz respeito ao princípio segundo o qual tudo deve servir várias vezes. "A todo o sistema benthaminiano se pode aplicar este termo, que ele emprega uma vez, tomando-o emprestado de Bacon: é um policresto, 'um instrumento de múltiplos usos'. Cf. MILLER, Jacques-Alain. A máquina panóptica de Jeremy Bentham. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *O Panóptico*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

⁷³ No original: "They were techniques for the management of attention, for imposing homogeneity, anti-nomadic procedures that fixed and isolated the observer using 'partitioning and cellularity'." CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Londres: MIT Press, 1992, p. 18.

Uma espécie de pré-história da sociedade do espetáculo, o século XIX preparou o observador moderno para ser o futuro consumidor que nos tornamos. Esse processo não foi forjado por alguma instância superestrutural, mas se constituiu gradativamente, amalgamado às práticas sociais. Ou seja, a percepção do homem moderno vai sendo, pouco a pouco, delineada por uma série de dispositivos e práticas que operam na intercessão da biopolítica com o espetáculo.

Primeiramente, estas práticas contribuíram para uma separação dos sentidos, tornando a visão autônoma e predominante. Como ressalta Guy Debord, a visão passa a ocupar o lugar especial anteriormente destinado ao tato. "O sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual."⁷⁴ Posteriormente, a modernidade será o ambiente de um colapso dos modelos clássicos de visão baseados na estabilidade de um olhar monocular, que contribuíram para a separação epistemológica entre sujeito e objeto. O olhar passa a ser difuso, distraído, impaciente, hiperestimulado, e sua atenção é disputada por imagens-mercadorias provenientes das mais diversas fontes: olhar cinético, entre o *flâneur* e o *zappeur*, que nos demandará práticas políticas renovadas.

De fato, a penetração das técnicas biopolíticas pelo corpo social contará com dispositivos que são também aqueles do espetáculo. Começemos pela fotografia. Como mostra Tom Gunning⁷⁵, a imagem fotográfica participa de dois impulsos opostos: de um lado, a possibilidade de reprodução e sua intensa circulação contribuem para redistribuir e

⁷⁴ No original: "le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle". DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992, p. 23.

⁷⁵ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 33-65.

reconfigurar as noções estáveis de identidade. De outro, a fotografia será usada pela criminologia e pela ficção policial como forma de garantia da identidade e como prova de culpabilidade ou inocência. No âmbito da criminologia – mas também em vários outros campos do saber, como a medicina – a fotografia poderá participar das práticas disciplinares, oferecendo a elas seu caráter indicial (a evidência), seu caráter icônico (a semelhança) e seu poder de circulação.⁷⁶ Além disso, por meio de recursos fotográficos, será possível não apenas o registro e identificação dos indivíduos, mas sua inserção em conjuntos comparáveis e categorizáveis. A fotografia permite a visualização – e, portanto, a comparação – dos indivíduos de forma a compor grupos, populações.

A identidade passa a ser, assim, sinônimo de identificação: todo um aparato burocrático será criado para identificar o indivíduo em meio às multidões anônimas. É a um só tempo que se cria o indivíduo e as formas de identificação e vigilância de caráter biopolítico.

Além do registro, da identificação do gesto e de sua inserção em sistemas comparativos, a fotografia permitirá a disseminação social das estratégias disciplinares, para além da circunscrição de suas instituições. Em seu poder de reprodução e circulação, a imagem fotográfica servirá tanto à expansão do espetáculo quanto à penetração da disciplina. Ao fazê-lo, permitirá a apropriação das estratégias biopolíticas pelo capitalismo, expandindo seu campo de atuação para além das políticas de Estado. Se, ainda em 1859, em um ensaio sobre o estereoscópio, Oliver Wendell Holmes compara a fotografia a uma "moeda universal"⁷⁷, é porque, como nunca na história das imagens até então, elas ganham um poder de circulação tão intenso. Diferentemente da abstração do dinheiro, no entanto, o

⁷⁶ Ibidem, p. 38.

⁷⁷ Citado por GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 36.

que a fotografia faz circular são corpos (biopolítica) e mercadorias tornadas imagem (espetáculo).

Não se pode, logicamente, reduzir toda a história das imagens fotográficas a seus aspectos biopolíticos e espetaculares. Não gostaríamos tampouco de fazer da crítica ao espetáculo e à biopolítica algo como uma iconoclastia. A arte fotográfica se cria em jogo com o gesto. Ela é, simultaneamente, a possibilidade e a impossibilidade de capturá-lo, se produz nesse lugar do registro que só pode ser uma *diferença*, um *lapso*. E aí nesse lapso, a transfiguração – não mais a captura – do gesto em imagem.⁷⁸

A concordar com a mística agambeniana, a fotografia é o lugar do Juízo Final, quando "o homem, todo homem, é destinado para sempre ao seu gesto mais íntimo e mais cotidiano."⁷⁹ Seja em um instante preciso, seja em um instante qualquer, ela é capaz de apreender nossos gestos mais banais e carregá-los com o peso de toda uma vida. Diante de um gesto, desde sempre, a fotografia estará cindida em duas formas de repeti-lo, duas formas de repetição: a primeira repete o gesto para aprisioná-lo em um *registro*, em um *reconhecimento*, uma *identidade*, um *clichê*. O gesto aqui é objeto de captura, domínio, abstração, encerra-se em si mesmo como *reprodução*. Uma outra forma repete o gesto para transfigurá-lo em imagem e torná-lo possível novamente. Inapreensível em sua eventualidade, ele não pode ser capturado, apenas vislumbado como rememoração. O vislumbre precário de um gesto possibilita sua re-ligação à memória, faz com que a

⁷⁸ Cf. BENTES, Ivana. Arthur Omar: o êxtase da imagem. In: Omar, A. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

⁷⁹ No original: "l'homme, tout homme, est assigné pour toujours à son geste le plus intime et le plus quotidien". AGAMBEN, Giorgio. *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 23.

memória de uma vida nele se atualize, de novo mas de outra maneira. A repetição será, então, como reivindica Agamben, uma espécie de redenção.⁸⁰

Não seria o cinema uma resposta? Resposta não como solução ou negatividade, mas como criação de um novo campo de problemas. Resposta a quê? O cinema surge, repetimos com Agamben, no momento em que o homem moderno testemunha a perda gradativa de seus gestos. O cinema será o que participa desta perda e o que responde a ela.

Por um lado, ele dá continuidade, agora no domínio das imagens em movimento, à função exercida pela fotografia, sendo utilizado também como parte de estratégias disciplinares e biopolíticas. O ponto extremo desse uso estratégico nos é bem conhecido: trata-se dos inúmeros filmes produzidos pelo nazismo que fizeram de Hitler roteirista e espectador de filmes de terror. Estes filmes fazem elo necessário entre ciência positiva e propaganda política. Esse momento extremo que une imagem, propaganda política e investimento biopolítico acaba por ser o ponto em que, por meio do cinema, Hitler se encontra com Hollywood.⁸¹

Por outro lado, o cinema será uma arte política na medida em que escapa ao cálculo – da propaganda, da biopolítica, da própria indústria do cinema – para se situar ali, no ponto de tensão, no âmbito de uma relação insolúvel e, portanto, aberta, entre gesto e imagem. O ponto extremo dessa relação, lugar onde o cinema encontra sua potência, é aquele em que o gesto é puramente *espetáculo*. Mas agora, o espetáculo é pura *exposição*, fora do roteiro. Essa parece ser a reivindicação de Deleuze, quando recorre ao *gestus* brechtiniano.

⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 26.

⁸¹ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.

O *gestus* é a coordenação entre as posturas e as gestualidades, livre, contudo, do encadeamento de causalidades ou de qualquer expectativa. Ele é "o desenvolvimento das atitudes elas mesmas e, como tal, opera uma teatralização direta dos corpos, com frequência bem discreta, pois se faz independentemente de qualquer 'papel'".⁸²

O cinema é político, nos diz Comolli, justamente porque é uma arte dos corpos filmados, uma *prática* que se desdobra e coloca em relação três práticas: a do espectador, daqueles que filmam e daqueles que são filmados.⁸³ Na relação entre elas, sempre um cálculo e o pequeno milagre que o excede. O cálculo é tudo aquilo que é posto em obra para assegurar o encontro entre o traço luminoso e a camada emulsiva. Mas este encontro é uma espécie de graça, cuja espera exige crença. O cálculo inicial é sempre transbordável e frequentemente transbordado por um resto, um suplemento, um engano, um imprevisto, "o excesso de um impensado – através do qual a operação resta a pensar".⁸⁴

Esse pequeno milagre reaparece na sala escura, quando a prática da *mise-en-scene* encontra a prática do espectador. E o filme é tão político quando consegue fazer desse suplemento ao cálculo de sua produção, um suplemento em relação às expectativas do espectador e aos condicionamentos – maquínicos, discursivos – de seu *lugar*. Como nos mostra Comolli ao longo de sua obra, o cinema se realiza quando problematiza esse lugar, torna difícil a maestria, o domínio do espectador em relação ao filme. A expectativa se

⁸² No original: "le *gestus* est le développement des attitudes elles-mêmes, et, à ce titre, opère une théatralisation directe des corps, souvent très discrète, puisqu'elle se fait indépendamment de tout rôle." DELEUZE, Gilles. *Cinema 2. L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 250.

⁸³ COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Éditions Verdier, 2004, p. 11.

⁸⁴ No original: "le trop d'un impensé – à travers quoi, en effet, l'opération reste à penser". COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Éditions Verdier, 2004, p. 13.

reverte, então, em impotência e o espectador se torna um *terceiro excluído*,⁸⁵ impedido de se projetar no personagem, na cena, no corpo. Esse lapso, essa defasagem, entre o cálculo operatório do filme e sua recepção problemática é o lugar da política.

Da fotografia ao cinema e do cinema à televisão e às redes digitais: da visão à previsão. Prever antes de ver. Parece ser esta a fórmula do que, na esteira de Serge Daney, vários autores denominam *era do visual*.⁸⁶ Trata-se do momento da história das imagens em que biopolítica e espetáculo se cruzam, para torná-las informação sobre o espaço e, principalmente, sobre o tempo. Se a imagem diz respeito a uma experiência da visão, o visual é a "verificação óptica de um procedimento de poder".⁸⁷

De fato, a passagem à era do visual é a passagem da imagem (como o que produz diferença em relação ao mundo) à informação (em sua vontade de reproduzir instantaneamente o mundo). Na fórmula precisa de Gilles Deleuze, ao par *olho-paisagem* substitui-se o par *cérebro-informação*. De um a outro, constitui-se outro regime de imagens. O problema, nesse caso, não está exatamente na função informacional que a imagem passa a exercer, mas no esvaziamento de suas funções *estéticas* e *noéticas* em detrimento de uma função estritamente *social*.⁸⁸

Na era do visual, o pequeno milagre da imagem (como vimos no caso do cinema, por exemplo), que produz sempre um aquém ou um além de seus cálculos operatórios, tende

⁸⁵ COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Éditions Verdier, 2004.

⁸⁶ Ver, por exemplo, DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

⁸⁷ No original: "verificación óptica de un procedimiento de poder." DANEY, Serge. Antes y después de la imagen. In: Daney, S. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004, p. 269.

⁸⁸ DELEUZE, Gilles. Lettre à Serge Daney: Optimisme, pessimisme et voyage. In: Deleuze, G. *Pourparlers* (1972-1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 96-112.

a ser interditado para dar lugar a uma adequação. Trata-se da tentativa de fazer coincidir a expectativa e o espectador: se a previsão se sobrepõe à visão, é porque o cálculo, aqui, não admite qualquer falta ou qualquer excesso e o roteiro poderia, assim, se realizar plenamente. Como nos diz Comolli, a ambição dos roteiros ultrapassa o domínio da ficção para dar conta de tudo aquilo que chamamos realidade.⁸⁹ Da televisão às mídias digitais, passamos da sociedade do espetáculo à sociedade como espetáculo, ou mais precisamente, da realidade como espetáculo ao espetáculo com única realidade crível.⁹⁰ "O homem, ser de linguagem que a linguagem ultrapassa, manifesta que ele é, recentemente, capaz de assegurar sua maestria sobre o mundo, o traduzindo em uma 'língua', aquela do roteiro, que seria inteiramente governável (como podem ser as línguas da cibernética, da informática, da genética, da estatística...)"⁹¹

Se hoje a vontade de maestria sobre o mundo opera por meio do roteiro, ele incide particularmente sobre tempo. A convergência entre biopolítica e espetáculo é também a convergência entre duas formas temporais: o tempo probabilístico da biopolítica e o tempo do instantâneo próprio ao espetáculo. Ambas possuem em comum uma circularidade que, por meio do cálculo, tende a colar o futuro no presente, não sem, antes, regular sua demasia.

Excesso

⁸⁹ COMOLLI, Jean-Louis. Au risque du réel. In: Comolli, J-L. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Éditions Verdier, 2004, p. 510.

⁹⁰ Ibidem, p. 159.

⁹¹ No original: "L'homme, être de langage que le langage dépasse, manifeste qu'il est depuis peu en mesure d'assurer sa maîtrise sur le monde en le traduisant dans une 'langue', celle du scénario, qui serait, elle, entièrement gouvernable (comme peuvent l'être les langues de la cybernétique, de l'informatique, de la génétique, de la statistique...)" COMOLLI, Jean-Louis. Au risque du réel. In: Comolli, J-L. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Éditions Verdier, 2004, p. 510.

Um homem caminha. Passo firme, ao longe. Aproxima-se, enquanto a câmera, fixa, o acompanha. Um alagamento forma uma espécie de rio, que cruza a rua por onde ele anda. O *zoom* digital da câmera torna a cena rarefeita, dissolvendo a profundidade de campo. Naturalmente, sem qualquer hesitação, o homem começa a atravessar o rio, afundando devagar, até cobrir quase todo o corpo. Ele sai da água, continua a caminhar pela rua e passa pela câmera, sem tomar conhecimento dela. O vídeo termina quando ele sai de cena. Sem trilha sonora, sem créditos, a não ser o título: *man.road.river*.⁹²

Auto-estrada, paisagem dilatada: a velocidade com que os carros passam contribui para ressaltar o alheamento do homem que caminha. A câmera, distante, acompanha o seu movimento lento, utilizando novamente o *zoom*. A duração da cena faz aumentar a angústia que nos toma, pouco a pouco. Imerso, alheio à vertigem dos carros, o homem anda pelo acostamento. O trânsito o interessa menos do que um ou outro resíduo que ele colhe minuciosamente pelo asfalto. O vídeo é bruscamente interrompido pela tela preta. *man.road.cars*.⁹³

Em *man.canoe.ocean*,⁹⁴ outra paisagem rarefeita, agora, um mar branco. Aos poucos, percebemos a ponta de uma embarcação, uma canoa, que vai tomando a tela. Na canoa, a silhueta de um homem, que tenta pescar. A imagem dura, instável. O som ambiente do mar se torna mais e mais maquínico, grave. Agora é um *fade out* para o branco que encerra o vídeo.

⁹² DVD, 9'27", 2004.

⁹³ DVD, 9'21", 2003.

⁹⁴ DVD, 12'21", 2005.

Como insiste Marcellvs L, o autor desses trabalhos, esta não é uma trilogia, mas experiências que fazem parte de um processo: *videorizomas*. Entre uma e outra tela preta (ou branca), algo passa, atravessa a imagem e segue para além dela. Esse algo – a vida (alheia, ordinária, indeterminada) – continua, escapa por todos os lados. Os videorizomas são segmentos de imagem, mundos interrompidos, cortados, extraídos, escavados, arrancados à vida e a ela novamente endereçados.

Para produzir suas imagens, Marcellvs L. parece se situar ali, em uma zona ambígua, misto de atenção, crença e desprendimento. A contingência da captura desses eventos é fundamental na produção dos vídeos. Não há, contudo, a ilusão de que basta olhar o mundo para que ele se revele aos nossos olhos. Essa espécie de "atenção desatenta" é o que permite o encontro entre o sujeito e a "realidade", encontro distendido pelo tempo, mediado pela câmera, transfigurado pela edição digital (parcimoniosa, na maioria das vezes).

Em sua estranha banalidade, esses eventos só ganham visibilidade porque a imagem dura, daí o seu excesso. O que nos intriga nos videorizomas é a confluência entre a espera do artista, a precisão na captura das imagens, e a aleatoriedade do que acontece. O evento é justamente o que transborda o cálculo do artista e a expectativa do espectador. Ele é tão excessivo quanto raro, sua apreensão é tão fortuita quanto difícil. O tempo no qual está imerso é, em certo sentido, um tempo suspenso, tempo extraído do fluxo do tempo. Mas, ele é também um segmento que dura e que, em sua duração, preserva o excessivo do evento, sua heterogeneidade.

Há outra forma de dizer do excesso nos vídeos de Marcellvs L. O que excede não é o extraordinário, mas a cena mais banal, cotidiana. A forma como essa cena nos aparece, a forma como se dá o encontro entre a câmera precisa do artista e o evento em sua eventualidade, faz com que o ordinário ganhe ares de extraordinário. Algo de muito cotidiano se passa, algo que nosso olhar apressado não consegue mais ver. Mas, eis que uma câmera, armada sobre o tripé, naquele momento preciso, consegue apreendê-lo em sua frágil passagem.

Em *man.road.river.*, o homem que atravessa lentamente parece ser um trabalhador a caminho de seu local de trabalho. Estranhamente, ele passa pela câmera sem olhar para ela, como se estivesse mesmo atuando para um filme de ficção. Não é possível saber mais nada sobre o homem, sobre as imagens, sobre o lugar onde elas foram captadas. Em nenhum momento, o vídeo cede à explicação. O seu excesso está justamente em recusá-la. Longe da explicação, a cena mais banal pode nos parecer estranha, extraordinária.

Em sucessivos lances de dados, Marcellvs L. costuma numerar aleatoriamente seus vídeos: 0314, 7077, 5040, 8011, 2004, 3172, 0667. Depois os envia, um a um, para endereços sorteados no catálogo telefônico. Quem recebe, como recebe, qual o fim? Pouco importa. Fundamental é o encontro fortuito, frágil, entre acontecer e não acontecer: aquele que produziu as imagens; aqueles que, vez ou outra, as atravessam; aquele que recebe as fitas pelo correio. Nós, espectadores, excluídos do saber sobre o que são as imagens, confrontados com essa impossibilidade, podemos, eventualmente, ver surgir do excessivo das imagens, o pequeno milagre de um pensamento. Mas, diante do acontecimento que dura na tela, ele apenas se ensaia, descola, leve, sem se abstrair totalmente daquilo que acontece.

Há também um transbordamento nestes três filmes de Tiago Rocha Pitta. O primeiro, *Homenagem a JMW Turner*,⁹⁵ dialoga com a obra do pintor inglês, em um plano-sequência de 17 minutos. No mar, ao crepúsculo, um pequeno barco queima. O mar, a imagem das chamas, seu reflexo na água, a espessa fumaça que o incêndio exala, a instabilidade da câmera, tudo torna as imagens precárias e, ao mesmo tempo, sublimes.

A mesma instabilidade se percebe em *Herança*.⁹⁶ Agora, o barco afunda com uma pequena árvore plantada em seu interior. A câmera acompanha o naufrágio em um plano-sequência de 11 minutos. Já em *Fonte dupla ou Paisagem cozida*,⁹⁷ o artista faz uma fogueira no topo de uma cachoeira. Feito de longe, o plano mostra de um mesmo ponto, de uma mesma origem, a água que cai e a fumaça que sobe. Aos poucos, a fumaça vai se aproximando da câmera, até tornar a imagem opaca.

Os filmes de Rocha Pitta guardam várias semelhanças como os videorizomas de Marcellvs L. Em todos eles, a duração é o que permite a experiência do tempo (e da paisagem) em sua heterogeneidade. No conjunto das duas obras, se percebe um embate entre imagem e natureza, entre o enquadramento e o que o excede. E ainda, no trabalho de ambos, percebe-se claramente o caráter contingencial das imagens, em uma economia que privilegia o momento da captação, em detrimento da pós-produção. Por fim, diríamos que há em comum entre elas a recusa à explicação (isso não é totalmente válido para os filmes de Rocha Pitta, que têm na ironia dos títulos algo como a sugestão de um sentido).

⁹⁵ 16mm digitalizado, 17', 2002.

⁹⁶ 16mm digitalizado, 11', 2007.

⁹⁷ 16mm digitalizado, 14', 2005.

Mas, se nos videorizomas, o embate entre imagem e natureza se dá por meio de uma espera, ou melhor, de uma atenção desatenta, nos filmes de Rocha Pitta, os eventos são provocados pelo artista. O que a imagem capta será então o embate entre o artista e a natureza, entre o gesto irônico e a passiva grandiosidade do mar, da montanha. Os vídeos são resultado de uma experiência, um embate físico entre o homem e a natureza. Esta se transforma a partir deste embate, se torna artifício. Mas, nesse caso, o artificial não deriva de um cálculo, de um controle e não resulta em uma adequação. O que se tem é uma intervenção física, material, no seio da natureza, para que daí resulte um transbordamento, novamente, um excesso.

Bem diferente é a estratégia de Rafael Lain e Ângela Detanico em *Flatland*⁹⁸. Nesse vídeo digital, o embate com a natureza também é presente. O trabalho foi realizado em uma viagem da dupla ao Delta do Rio Mekong, no Vietnã, região chamada pelos habitantes como Flatland (Terra Plana). Depois de realizarem um *travelling*, ao longo de um dia, pelo rio, os artistas selecionaram oito *frames* extraídos de diferentes horários. As colunas de *pixels* de cada um desses quadros foram distendidas e reeditadas, o que torna a experiência de descida calma pelo rio algo aparentemente veloz. A paisagem horizontal parece ter-se rarefeito, chapada pela velocidade.

O fluxo de linhas que varrem a tela em *Flatland* torna essa uma experiência bastante distinta, aparentemente oposta àquela dos filmes de Marcellvs L. e de Rocha Pitta: de um lado, estaria o plano que dura em seu tempo lento, aberto às nuances, aos detalhes, enfim, à espessura da experiência. De outro, o fluxo, em que nada acontece, tudo passa: a experiência impossibilitada pela velocidade.

⁹⁸ Vídeo digital, 7', 2004.

Mas, paradoxalmente, não é bem disso que se trata e a oposição torna-se logo enganosa. O que nos parece uma experiência de velocidade é, na verdade, pura desaceleração: *travelling* imobilizado, tornado sucessão de quadros fixos – *frames* tratados no programa de computador. O que se tem, nesse caso, é a invenção, a simulação de um tempo paradoxal, tempo distendido, suspenso, entre a mobilidade e a imobilidade.

Em *Flatland*, o áudio garante certa indicialidade às imagens. Apesar de toda abstração, a trilha sonora preserva densidade à experiência: sons ambientes, trechos de músicas e falas captadas de uma rádio local. Indícios, ainda que precários, de uma experiência.

Essa indicialidade do áudio se articula a outros recursos de linguagem, como por exemplo, a variação da luminosidade das linhas que compõem a imagem. Elas mostram o sol se pondo nas linhas de varredura. Ora, nos diriam os artistas, a experiência de percorrer o delta, em sua planura, ao longo de um dia, por mais lenta que seja, acaba por se assemelhar à experiência da velocidade. Não sem certa monotonia, a paisagem desliza plana, vai perdendo suas nuances e particularidades, diante de um olhar que se rarefaz. Resta a luminosidade, que transforma a paisagem ao longo do dia e que se traduz, indicialmente no vídeo, por linhas de diferentes tonalidades.

Imagem-fluxo, dados que deslizam pela tela e que encarnam emblematicamente aquilo que, para Deleuze, caracteriza um novo regime do visível. "A tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de

informação sobre a qual deslizam as imagens como dados."⁹⁹ Por meio de suas linhas luminosas, Flatland aponta para a possibilidade de se reencontrar a paisagem no universo do cálculo. Imersos nela, podemos ter novamente uma experiência não apenas visual, mas também corporal, sensória.

Essa experiência imersiva, atravessada de indicialidades, nos permitiria, não sem problemas, situar o vídeo de Lain e Angela no domínio do documentário (para Giselle Beiguelman, um "documentário líquido").¹⁰⁰ Situado entre mobilidade e imobilidade, entre duração e velocidade, entre experiência sensível (a natureza) e conceitual (o modelo numérico do computador), entre paisagem natural e sua rarefação em sinais eletrônicos, *Flatland* nos leva a *experienciar a informação*.

Biopolítica no capitalismo avançado

Do momento de sua formulação inicial, por Michel Foucault, aos dias de hoje, o conceito de biopolítica vem sendo apropriado e reformulado por teóricos de perspectivas distintas. As formas dessa apropriação, assim como os desdobramentos conceituais que daí derivam, variam de autor para autor, chegando a uma reversão do conceito, em contraste com as proposições originais de Foucault: ao *biopoder* que se impõe de cima para baixo como poder soberano se contrapõe uma produção biopolítica, imanente, resultado do trabalho cooperativo da multidão.¹⁰¹

⁹⁹ No original: "l'écran n'est plus une porte-fenêtre (derrière laquelle...), ni un cadre-plan (dans lequel...), mais une table d'information sur laquelle glissent les images comme des 'données'." DELEUZE, Gilles. Lettre à Serge Daney: Optimisme, pessimisme et voyage. In: Deleuze, G. *Pourparlers* (1972-1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 107-108.

¹⁰⁰ Uma abordagem nesse sentido se encontra em PONTBRIAND, Chantal. Éclats du documentaire. In: *Mouvement*. Disponível em: http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=9708. Acesso em 29 nov. 2005.

¹⁰¹ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multitude: guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Paris: La Découverte, 2004.

Antes de avançar na discussão, gostaríamos de antecipar alguns elementos comuns que marcam a atualidade do conceito de biopolítica: primeiramente, nota-se a crescente convergência entre as estratégias biopolíticas e o desenvolvimento tecno-científico. O que não deixa de nos alarmar, no caso dessa convergência, é uma aliança cada vez mais estreita entre o desejo de lucratividade das empresas e o poder da ciência e da tecnologia em intervir na vida, seja em âmbito planetário, seja em dimensão micro-biológica. Essa aliança nos permite dizer de uma biopolítica acelerada pela tecnociência, que faz da vida matéria passível a todo tipo de intervenção: da engenharia genética aos deslocamentos populacionais (o turismo, as migrações), passando pelas próteses e modificações plásticas no corpo. Ao intervir na vida (do ser humano, da espécie humana, do planeta), a biopolítica turbinada pela tecnologia nos faz mergulhar em um *tempo profundo*,¹⁰² que excede o que podemos pensar e imaginar. "Ao manipular os genes, conectamo-nos com eras remotas; por outro lado, como a manipulação pode gerar consequências involuntárias, arriscamos estar, no presente, transformando a história da vida e da Terra."¹⁰³

Essa abertura promovida pela tecnociência provoca um deslocamento decisivo em relação ao caráter normativo e normalizador da biopolítica. Hoje, a intervenção tecnológica no planeta produz uma ampla gama de riscos e incertezas: da ameaça de termos nosso cartão de crédito clonado à possibilidade de, em um curto período, faltar água em várias regiões do globo, das consequências imprevistas da pesquisa com os transgênicos ao receio de contrair um novo vírus.

¹⁰² A expressão é de Paulo Vaz em *Tempo e tecnologia*. In: Doctors, Marcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

¹⁰³ VAZ, Paulo. *Tempo e tecnologia*. In: Doctors, Marcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 89.

A esse poder da tecnologia em produzir o risco, soma-se a capacidade da mídia em amplificá-lo: o risco é antes de tudo uma retórica, um discurso. A produção retórica do risco e sua difusão midiática faz com que pautemos nossas ações tendo em vista o grau de risco que elas guardam, diante do prazer que nos prometem. Em sua versão contemporânea, a biopolítica passa a ter, assim, como parâmetro de conduta individual e coletiva menos a *norma* do que o *risco*. No contexto do capitalismo avançado, risco, incerteza e insegurança se tornam o modo como se administra e se regula a vida da coletividade, vida tecnologizada, vida em "liberdade".

A resposta à crescente insegurança diante do risco iminente é uma roteirização não apenas de nossas representações, mas da própria experiência. Como vimos, o roteiro é uma estratégia que se situa na intercessão entre biopolítica e espetáculo: arriscaríamos a dizer que ele é mesmo o que conecta o conjunto de estratégias da biopolítica àquelas do espetáculo. Diante do risco, o roteiro se dissemina como controle do espaço, do tempo, do movimento e dos percursos dos corpos nesse espaço-tempo controlado.

Podemos dizer que o roteiro é, hoje, a forma como as linguagens – nossas representações – abstraídas da experiência, se voltam sobre essa mesma experiência para torná-la passível de previsão. A linguagem deixa, portanto, de ser aquilo que abriria nossa experiência a mundos possíveis, para se reduzir a projetar sobre a experiência aquilo que ela já é, aquilo que dela já se espera.

Do risco

Da norma ao risco: por meio da primeira, se disciplina o corpo e o espírito, tendo em vista uma regularidade. Com o segundo, se regula – controla – a vida, tendo como negatividade o acaso. Norma e risco são, ambos, operadores retóricos produtivos. Cada qual à sua maneira, eles produzem modos de ser, modos de agir, condutas, subjetividades. Produtivos em sua virtualidade, ambos pautam nossas condutas em função de um conjunto ainda não atualizado de possibilidades. Assim como a norma, o risco é um *constructo*: trata-se de uma construção social historicamente determinada. Mas, a forma dessa construção é bem diferente de um a outro. Os riscos são construídos, atualmente, a partir de uma conjunção entre tecnociência e retórica midiática.

O que parece comum à ampla e diversificada gama de riscos contemporâneos é, de um lado, sua dimensão global (apesar de sua distribuição geográfica irregular). De outro, seu caráter extremamente artificial: em uma modernidade reflexiva – aquela que se tornou seu próprio tema, segundo a fórmula de Ulrich Beck¹⁰⁴ –, os riscos derivam justamente de nossa tentativa de evitá-los. Eles surgem da intensa intervenção científica e tecnológica no mundo, esta que nos joga em uma espécie de círculo vicioso. Reduzir, administrar, controlar os riscos exige intervir no mundo por meio da tecnociência, o que não se faz sem que se produzam novos riscos e novas incertezas acerca de como controlá-los.

Uma modernidade reflexiva é aquela que nos demanda decidir em meio à radical opacidade. Como ressalta Žižek, trata-se menos de complexidade do que, precisamente, de reflexividade. A sociedade contemporânea é inteiramente reflexiva, na medida em que não nos oferece mais qualquer solo natural ou tradicional sobre o qual possamos apoiar nossas decisões. Nesse contexto instável, abre-se um fosso entre conhecimento e decisão:

¹⁰⁴ No original: "Modernization is becoming reflexive: it is becoming its own theme." BECK, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage Publications, 1992.

ninguém pode conhecer o resultado de suas decisões, mas deve decidi-lo mesmo assim, o que aumenta nossa incerteza. Esse fosso é sempre presente e se amplia a cada decisão: "quando uma tomada de decisão se funda sobre um encadeamento de razões, ela 'colore' sempre retroativamente estas últimas de tal maneira que elas a legitimem."¹⁰⁵

Mas, se o risco pode provocar essa reversão em nossa maneira de experienciar a história é porque ele é antes de tudo uma retórica. Hoje, a mídia aparece como uma das principais fontes da retórica do risco. Como nos mostram Mauricio Lisovsky e Paulo Vaz, nos noticiários, o espectador-cidadão é continuamente transformado em *vítima virtual*.¹⁰⁶ Trata-se de uma operação retórica ambígua. Diante da insegurança crescente e de sua reverberação midiática, nos amparamos em um discurso populista-conservador que cobra do Estado mais eficiência e que, no limite, levaria à redução das políticas públicas a políticas de segurança. Ainda de acordo com os autores, como vítimas virtuais, internalizamos o *direito ao risco*,¹⁰⁷ uma figura do direito ainda não formalizada, que se enuncia da seguinte forma: ninguém deveria ter que alterar seu estilo de vida por causa de riscos provocados por outros e, ainda, cada um tem o direito de escolher os riscos que deseja correr. Ou seja, o direito ao risco traduz, na verdade, a privatização das decisões políticas em um contexto de insegurança.

¹⁰⁵ No original: "lorsqu'une prise de décision se fonde sur un enchaînement de raisons, elle 'colore' toujours rétroactivement ces dernières de telle manière qu'elles l'avalisent." ZIZEK, Slavoj. La société du risque et ses ennemis. In: Zizek, S. *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*. Trad. Frédéric Joly. Paris: Climats, 2007, p. 98.

¹⁰⁶ LISSOVSKY, Mauricio e VAZ, Paulo. Notícias de crime e formação da opinião pública: o caso do referendo sobre o comércio de armas no Brasil. In: *LOGOS 27: Mídia e democracia*. Ano 14, 2o. semestre 2007. Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/27/07_PAULOVAZ_MAUICIO.pdf. Acesso em 2 abr. 2008. E-ISSN 1982-2391.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 100.

Em uma *democracia de riscos*,¹⁰⁸ temos, então, a ampliação das ações policiais do Estado e a retirada da política, com a privatização de decisões de cunho coletivo. A contrapartida da retórica do risco é uma demanda crescente por mais e mais controle por parte do Estado e uma dose cada vez maior de auto-controle por parte dos indivíduos.¹⁰⁹

Diante do risco, diríamos, a história se torna uma espécie de reparação e a política, a reiteração de uma ordem policial. A esfera pública deixa de ser "um território que as escolhas e ações individuais e coletivas alargam, mas esta outra, que as decisões soberanas estreitam e constroem." Como nos diz, em complemento, Jacques Rancière, uma sociedade que tem no risco e na instabilidade o princípio de seu funcionamento não faz mais do que reproduzir as condições de sua própria manutenção. Antes de representar algo a ser enfrentado, no contexto do capitalismo avançado, o risco será, então, o modo mesmo de gestão da vida coletiva.¹¹⁰

A justiça infinita

Vejamos, por exemplo, o que estaria por trás dessa noção – na verdade, um *slogan* – de *justiça infinita*, apregoada por George Bush e disseminada mundialmente após o 11 de setembro. O risco, a iminência de um novo atentado legitima a justiça (leia-se violência) sem fim do poder bélico americano. Ao final de contas, o *slogan* significa que os Estados Unidos terão, a partir de agora, o direito de combater não apenas os terroristas, mas qualquer outro ator dissensual da política internacional. Significa que "esse processo não

¹⁰⁸ Ibidem, p. 104.

¹⁰⁹ Sobre a relação entre risco e auto-vigilância no campo da saúde, ver BRUNO, Fernanda e VAZ, Paulo. Types of Self-Surveillance: from abnormality to individuals 'at risk'. In: *Surveillance and Society* [online]. Foucault and Panopticism revisited. V.1, no 3. Disponível em: <http://www.surveillance-and-society.org/journalv1i3.htm>. Acesso em 2. abr. 2008.

¹¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. Le principe d'insécurité. In: Rancière, J. *Chroniques des temps consensuels*. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 167.

terá fim, no exato sentido hegeliano de "mau infinito", a obra que nunca se completa, pois sempre haverá mais uma ameaça terrorista".¹¹¹ Em outros termos, a justiça infinita é uma justiça à qual nenhuma outra pode servir de norma, que se coloca acima de toda norma de direito.¹¹²

A retórica da justiça infinita legitima a demanda por mais e mais segurança em meio ao risco sempre iminente e, por isso mesmo, atinge o coração da política. Como nos diz Rancière, impõe-se o consenso de uma comunidade ética (aquela de um único povo global), em tudo oposta a uma comunidade política. Esta última é por princípio uma comunidade dividida, litigiosa. Afinal, sempre haverá aqueles que estão inscritos nas formas do direito, da constituição e do Estado, assim como haverá sempre aqueles que o direito ignora e que, vez ou outra, surgem na forma de um dano, de um incomensurável no seio do consenso. Se na comunidade política, os "excluídos" são atores conflituais, que se fazem incluir como sujeitos portadores de um direito antes não reconhecido, na comunidade ética, eles não têm mais lugar: todos *devem* estar, em princípio, incluídos. Esta espécie de inclusão *a priori*, antes e além de todo dissenso, se dá na forma da "guerra humanitária", que é menos uma guerra do que um dispositivo de proteção infinita.¹¹³

O terror funciona, neste caso, como o outro fantasmático que precisa ser incluído a qualquer custo e que, avessamente aos seus propósitos, acaba por legitimar¹¹⁴ o consenso de uma comunidade ética, na qual não há espaço para o dissenso. Aqui, o outro, o

¹¹¹ Ibidem, p. 74.

¹¹² No Original: "une justice qui se place au-dessus de toute règle de droit". RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 151.

¹¹³ RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

¹¹⁴ No original: "Ce qu'on oppose au mal de la terreur, c'est alors soit un moindre mal, la simple conservation de ce qui est, soit l'attente d'un salut qui viendrait de la radicalisation même de la catastrophe." RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 155-156.

excluído não é reconhecido senão como o inimigo sempre à espreita, que carrega o mal, o risco da catástrofe por vir. "O que se opõe ao mal do terror deve ser um mal menor, a simples conservação do que é, ou a espera de uma salvação que viria da radicalização mesma da catástrofe." Há, nessa "virada ética da política" uma espécie de reversão do tempo histórico. Se outrora, o tempo era dividido em dois por um acontecimento à nossa frente – a revolução – hoje ele é cindido por um fantasma que nos persegue: a catástrofe.¹¹⁵ Nossas ações se pautam menos pela busca de um projeto emancipatório por vir do que pela demanda de proteção contínua diante do risco sempre iminente.

O consenso

Quando a insegurança e o risco se tornam o modo de gestão da vida coletiva, a linguagem se abstrai da experiência para se tornar domínio de especialistas. Essa abstração faz da linguagem menos potência do que poder sobre a vida. Ela faz coincidir política e polícia, na medida em que reduz a vocação da linguagem em realizar novas partilhas do sensível – recortes inauditos do tempo e do espaço – instrumentalizando-a a ser uma tecnologia de guerra (guerra territorial, guerra informacional, guerra visual, guerra de marketing). De origem da política, a linguagem passa a representar aquilo que a inviabiliza.

A coincidência entre política e polícia, por meio da linguagem, pode ser denominada *consenso*. Mas, adiantemos: o consenso não é este mundo sensato que se apregoa, no qual toda diferença se acorda por meio do debate democrático ou da tolerância

¹¹⁵ Ibidem, p. 171.

multicultural. Não se trata do reino da paz, mas da guerra tornada crônica. Trata-se antes, nos diz Rancière, de uma "carta de operações de guerra, uma topologia do visível, do pensável e do possível".¹¹⁶

Diríamos então que o consenso é a forma da política no capitalismo avançado, aquela que se desenvolve, se produz e se reproduz por meio da biopolítica e do espetáculo e cuja ordem policial é o controle. O que nos leva a concluir que, hoje, o que se convencionou chamar de política é justamente a sua anulação (ao menos, a anulação de seu sentido forte). Uma definição inicial para o consenso seria, então, a forma como, atualmente, a política se exerce em se negando. Em outras palavras, o consenso produz a coincidência entre política e polícia, entre democracia e controle.

Esta coincidência se dá na articulação de dois processos, na verdade, a reverberação de um mesmo processo em dois níveis não excludentes e coextensivos: o macro e o micropolítico. Atualmente, a guerra perde seu caráter eventual para se tornar um estado permanente, que estrutura as estratégias políticas de âmbito global.¹¹⁷ Mais do que uma exceção em relação a qual a paz seria a norma, a guerra, hoje, encarna o paradoxo de um *estado de exceção* que se tornou a regra (conforme formulação pioneira de Walter Benjamin). Podemos apreender a efetividade e generalização da exceção como o processo que faz coincidir direito e violência. Diante da violência do outro, ela deve ser capturada pelo poder soberano, incorporada na forma da lei, exercida, agora, como regra e não como exceção. Trata-se de um dispositivo permanente de "captura da violência na ordem

¹¹⁶ No original: "carte des opérations de guerre, une topographie du visible, du pensable e du possible". RANCIÈRE, Jacques. *Chroniques des temps consensuels*. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 8.

¹¹⁷ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multitude: guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Paris: La Découverte, 2004, p. 17.

do direito."¹¹⁸ Uma *relação de exceção*, nos diz Agamben, inclui algo por meio de sua exclusão. A exceção é um caso singular de exclusão: quem é excluído, nesse caso, não está totalmente fora da relação, mas continua implicado nela, submetendo-se a seu campo de atração. "Nesse sentido, a exceção é verdadeiramente, segundo o étimo, *capturada fora* (*ex-capere*) e não simplesmente excluída."¹¹⁹ No caso da justiça infinita, *slogan* que se legitima a partir dos atentados terroristas, percebe-se então um duplo desdobramento do estado exceção: primeiramente, o outro, representado por tudo aquilo que se identifica ou se aproxima à idéia do terror, passa a ser ao mesmo tempo excluído (como o criminoso, o bárbaro, o outro do Ocidente) e incluído (sujeito às políticas de segurança e ao intervencionismo militar). E depois, o mesmo, nós mesmos, somos tornados permanentemente suspeitos, passíveis de ser confundidos com o outro e, por isso, também incluídos pela exclusão.

Assim, ao contrário do que apregoa a retórica da guerra humanitária, ela não é exatamente um procedimento circunstancial, que, findo o conflito, visaria nos levar à paz e à segurança. Trata-se antes de um conjunto de estratégias – políticas, econômicas, midiáticas e retóricas – que, tornadas estruturais, levam menos a paz, do que ao consenso. No liberalismo democrático atual, a guerra é, antes de mais nada, um dispositivo de produção de consenso.

Mas, esse dispositivo não seria efetivo se não fosse seu caráter oblíquo, que permite ligar "procedimentos de totalização objetivos" e "técnicas de individualização subjetivas", ou seja, permite passar da macro à micropolítica, a ponto de tornar esses domínios

¹¹⁸ ASPE, Bernard. *L'instant d'après: projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris: La Fabrique Éditions, 2006, p. 91.

¹¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004p,25.

indissociáveis e indiscerníveis. Talvez seja essa transversalidade que motivou a retomada irônica da proposição de Clausewitz por Michel Foucault: a política é a continuação da guerra por outros meios.¹²⁰ Há, portanto, uma "guerra silenciosa" que penetra as instituições, a linguagem, os corpos, as relações intersubjetivas. Tornada crônica, a guerra (e toda retórica que ela ativa) pode ser vista não apenas em sua função punitiva e repressora, mas, também e fundamentalmente, em seu caráter produtivo: o que ela produz é a subjetividade.

A espera, o evento, o descompasso

Em *Solitária, Pobre, Sórdida, Embrutecida e Curta, Filme de Guerra* (2005),¹²¹ de Wagner Morales, uma câmera varre o espaço: a praia, o mar, o horizonte, as ruínas. A beleza da paisagem contrasta com o olhar maquínico da vigilância que o movimento de câmera sugere. Ao fundo, uma sinfonia e fragmentos de diálogos da obra *Les Carabiniers*, de Jean-Luc Godard. O vídeo de Morales faz parte de uma série inspirada em gêneros tradicionais do cinema. Compõem também a série *Ficção científica* (2003), *Cassino, filme de estrada* (2003) e *Filme de horror* (2003). Pequenos ensaios videográficos que, como sugere Phillippe Dubois,¹²² se propõem a pensar o que o cinema criou. A estratégia é simples: partir dos gêneros cinematográficos para depurá-los, reduzi-los a seus elementos mínimos e, depois, operar sua desconstrução por meio do vídeo.

Em *Filme de guerra*, estes elementos são a suspensão do tempo – uma espera que se prolonga com os dias – e a vigilância do espaço. De fato, tudo ali é espera e vigilância. Na

¹²⁰ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France*, 1976. Paris: Seuil/Gallimard, 1997, p. 16.

¹²¹ DVD, 23', 2004.

¹²² DUBOIS, Philippe. *Cinéma, Vidéo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

obra, os gestos mais banais – como caminhar pela praia – são tornados densos pela iminência da guerra. O mesmo acontece com os espaços vazios – a praia, o mar, o céu – que são tomados pela sensação de que algo está prestes a acontecer. Tudo em torno – as paisagens, os objetos, as pessoas, os diálogos – é reconfigurado pelo *frame* subjetivo da guerra por vir.

Não sem algum risco, podemos ampliar o projeto de Morales: trata-se de pensar não apenas o gênero do cinema de guerra, mas o próprio cinema como *máquina de guerra*. O que permite essa ampliação são as imagens e a maneira como, por meio delas, se apreende o tempo e o espaço. Por um deslocamento sutil, as imagens do vídeo nos permitem conectar o cinema a uma *logística da percepção*, descrita pioneiramente por Paul Virilio. A guerra, ele nos diz, visa menos as vitórias materiais, territoriais, do que uma apropriação da imaterialidade dos campos de percepção.

Na medida em que os modernos combatentes se decidiram a invadir a totalidade desses campos, impôs-se a idéia de que o verdadeiro *filme de guerra* não deveria necessariamente mostrar cenas de guerra ou de batalhas, uma vez que o cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.¹²³

Hoje, o cotidiano da guerra são as bombas, mas também e principalmente a iminência de sua explosão e os discursos que produzem e se produzem a partir dela. Esse estado de guerra crônico aparece em *Landscape Theory* (2005), de Roberto Bellini, a partir de uma situação banal. Nela, a câmera do artista é tida, literalmente, como uma arma, e aquele que filma como um suspeito. Em um encontro casual, confirma-se o diagnóstico de

¹²³ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005, p. 27.

Agamben, segundo o qual, em um estado de exceção tornado regra, aos olhos das autoridades, nada se assemelha tanto a um terrorista quanto um homem ordinário.¹²⁴

Em uma cidade do interior dos Estados Unidos, Bellini grava imagens do céu ao crepúsculo: a revoada de pássaros, o rastro dos aviões, as silhueta das árvores, o desenho das nuvens. Ao fundo da sequência de belas imagens, um diálogo captado pela câmera do artista no momento em que ele as registra: alguém (um guarda? um vigia?) alerta Bellini sobre o perigo de se filmar ali: "outro dia um cara foi preso aqui perto porque estava tirando fotos"; "as pessoas andam meio nervosas"; "desconfiam de pessoas filmando grandes estruturas ou grandes prédios", ele diz, entre cordial e ameaçador. Diante da abordagem, o artista mantém o diálogo, como desejando descobrir onde ele pode chegar. Não sem alguma ironia, ele pergunta: "você sabe onde eu poderia filmar sem ser um problema?" "Não, não sei...", é a resposta.

Em um diálogo corriqueiro, o vídeo expõe toda a paranóia pós-11 de setembro que tomou conta dos Estados Unidos e do mundo, frente à ameaça terrorista. À paranóia, a montagem discreta de Bellini opõe a tentativa do artista em preservar a possibilidade de alguma gratuidade no uso das imagens. Ao diálogo de tom policialesco ele contrapõe a contemplação, à vigilância, a displicência e a negligência.

As imagens de *Landscape Theory* são, como diz o título, paisagens. Aqueles que dialogam não aparecem no vídeo. Há nessa opção um contraponto irônico: ao fundo da beleza quase artificial das imagens, o diálogo soa insólito. Mas, a leitura oposta também é possível: diante do estado de coisas que o diálogo revela, a sequência de paisagens soa

¹²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007, p. 48-49.

frívola. Aí descobrimos a teoria da paisagem. Alheia, grandiosa, sublime, ela nos excede em nossa paranóia diária. Mas, por ela, atravessam aviões, que nos lembram da iminência da guerra.

Trata-se, afinal de contas, de um jogo *com e no interior* das imagens. De um lado, o artista que deseja apontar sua câmera para o mundo, usá-la de maneira negligente para, daí, dessa paisagem saturada de clichês, extrair algo como uma imagem. De outro, a polícia que se sustenta na manutenção de uma ordem visível e sensível, baseada em uma *logística*. Entre os dois, o diálogo tenso, a escritura do vídeo.

Mas a escritura da guerra não é feita apenas dessa iminência. Bombas explodem, atentados se realizam, casas viram ruínas, famílias são divididas, laços desfeitos. Nos países em que os conflitos acontecem e perduram, os discursos sobre a guerra formam uma escritura dispersa, fragmentária, que nos impede de pensar o dia-a-dia como uma série de eventos coerente e integrada. Muitas vezes, a guerra aparece no cotidiano de maneira difusa, nas conversas, nos encontros corriqueiros. Exemplar nesse sentido é o vídeo *Tank You*,¹²⁵ do libanês Ziad Antar, um documentário simples, gravado no sul do Líbano, em 2006, durante um recente conflito no país. Por causa dos bombardeios aéreos, que atingiram os tanques de combustível, os postos de abastecimento passaram a funcionar durante uma hora por dia. No caos em torno da imensa fila de espera, o acontecimento da guerra se funde às situações cotidianas: comentários irônicos, desiludidos, raivosos. Casos familiares, músicas religiosas nas rádios, uma campanha publicitária na TV, pequenos truques para se conseguir a gasolina, um ou outro bate boca. Assim como *Landscape Theory*, esse é um vídeo de *situação*, que se realiza a partir de um encontro

¹²⁵ Vídeo digital, 13', 2007.

eventual. Ele surge da percepção por parte do realizador de que aquele evento corriqueiro pode evidenciar algo de um contexto mais amplo, sem, contudo, reduzir suas contradições a uma explicação mecânica. No caso de *Tank You*, explicita-se ali como se passa da geopolítica da guerra – muitas vezes, motivada pela relações econômicas em torno do petróleo – ao cotidiano, a partir da tarefa corriqueira de abastecer o carro.

A escritura da guerra é feita de discursos, mas eles são também *materialidades*: ruínas, destroços, cartas, fotos, objetos que se perdem e outros que se descobrem. Um objeto redescoberto – uma fita cassete – e uma ausência – a foto de adolescência – são o ponto de partida do vídeo *Face A/Face B*, do libanês Rabih Mroué.¹²⁶ Em 1978, um irmão do autor, acabado de chegar de Cuba, escreveu uma letra e a sincronizou com uma música russa. A família gravou a canção em uma fita, com depoimentos, e a enviou a outro irmão, que morava nos Estados Unidos. A descoberta da fita, anos mais tarde, faz com que o artista volte aos álbuns de família para tentar reencontrar uma foto da época. Ele quer fazer coincidir a imagem com sua voz. Mas as fotos não estão lá, apenas uma restou entre os escombros da guerra. Uma descoberta e uma ausência, portanto, produzem um discurso cheio de lacunas, em um descompasso entre o que se ouve e o que se vê: imagens de fotos da família e da casa arruinada aparecem sem som, sem as vozes. Em outras passagens, os recados dos parentes ao irmão e a música que eles cantam surgem sob a tela escura. A montagem é simples, mas mostra toda a dificuldade – não a impossibilidade – de se recordar uma guerra: ou nos falta a imagem ou a voz. Apenas em um momento pontual do vídeo, quando a imagem atual do artista registrada em vídeo aparece, ele nos diz: "agora, eu posso combinar a imagem com o som." Depois desse momento efêmero, de novo, a combinação se desfaz. A montagem feita por Mroué, revela

¹²⁶ Vídeo, 10', 2002.

algo do cotidiano da guerra, mas principalmente o procedimento como, por meio da memória, ele se restitui em pedaços articulados de forma precária.

Outro artista libanês, Walid Ra'ad, nos pergunta: "como se pode escrever a história da Guerra Civil Libanesa?"¹²⁷ Aqui também a história é tratada como uma escritura. A guerra não é um evento auto-evidente, que poderia ser retomado em sua coerência interna, mas sim uma dispersão de ações, situações, atores e discursos. Provocado pela pergunta, Ra'ad cria o *Atlas Group*, uma espécie de fundação imaginária, por meio da qual ele reúne e produz documentos que possam representar a história contemporânea do país. Ele costuma apresentar estes arquivos e documentos (cadernos de notas, fotografias, filmes e vídeos) em performances, que denomina *lectures* e que em nada lembram uma experiência artística. Em um tom científico, professoral, na penumbra de uma projeção, ele comenta os vários documentos que teriam sido descobertos ou doados a sua fundação, cujo trabalho se inicia em 1999. Além das *lectures*, o acervo do Atlas Group é disponibilizado em um banco de dados na internet, resulta em exposições e instalações que circulam o mundo.

Uma destas instalações é *My Neck is Thinner than a Hair: a History of Car Bombs in the Lebanese Wars (1975 – 1991)*. Através do projeto, em processo, a fundação pesquisa e produz *dossiers* sobre todos os carros que explodiram durante as guerras civis. A única parte intacta após a explosão é o motor, que é projetado vários metros ao longe. Após a explosão, os jornalistas libaneses competiam para ser os primeiros a achar e fotografar o motor.

¹²⁷ No original: "How does one write a history of The Lebanese Civil War?" RA'AD, Walid. *Documents from The Atlas Group Archive*. Disponível em: <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/e/texts/43>. Acesso em 02 fev.2008.

Entre os arquivos estão ainda os cadernos de notas do historiador Dr. Fadl Fakhouri, doados após sua morte em 1993. São 226 cadernos com recortes de jornais, fotos e anotações minuciosas, dos quais dois estão disponíveis: o primeiro, de número 38, denominado *Already Been in a Lake of Fire*, consiste de 145 fotos de carros – acompanhadas de dados e comentários – que correspondem exatamente aos modelos dos carros-bomba que explodiram no Líbano, durante as guerras civis de 1975 a 1990.

O segundo, de número 72, chamado *Lebanese Missing Wars*, constitui-se de pranchas com fotos das chegadas das corridas de cavalo, das quais historiadores libaneses costumavam participar como apostadores. Como conta o próprio Ra'ad, os historiadores se encontravam todo domingo: os marxistas e islamistas apostavam nas raia um a sete, os maronistas nacionalistas e socialistas, nas raia oito a quinze. Um fotógrafo costumava registrar o momento de chegada dos cavalos e os historiadores especulavam em torno do instante exato – antes ou depois do cavalo atravessar a linha – em que o fotógrafo registraria sua foto. Cada prancha do caderno do Dr. Fakhouri apresenta a foto da chegada recortada do jornal do dia seguinte, a distância exata em relação à linha de chegada, a lista das apostas feitas e uma descrição do historiador vencedor. Britta Schmitz questiona: por que não há ali nenhuma foto do momento exato em que o cavalo cruza a linha de chegada?¹²⁸ O registro – factual, histórico – é sempre um momento em falso, um lapso. As apostas dos historiadores, continua ela, não era nos cavalos, mas na margem de erro produzida pela fotografia, pelo documento histórico.

¹²⁸ SCHMITZ, Britta. Not a search for truth. In: THE ATLAS GROUP (1989 – 2004) – A project by Walid Raad. Berlim: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, 2006. 134p. (Catálogo de exposição)

Mais do que uma instituição, o Atlas Group é um dispositivo narrativo, ficcional, cujo "enredo" vai se desvendando, de forma dispersa e processual, através de arquivos e informações digitalizadas, que são consultadas via rede, acessadas em catálogos e publicações impressas, experienciadas nas instalações, apresentadas nas palestras de Walid. O dispositivo utiliza as estratégias próprias da ciência para construir um banco de dados *borgeano*, que se estabelece no limite entre a realidade histórica e a fabulação. Assim, a história é levada ao seu limite de escritura, em uma poética do saber que se dá menos pela retomada dos fatos do que pela sua reinvenção. Como ironiza o artista, estes documentos são menos históricos do que "históricos" e concentram, circunstancialmente, a dispersão da guerra, permitindo representá-la como vestígio. Segundo Ra'ad, os documentos não mostram *o que aconteceu*, mas *o que pode* ser imaginado, dito, pensado acerca das guerras civis. Trata-se portanto de uma iniciativa que intervém no âmbito do visível e do sensível, questionando sua ordenação e seus limites.

Entre as várias perguntas que motivam o trabalho do Atlas Group, uma é central aqui: "Como representamos eventos traumáticos de dimensões históricas coletivas, quando a noção mesma de experiência está em questão?"¹²⁹ Talvez, um dos documentos do acervo do grupo nos ajude, não a responder esta questão, mas a sugerir um caminho de argumentação. Desde o título, a obra possui um tom pessoal: "*We decided to let them say, 'we are convinced', twice*". Trata-se de uma série de fotografias que teriam sido doadas pelo próprio Ra'ad aos arquivos do Atlas Group, em 2002. Segundo a descrição do arquivo, no verão de 1982, o artista costumava ficar em um estacionamento perto do apartamento da mãe no leste de Beirute e de lá ele assistia aos ataques das armas

¹²⁹ No original: "How do we represent traumatic events of collective historical dimensions when the very notion of experience is itself in question?" RA'AD, Walid. *Documents from The Atlas Group Archive*. Disponível em: <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/e/texts/43>. Acesso em 02 fev.2008.

israelenses à região oeste. As forças da OLP, juntamente com os aliados Libaneses e Sírios resistiam como podiam. O leste dava boas-vindas aos ataques e o oeste resistia a eles. Um dia Ra'ad foi com sua mãe até as montanhas em torno de Beirute para fotografar o exército israelense. "Eu tinha 15 anos em 1982, e quis chegar o mais próximo possível aos eventos, ao menos o mais próximo que minhas recém adquiridas câmera e lentes me permitiam. Claramente, não tão próximo o suficiente." Bem mais tarde, já adulto, ele resolve voltar aos negativos, para ver de novo.

Ver de novo, neste caso, significa voltar a imagens já deterioradas. Nelas, ação do tempo deixou marcas e rasuras sobre cenas que já eram, originalmente, de destruição. As imagens são agentes de rememoração, vestígios que participam de um trabalho da memória: o evento se confunde com as imagens e a dimensão pessoal se confunde com a dimensão histórica e coletiva. Na verdade – é isso que as fotografias retomadas por Ra'ad nos mostram –, a memória é o que faz a passagem do evento à imagem, do individual ao coletivo. A experiência traumática da guerra é ainda uma experiência cotidiana. Revisitá-la por meio da memória é elaborar uma escritura a um só tempo pessoal e coletiva, micro e macropolítica. Trata-se de uma escritura que articula a materialidade dos vestígios à imaterialidade das elaborações.

Em 1914, Kafka escreve em seu diário: "A Alemanha declarou guerra contra a Rússia. Nadar à tarde". A frase será retomada em outro contexto pela artista tailandesa Charwei Tsai, em uma obra de mesmo nome.¹³⁰ A instalação é simples: sobre uma mesa, a projeção da mão da artista, em tamanho real, na qual ela escreve à caneta a frase de Kafka. Mas a

¹³⁰ "Germany Has Declared War on Russia. Swimming in the Afternoon." *Kafka, Diary*, 1914. (2007)

projeção só aparece no momento em que colocamos nossa mão sob o projetor e, assim, sobre a mão projetada. A frase será, então, escrita sobre a nossa.

Ali novamente, a experiência da guerra reaparece em suas dimensões individual e coletiva. Se, em sua irônica displicência, a frase do escritor já carrega essa dualidade, o dispositivo criado por Tsai acrescenta outro aspecto: ele implica a artista na escrita e faz o mesmo com os espectadores. Tornamo-nos implicados, ao deixar que ela se escreva em nossas mãos. Materialmente, a história coletiva se inscreve em nós. A imagem permite que a escrita se inscreva sobre nosso corpo. O que foi escrito, por sua vez, torna a imagem ambígua: nós nos implicamos por meio de uma negligência.

Configuração sensível paradoxal

No capitalismo avançado de consumo, a retórica do risco e da insegurança será o princípio de regulação, monitoramento e controle da liberdade, a forma como se faz da liberdade algo administrável. Esta espécie de privatização da gestão da vida, em um contexto de consumo e de aceleração tecnológica, está no âmago da versão contemporânea da biopolítica.

Hoje, a biopolítica cria e se desenvolve sobre uma *configuração sensível paradoxal*, na qual os limites entre o dentro e o fora, entre virtualidade e atualidade, entre as dimensões subjetivas e objetivas de compreensão do mundo se embaralham. Redes digitais e tecnologias da telepresença contribuem para a criação de um espaço e um tempo paradoxais, com implicações para a subjetividade.

Desde já, um paradoxo fundamental, que opera ao fundo das transformações atuais da biopolítica. Hoje, mais do que nunca, espaço, tempo, corpo e subjetividade se virtualizam, ganham em potência de transformação, em plasticidade e indeterminação. Para além do visível, por meio da tecnociência, ampliam-se as fronteiras do mundo físico, assim como as possibilidades de recriá-lo. Por outro lado, a mesma operação de traduzir a experiência em informação nos permite mapear o futuro, antecipar o seu campo de possibilidades, e, com isso, modular, controlar – quase determinar – suas virtualidades. O paradoxo, então, se enuncia assim: amplia-se o possível para, no mesmo movimento, reduzi-lo a uma repetição do que dele já se espera.

Paradoxo do espaço: a rede

Conhecemos a definição de *rede*, por Michel Serres. Pluridirecional e plurideterminada, ela faz multiplicar os pontos e as mediações possíveis: daí, seu caráter contingente, "a representação formal de uma situação móvel".¹³¹ Para Serres, a rede funciona ao mesmo tempo como modelo teórico e situação empírica – faz passar de um a outro, do pensamento à experiência e da experiência ao pensamento.

Algo que se percebe também no conceito de *rizoma*, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, a partir do repertório proveniente da biologia. O rizoma, insistem os autores, não é uma metáfora, mas uma rede extremamente heterogênea e variável, que articula elementos semióticos, cognitivos, sociais, materiais, maquínicos e biológicos. Ele "conecta um ponto qualquer a outro ponto qualquer e cada um de seus traços não reenvia necessariamente a traços de mesma natureza, coloca em jogo regimes de signos

¹³¹ SERRES, Michel. *A Comunicação*. Trad. Fernando Gomes. Porto: Rés, [s.d.], p. 8.

diferentes e mesmo estados não semióticos".¹³² Antes de ser metáfora, o rizoma é, assim, multiplicidade. Trata-se de uma rede múltipla, que, como no modelo tabular de Michel Serres, não abriga qualquer relação unívoca ou biunívoca de determinação.

Em sua multiplicidade e imanência, a rede será a base para a desconstrução da noção de sujeito e de toda unidade que se pretenda transcendente. Um rizoma, repetem Deleuze e Guattari, é sem sujeito nem objeto, e abriga somente determinações, grandezas, dimensões.¹³³ Ele é sempre pré-individual, pré-subjetivo e pré-objetivo, não podendo ser determinado por qualquer totalidade que o transcenda.

Mais do que um conceito, a rede se transformou no centro de uma verdadeira ruptura paradigmática. Para além do domínio das humanidades, como um "receptor epistêmico"¹³⁴, ela se torna o novo paradigma do pensamento teórico e científico, tomando o lugar das noções de sistema ou estrutura. Ao privilegiar a eventualidade das conexões em detrimento das estruturas originais, das classes e dos tipos, a rede abre a possibilidade de uma série de críticas aos modelos dialético e estruturalista. Como resumem Boltanski e Chiapello¹³⁵, o paradigma em rede se forma em função do interesse crescente pelas propriedades e ontologias relacionais em oposição às propriedades

¹³² No original: "le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes". DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Introduction: Rhizome. In: Deleuze, G. e Guattari, F. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006, p. 31.

¹³³ No original: "Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions (...)" DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Introduction: Rhizome. In: Deleuze, G. e Guattari, F. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006, p. 14.

¹³⁴ MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: Parente, André (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 17.

¹³⁵ BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

substanciais do seres. Afinal, em uma rede, o que era intermédio se torna essencial e o paradigma teórico que se cria será então uma espécie de *ontologia da passagem*.

Para a discussão que nos interessa, resta dizer que a rede é o lugar onde se desdobra, no espaço, o paradoxo de fundo que enunciamos: de um lado, o mundo se abre a virtualidades inauditas, em grande medida, provocadas pelo avanço científico e tecnológico. Por outro, essas virtualidades são reguladas, moduladas por meio das mesmas tecnologias que as produziram. Através das redes digitais e das tecnologias da telepresença, o espaço se virtualiza: ao território se articulam fluxos desterritorializados. Mas, é ainda através delas que o espaço virtual se torna também um espaço de controle. A rede é o lugar – conceitual e empírico – deste paradoxo.

Atualmente, ao espaço já reticular da geografia, das migrações, das relações sociais e comunicativas, se soma e se entrelaça o espaço em rede das tecnologias digitais, o ciberespaço. Em um movimento reflexivo, as pesquisas teóricas que se desenvolvem em torno da noção de rede, principalmente aquelas que emergem a partir dos anos 60, reverberam no desenvolvimento material das redes tecnológicas. Estas, por sua vez, impõem, aos diversos domínios do conhecimento, novos problemas teóricos.

Compreender o espaço como rede significaria, fundamentalmente, ressaltar suas virtualidades: pura potência, trata-se de um espaço liso aquém e além do espaço estriado das instituições, das codificações e dos roteiros. A rede seria, assim, a forma potencial do espaço, se confundindo com ele: múltiplo, heterogêneo, relacional, variável, aberto a atualizações contingentes e problemáticas. Mas, é preciso logo dizer, em sua atualização histórica, a rede nunca é pura virtualidade. Como bem mostra Bruno Latour, ela é sempre

sócio-técnica, formada por materialidades, inscrições, instituições, interesses econômicos e relações de poder.¹³⁶ Nesse ponto vale, especialmente, a ressalva de Paulo Vaz: dizer que a rede coloca em crise certas formas de mediação – as mediações centralizadas próprias da sociedade de massa – não equivale dizer que ela não abre a possibilidade de outras.¹³⁷

Em uma rede, as mediações produzem, antes de tudo, formas de relação social e de circulação que são imanentes, emergentes e auto-organizadas. Trata-se de uma forma de organização baseada na complexidade, cujo fluxo é de baixo para cima: a interação local dos componentes gera comportamentos globais, padrões dinâmicos que se aprimoram com o tempo.¹³⁸

Se as formas de mediação em rede aproximam singulares em sua singularidade e se baseiam na auto-organização, podemos dizer que elas são convergentes à vocação do capitalismo avançado, pós-industrial, em oferecer produtos e informações personalizados a um consumidor que precisa e deseja ser cada vez mais autônomo. Personalização e autonomia significam conforto e controle.¹³⁹ Ou melhor, trata-se de um controle que se legitima pelo conforto. E ainda, de um conforto que não prescinde do controle para que possa existir.

¹³⁶ Ver, por exemplo, LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: Parente, André (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 39-63.

¹³⁷ VAZ, Paulo. Mediação e tecnologia. Revista Famecos [on line]. 2001, n. 16. p. 45-59. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/16/a04v1n16.pdf>. Acesso em 3 jun. 2005. ISSN 1980-3729.

¹³⁸ Uma boa compilação das teorias baseadas em redes complexas, auto-organizadas, se encontra em JOHNSON, Steven. *Emergência: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

¹³⁹ VAZ, Paulo. Mediação e tecnologia. Revista Famecos [on line]. 2001, n. 16. p. 45-59. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/16/a04v1n16.pdf>. Acesso em 3 jun. 2005. ISSN 1980-3729.

O espaço reticular é um espaço de interação, de autonomia e de circulação. Nele, trata-se menos de se criar barreiras do que de regular a circulação e controlar os acessos.¹⁴⁰ Mais do que isso, a rede precisa da circulação, da interação e da autonomia para funcionar e para controlar os processos de forma a se preservar da pura entropia. É assim que o nosso se torna, simultânea e paradoxalmente, um *espaço virtual* e um *espaço de controle*. Ele é um espaço de controle na medida em que é também um espaço virtual.

Para Pierre Musso, "a rede é uma figura posicionada sobre a borda pontiaguda que faz oscilar da circulação à vigilância ou o inverso".¹⁴¹ Da circulação à vigilância, tudo dependeria do modo de funcionamento e da função exercida pela rede. Poderíamos deslocar a afirmação de Musso para dizer que a rede se posiciona sobre uma borda pontiaguda que faz *coincidir* circulação e vigilância. Em um espaço reticular, a vigilância opera *pela* circulação.

Trata-se menos de tabular, localizar, confinar e fixar do que de fazer circular. Quanto mais me desloco e quanto mais rapidamente o faço; quanto menos me fixo e me confino, mais visível me torno. Quanto mais liberdade e mobilidade tenho, mais eficiente é o perfil que de mim se constrói. Diferentemente das sociedades disciplinares, ao controle interessa menos vigiar, moldar, normalizar a conduta dos indivíduos do que interceptar, modular, codificar o seu deslocamento geográfico ou informacional, diagramar a superfície de suas ações. Mais ainda do que dar visibilidade ao presente, interessa iluminar o movimento do desejo, seus deslocamentos futuros.

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. In: Deleuze, G. *Pourparlers* (1972-1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

¹⁴¹ MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: Parente, André (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 34.

A extrema heterogeneidade do espaço deve traduzir-se em matéria informacional. A rugosidade e densidade de sua matéria visível deve codificar-se em dígitos, algoritmos. Hoje, mais do que nunca, a visibilidade não se reduz ao que é visível. Observar, ver, iluminar, tornar transparente, todas essas atividades estrita e convencionalmente ligadas ao ato de olhar dependem agora, fundamentalmente, de uma matéria invisível: o fluxo de dados e informações numéricas. A subjetividade distribuída em rede, seu nomadismo e seu deslocamento contínuo, os perfis de consumo, as imagens dinâmicas do geoprocessamento, os "quase-objetos" da engenharia genética, os possíveis que ela antecipa: o que há para ver, nestes e outros exemplos, é, na verdade, uma mescla de imagem e informação. Melhor dizendo, a imagem, cada vez mais plástica e processual, é atravessada pelo fluxo constante de dados, sua visibilidade vai-se moldando à medida em que se atualiza a matéria invisível – numérica, informacional – que a constitui.

Se a disciplina ainda precisa vigiar os corpos em presença, observar o seu comportamento, se a modernidade não cessou de criar dispositivos óticos para ver, captar e registrar o mundo físico, hoje o que se vê é invisível. Os dispositivos nesse caso não são mais estritamente óticos, mas algorítmicos. Aqui, trata-se menos de uma ampliação de caráter ótico do que de uma visibilidade que necessita do invisível para se fazer ver. Ou, resumindo de forma simples apesar de paradoxal: quanto mais deslocamento, mais controle se permite, quanto mais invisível, mais visibilidade se cria. Operando no interior deste paradoxo, o capitalismo faz do invisível seu principal espaço de exploração, estabelecendo novos limites entre o aparente e o não aparente.¹⁴²

¹⁴² ASPE, Bernard. *L'instant d'après: projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris: La Fabrique Éditions, 2006, p. 188.

A rede é, assim, a materialização – conceitual e empírica – de um diagrama do poder, a forma imanente do poder que opera em um espaço aberto, espaço de liberdade e circulação. O modo como, por meio da informação e da conexão, este poder funciona no espaço é a *modulação*. Modular, já dizia Deleuze, não é moldar.¹⁴³ Como procedimento paradigmático das sociedades disciplinares, o molde fixa uma forma variável tendo em vista uma forma fixa ou, ao menos, estável: a norma. Mas modular é, antes, regular: fazer variar uma forma tendo em vista outras formas variáveis.

Um espaço modulado não é, portanto, um espaço de confinamento, transparente, segmentado dos espaços de circulação. Não se trata do espaço analítico, normativo, próprio à disciplina, mas, antes, de um espaço aberto, onde se tornam indistintos os limites entre dentro e fora: um espaço cuja liberdade de circulação é o princípio do controle. A modulação é o procedimento que permite regular os fluxos, sem, contudo, fixá-los em uma forma rígida. Ela é o que faz variar para, por meio dessa variação, torná-la regulável.

Daí seu caráter imanente: um espaço reticular é, principalmente, um espaço que se modula e que se controla a si mesmo, que se auto-regula. A mobilidade que a rede abriga é o que possibilita sua regulação, a liberdade que ela potencializa só é possível na medida em que ela mesma – por meio dos agentes humanos e maquínicos que a compõem – se auto-regula, se engendra a si mesma. Hoje, em sua capacidade de modulação, a rede é o diagrama, movente, instável, paradoxal, do capitalismo avançado de consumo. Ao tornar

¹⁴³ DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. In: Deleuze, G. *Pourparlers* (1972-1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 242.

intercambiáveis dentro e fora, espaço aberto e espaço de vigilância, regulação e auto-regulação, a rede faz coincidir também virtualidade e controle.

Não há, então, como desconsiderar esta incômoda inversão: inicialmente, o conceito de rede era o nó epistemológico para onde convergiam as teorias – filosóficas e sociológicas – que investiam em uma crítica às estruturas rígidas e aos poderes institucionais, sejam aqueles ligados à tradição, à burocracia estatal, ou ao capitalismo. A estes mundos fechados, se opunham a fluidez, a mobilidade e o nomadismo das redes. Ao mesmo tempo, o conceito permitia que essa crítica pudesse se desembaraçar das teorias ligadas ao estruturalismo marxista, de forma a se desenvolver argumentos teóricos que prescindissem de conceitos transcendentais como os de classe, tipo ou sujeito. No caso específico do capitalismo, a idéia era, assim, desenvolver uma crítica imanente àquilo que se caracterizava, acima de tudo, por sua imanência.

Atualmente, no entanto, a rede se torna um conceito ambíguo, na medida em que está na base de funcionamento do capitalismo conexcionista, rizomático, reticular, biopolítico.¹⁴⁴ Como mostra a obra de Boltanski e Chiapello¹⁴⁵, o novo espírito do capitalismo tem como fundamento a construção de um mundo em rede, com tudo aquilo que ele traria de ruptura e descontinuidade em relação ao mundo das estruturas e das instituições: descentralização, mobilidade, flexibilidade, autonomia, capacidade de auto-organização.

Esse será, então, um vocabulário comum tanto às teorias que, dos anos 60 para cá, desenvolvem uma perspectiva crítica ao capitalismo avançado, quanto à literatura do

¹⁴⁴ Ver, nesse ponto, a discussão de BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999. E ainda o contraponto de PÁL PELBART, Peter. Capitalismo rizomático. In: Pál Pelbart, Peter. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 96-106.

¹⁴⁵ BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

new-management, que se prolifera a partir dos anos 90, e que constitui o novo espírito que o legitima. A rede é o conceito por meio do qual se explicita essa reversão irônica: a coincidência entre a crítica e seu objeto, ou a contínua oscilação da crítica em seu oposto.

Paradoxo do tempo: simulação

Se, como nos diz Paulo Vaz, o futuro não é mais o que costumava ser,¹⁴⁶ é porque hoje vemos se transformar a forma da história. Em uma sociedade tecnologizada, reflexiva, cujo futuro se apresenta como risco, instabilidade e insegurança, a história é, de um lado *reparação* e, de outro, *simulação*.

Como reparação, atualizamos o passado tendo em vista a necessidade de legitimar nossas ações no presente. Vamos logo a um exemplo: o fato de, até o momento, não se ter descoberto qualquer arma nuclear no Iraque não importa. O que importa é que elas existiram, passaram a existir. Sua aparição no campo do discurso foi performativa, ou seja, provocou uma série de consequências e implicações nada desprezíveis: a invenção dos fatos criou as condições políticas para que a intervenção americana se legitimasse, se tornasse possível.

Se, nos termos de Koselleck¹⁴⁷, o tempo histórico da modernidade nasce de uma dissociação entre o espaço de experiência (o passado presente) e o horizonte de expectativas (o presente futuro), hoje, o segundo parece se voltar sobre o primeiro para reconfigurá-lo. Retomar o passado como reparação equivale a apreendê-lo como um

¹⁴⁶ VAZ, Paulo. Tempo e tecnologia. In: Doctors, Marcio. *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 69.

¹⁴⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto e Ed. PUC-Rio, 2006.

passado sem história, ou, ao menos, um passado cuja história deve ser atualizada na medida em que possa instrumentalizar nossas ações no presente, não para torná-las mais consistentes, justas, precisas, mas, simplesmente, para legitimá-las em nossa expectativa de resultados futuros. Como reparação, o passado deve ser retomado (leia-se, reinventado) não em sua heterogeneidade, ou em sua inadequação, mas na medida exata de nossas expectativas. Se algo ali não nos interessa, ele pode ser "reparado", regulado, modulado, por meio do discurso.

Desse ponto de vista, mídias eletrônicas e redes digitais, assim como as imagens e informações que elas produzem e fazem circular, funcionam, muitas vezes, como parte de estratégias reparatórias. Em sua extrema plasticidade, elas modulam o passado regulando seu caráter excessivo (ou sua insuficiência) diante das demandas de legitimação do presente e das expectativas do futuro.

Afinal, naquela que se denomina uma *segunda modernidade*, não só o futuro, mas o passado pode ser um risco. Por isso, deve ser também objeto de regulação. O tempo é reflexivo ainda nesse sentido: em sua emergência, o presente se volta sobre o passado, reconfigurando-o. Esse passado "reparado" se atualiza para, novamente, interferir em nossas ações no presente, no modo performativo do discurso.

Do ponto de vista de nossa relação com o futuro, a história se antecipa como *simulação*. Quando, por meio da tecnologia, nosso poder de intervenção atinge a própria vida (individual, coletiva, planetária), a questão não é mais – como no caso da política – ampliar os limites da nossa liberdade, a partir de ações no presente que visem a abertura do futuro como possibilidade. Hoje, a liberdade nos asfixia e o futuro que se abre é

menos o da revolução do que o da catástrofe. A questão será então menos política do que ética: "o decisivo é encontrar limites para um poder sobre o poder-ser que se afigura demasiado e perturbador pelo próprio desconhecido que se descortina."¹⁴⁸

Como nos diz ainda Paulo Vaz, a política, como lugar privilegiado de transformação na modernidade, migra para o campo da tecnociência: "só cientistas e engenheiros ousam falar em revolução".¹⁴⁹ Se na era moderna o avanço tecnológico ainda estava associado aos projetos políticos e sociais de transformação do mundo, hoje, a tecnociência se torna um campo autônomo, impermeável à política. Diante dos riscos em grande medida causados pela própria aceleração tecnológica, investimos em mais tecnologia, induzindo novos riscos e fazendo do tempo lugar menos da história do que da tautologia.

A resposta a este futuro mais aberto do que podemos suportar é a *simulação*. Essa parece ser hoje o paradigma do pensamento contemporâneo, em uma aliança entre o poder de processamento das tecnologias digitais e as técnicas de prospecção e antecipação próprias do marketing. O pensamento da biopolítica, em sua versão contemporânea, é a simulação e a contrapartida é a redução da política à ética, ou ao consumo.

Trata-se, portanto, de uma nova configuração sensível na qual o horizonte de nossas expectativas, novamente, se volta sobre o espaço de nossas experiências. Em uma espécie de curto-circuito provocado pelas técnicas de previsão e simulação, o possível – o futuro de nossas ações, seus quase-objetos e quase-acontecimentos – pode ser mapeado, antecipado, colonizado, consumido. Como resume Laymert Garcia dos Santos, no

¹⁴⁸ VAZ, Paulo. Tempo e tecnologia. In: Doctors, Marcio. Tempo dos tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 74.

¹⁴⁹ Ibidem. 75.

capitalismo avançado de consumo, "para sobreviver, bem como para consumir, é preciso se antecipar."¹⁵⁰ O que importa será menos nossas ações do que nossos desejos e expectativas, menos o *ser* do que o *vir-a-ser*, menos a existência do que o seu potencial.¹⁵¹

Expericiamos, assim, um *tempo paradoxal*, que se define pela seguinte fórmula: o futuro – projetado tal qual a expectativa que temos dele agora, passível de ser simulado na tela dos computadores e nas pesquisas de marketing – se projeta no presente e o transforma. Antecipamos o futuro no presente e fazemos do primeiro uma repetição modulada do segundo. Em uma sociedade do risco e da fragilidade, "odiamos o possível, pois ele nos persegue no passado e nos amedronta com sua demasia no futuro. Por vingança contra o tempo, o pensamento ocidental inventa então um mundo em que nada passa, afirmando que de direito nada deveria passar e que tudo deve se conformar ao previsto".¹⁵²

Pensar a história como reparação e como simulação nos leva, então, a um *tempo consensual*, aquele em que o passado e o futuro se modulam e se regulam diante das expectativas de um presente assombrado pelo risco. Mas, na modernidade reflexiva, o que reparação e simulação não cessam de produzir é mais risco e mais instabilidade. O consenso, como vimos, não é o reino da paz, mas, sim, a insegurança tornada modo de gestão.

¹⁵⁰ SANTOS, Laymert Garcia dos. Consumindo o futuro. In: Santos, L.G. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 127.

¹⁵¹ Ibidem, p. 128.

¹⁵² VAZ, Paulo. Um corpo com futuro. In: Pacheco, A. et all (orgs.) *O trabalho da multidão: império e resistências*. Rio de Janeiro: Gryphus, Museu da República, 2002, p 89.

Eis, novamente, agora no domínio do tempo, nosso paradoxo de fundo: acelerado pelos avanços da tecnociência, como nunca na história, o tempo se abre, como virtualidade e indeterminação. Essa abertura nos arremessa na vertigem de um presente de risco e incerteza. Simular o futuro, reparar o passado, eliminar ali o que nos ameaça em seu excesso, em suas imprevisibilidades, essa a nossa resposta, sempre em aliança com a tecnociência. Ou seja, diante da virtualidade aberta pelo avanço técnico-científico recorreremos a essas mesmas tecnologias para regular, controlar sua demasia. Produz-se então um tempo consensual, que tem como particularidade o fato de que, agora, o consenso não precisa de qualquer instância transcendente para se produzir. Em uma fórmula concisa, essa a definição para a atualidade do consenso: a forma imanente do poder, cujas virtualidades deixam de sê-lo na medida em que se auto-regulam. Ou ainda: a forma paradoxal do poder cujo controle aumenta na medida em que aumentam suas virtualidades.

Paradoxo da subjetividade: a performance

Adotemos, por ora, esse conceito de liberdade que nos é contemporâneo: ser livre é ter que escolher. Poderíamos dizer que hoje somos livres porque temos a obrigação de sê-lo. Como escreve Bernard Aspe, atualmente, a biopolítica visa não apenas governar e regular a liberdade, mas, antes, produzi-la e suscitá-la.¹⁵³ Nesse contexto – o reino da “liberdade” do capitalismo avançado – a biopolítica passa a se exercer, principalmente, pela gestão privada dos riscos, ou, em outras palavras, pela auto-gestão.

Se, em um contexto macro-político, o risco legitima, em um só e mesmo processo, a ordem consensual de uma comunidade ética e um estado de exceção tornado regra, no

¹⁵³ ASPE, Bernard. *L'instant d'après: projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris: La Fabrique Éditions, 2006, p. 102.

plano das subjetividades, ele instaura uma espécie de privatização das ações preventivas, seja no campo da saúde, da segurança, do trabalho, da política ou do consumo. Passamos da norma à autonomia. Como mostram os estudos de Alain Ehrenberg, o indivíduo autônomo é também um indivíduo incerto, inseguro, simultaneamente mais demandado e mais ávido de reconhecimento.¹⁵⁴ Trata-se de uma versão "bombada"¹⁵⁵ da vida em sociedade, que transfere para o indivíduo o peso das responsabilidades outrora assumidas pela esfera pública. Como empreendedores de nós mesmos¹⁵⁶, somos os responsáveis por administrar os custos e benefícios das nossas escolhas, das nossas performances, frente à carteira de riscos que o futuro nos apresenta. Finalmente, somos livres para escolher como agir, o que vestir, o que consumir, que cursos seguir, mas ao custo de arcar, absoluta e individualmente, com os riscos de nossas escolhas. E, como vimos, eles não são poucos. "Este estilo de vida, que passa necessariamente por *assumir os riscos*, convoca cada um a se tornar responsável por si mesmo, em um universo cada dia mais marcado pela incerteza e pela complexidade."¹⁵⁷

Aliás, noções como *estilo de vida* e *fator de risco*, cada vez mais presentes no discurso especialista ou na mídia, são indícios dessa transferência das práticas de prevenção à responsabilidade dos indivíduos. Uma série de novas estratégias – as chamadas

¹⁵⁴ No original: "On assiste alors à une double dynamique parallèle d'extension et d'inflation de la responsabilité et de la subjectivité: c'est ce processus qu'incarne l'individu incertain, simultanément plus sollicité et plus avide de reconnaissance." EHRENBURG, Alain. *L'individu incertain*. Paris: Hachette, 1995, p. 23-24.

¹⁵⁵ No original: "version musclée de la vie en société". EHRENBURG, Alain. *Le culte de la performance*. Paris: Hachette, 1991, p. 17.

¹⁵⁶ No original: "Nous sommes désormais sommés de devenir les entrepreneurs de nos propres vies." Ibidem, p. 16.

¹⁵⁷ "Ce style de vie, qui passe nécessairement par *la prise de risques*, invite chacun à devenir responsable de soi dans un univers de plus en plus marqué par l'incertitude et la complexité." Ibidem, p. 17.

"tecnologias da liberdade" – privatizam a gestão dos riscos, em um processo consoante ao liberalismo avançado.¹⁵⁸

Esse indivíduo incerto, entre excitado e hesitante, entre performático e angustiado, entre competitivo e inseguro, teme, acima de tudo, ser excluído das redes de emprego, consumo e informação. A ansiedade de estar incluído tem como contrapartida a adesão contínua e voluntária às estratégias difusas de controle. Dessa forma, afirma Nikolas Rose, para além do domínio estatal, o controle se dissemina na vida cotidiana, de maneira difusa e desorganizada, por meio de uma variedade de práticas, que vão do consumo à segurança privada. Antes de ser um poder integrado e totalizante, o controle opera por meio do acesso condicional aos circuitos de consumo e aos "benefícios da liberdade".¹⁵⁹

O controle, repetimos, envolve principalmente a adesão voluntária dos indivíduos, estes que fazem, então, a passagem da vigilância (ainda transcendente) ao auto-controle (imanente). Na comparação de Zygmunt Bauman, a disciplina segregava e confinava as pessoas de modo a torná-las passíveis de vigilância. O controle não precisa de qualquer coerção, "ele *seduz* as pessoas à vigilância."¹⁶⁰ Se, nas instituições disciplinares, cadastros, fichas, relatórios são usados para excluir (para identificar e segregar o delinquente, o louco, o transgressor), agora, participar dos bancos de dados, dos *maillings* e das listas de acesso é uma forma de inclusão e, no limite, a possibilidade mesma de existência no mundo da informação e do consumo.

¹⁵⁸ ROSE, Nikolas. *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 324.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 326.

¹⁶⁰ BAUMAN, Zygmunt. Turistas e vagabundos. In: Bauman, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 60.

A passagem da disciplina ao controle acaba por tornar intercambiáveis os domínios público e privado: de um lado, temos a privatização da vida pública e, de outro, uma publicização da vida privada.¹⁶¹ Diferentemente da subjetividade moderna, cindida pelo limite secular entre o público (domínio da exposição) e o privado (domínio da intimidade e do segredo), a nossa é uma subjetividade, desde o princípio, pública, exteriorizada, submetida a todo tipo de mensuração, sondagem e exposição midiática. Hoje, fora das instituições judiciais, carcerárias, educacionais e psiquiátricas, estratégias de exteriorização da subjetividade se disseminam pelo corpo social tendo como espaço de visibilidade a mídia e as redes digitais, em uma espécie de "cruzamento do panoptismo com o confessionário".¹⁶² *Reality shows, webcams, blogs, fotologs, vlogs, Youtube...* expande-se aquela que Ehrenberg chamou, de forma pioneira, uma *sociedade da desinibição*.¹⁶³

A subjetividade se exterioriza na medida de nosso consumo. O indivíduo – agora, *ser individual*¹⁶⁴ – deve traduzir-se em dados numéricos para compor *perfis*: trata-se de mapear padrões, mesmo que instáveis e dinâmicos, que derivam de "um campo superficial de ações, comportamentos, hábitos e transações eletrônicas dispostos em bancos de dados que, uma vez analisados e classificados, irão projetar criminosos, consumidores, doentes, trabalhadores, atuais ou potenciais".¹⁶⁵

¹⁶¹ EHRENBURG, Alain. *L'individu incertain*. Paris: Hachette, 1995, p. 19.

¹⁶² BENTES, Ivana. Imagem, Pensamento e Resistência. In: Pacheco, A. et al (orgs.) *O trabalho da multidão: império e resistências*. Rio de Janeiro: Gryphus, Museu da República, 2002, p. 79.

¹⁶³ EHRENBURG, Alain. *L'individu incertain*. Paris: Hachette, 1995, p. 24.

¹⁶⁴ DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. In: Deleuze, G. *Pourparlers* (1972-1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

¹⁶⁵ BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação. *Revista Famecos*, Porto Alegre, no. 24, P. 124, julho de 2004, p. 117.

Seja expondo intimidades nos espetáculos de realidade¹⁶⁶, seja acessando os circuitos de consumo, a nossa é uma subjetividade que se constrói se *exteriorizando*, que se forma se *performando*.¹⁶⁷ Trata-se portanto de uma subjetividade que, desde sua gênese, se expõe e, ao se expor, imediatamente, adere ao controle. Hoje, o controle se torna então sinônimo de auto-controle, na medida em que se realiza na articulação entre adesão voluntária e processamento automático de informações e imagens. Criamos, assim, uma forma de controle que dispensa qualquer forma de coerção para funcionar: ao substituir a coerção pela adesão e o humano pelo maquínico, o controle se torna um poder imanente, cuja condição é a autonomia, cujo texto é o consumo e cujo contexto é a liberdade.

Enuncia-se assim o paradoxo: ao substituir a norma pela autonomia, a fôrma pela performance, o confinamento pelo nomadismo, a subjetividade contemporânea deveria ter como horizonte a medida de seu desejo. A nossa é, no entanto, uma subjetividade plástica, moldável, que se cria e se inventa permanentemente, mas ao mesmo tempo, moderada, diante dos riscos de nossas escolhas. Bombardeada, de um lado, por incessantes estímulos de consumo e, de outro, por notícias sobre todo tipo de conflitos, catástrofes e epidemias, nossa consciência hesita "entre a pressão do prazeroso e a informação sobre o risco veiculada pela mídia, a solução sendo que o prazer comporte o risco e, assim, se comporte, seja moderado."¹⁶⁸ A experiência contemporânea deriva, assim, de um desejo contraditório: convocados a nos tornar empreendedores de nós mesmos, incitados a

¹⁶⁶ EHRENBURG, Alain. *L'individu incertain*. Paris: Hachette, 1995.

¹⁶⁷ BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação. *Revista Famecos*, Porto Alegre, no. 24, P. 124, julho de 2004,

¹⁶⁸ VAZ, Paulo. Um corpo com futuro. In: Pacheco, A. et all (orgs.) *O trabalho da multidão: império e resistências*. Rio de Janeiro: Gryphus, Museu da República, 2002, p. 138.

participar das redes de informação, entretenimento e consumo, precisamos continuamente nos arriscar, mas – não, obrigado – não queremos arcar com os riscos.

O que é a vida?

Por uma singular coincidência, nos lembra Agamben, a vida é o tema do último texto que Deleuze e Foucault publicam antes de morrer.¹⁶⁹ Para Deleuze, a vida – uma vida qualquer, singular – é a absoluta imanência, a imanência da imanência.¹⁷⁰ Ora, dizer que a vida é imanência da imanência é o mesmo que dizer que ela *o* é absolutamente na medida em que absolutamente *não o é*: a vida é *imanência absoluta* porque e na mesma medida em que é *potência absoluta*. A vida é o que se defasa de si mesmo. Ou ainda, para Blanchot, ela é a junção do "ser, mais o poder do ser".¹⁷¹ Um processo no qual imanência e virtualidade, ato e potência, se tornam intercambiáveis.

O texto de Deleuze – *A imanência: uma vida...*¹⁷² – ecoa no de Foucault, *La vie: l'expérience et la science*.¹⁷³ Se a vida é, a um só tempo, imanência e virtualidade, é porque algo ali erra, algo em sua imanência faz com que a vida saia de si mesma, em direção a uma potência. "No limite", nos diz Foucault, "a vida (...) é o que é capaz de erro." O homem é um vivente que não se encontra nunca totalmente "em casa", um vivente que é destinado a errar.¹⁷⁴

¹⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: Alliez, E. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

¹⁷⁰ DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: *Educação e realidade*. n. 27, v. 2, p. 10-18, jul/dez. 2002.

¹⁷¹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, p. 85.

¹⁷² DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: *Educação e realidade*. n. 27, v. 2, p. 10-18, jul/dez. 2002.

¹⁷³ FOUCAULT, Michel. *La vie: l'expérience et la science*. In: Foucault, M. In: *Dits et écrits II*, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, p. 1593.

¹⁷⁴ No original: "À la limite, la vie – de là son caractère radical – c'est ce qui est capable d'erreur." "Elle également qu'il faut interroger sur cette erreur singulière, mais héréditaire, qui fait que la vie a abouti avec l'homme à un vivant qui est voué à 'errer' et à 'se tromper'." FOUCAULT, Michel. *La vie: l'expérience et la science*. In: Foucault, M. In: *Dits et écrits II*, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, p. 1593.

Também para Gilbert Simondon, a vida é, antes de tudo, errância. O ser vivo é permanente devir do ser se defasando de si mesmo: ele participa de um perpétuo *teatro de individuação*. "O indivíduo vivente é sistema de individuação, sistema individuant e sistema se individuando."¹⁷⁵ O que está na base da psicologia de Simondon é uma inversão da ontologia, que nos exige abandonar as concepções filosóficas, psico-sociais e biológicas centradas no indivíduo – em sua estabilidade e coerência – para, antes, nos atentar aos *processos de individuação*. Trata-se então de pensar o ser partir de sua defasagem, de sua transformação, de sua errância. Para Simondon, o indivíduo é contemporâneo de sua individuação, ele não é o *resultado*, mas o *meio* de um processo de individuação.¹⁷⁶

A oposição entre ser e devir não pode existir neste sistema de pensamento porque o devir é uma dimensão do ser. Aqui, o indivíduo nada mais é do que o surgimento de fases no interior de uma realidade pré-individual, problemática. O ser deve ser visto como uma articulação entre *realidade pré-individual* – potencial, ainda desprovida de fases – e *realidade que se defasa*, que se individua. Em poucas palavras, individuar é defasar e o processo de individuação é aquele por meio do qual o ser torna-se múltiplo, polifásico.

A individuação – o surgimento de fases na dimensão pré-individual do ser – não é nunca uma sucessão, mas sim a solução parcial e precária de um problema, de uma crise, de um erro. O indivíduo é uma fase do ser que, diante de um problema, não apenas se adapta, mas se modifica a si mesmo, reinventando suas estruturas internas. "O presente do ser é

¹⁷⁵ No original: "L'individu vivant est système d'individuation, système individuant et système s'individuante." SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 2007, p. 17.

¹⁷⁶ SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 2007, p. 120.

sua problemática em vias de resolução."¹⁷⁷ Dizer, portanto, que o indivíduo é a derivação de um problema é trazer o devir para o centro do processo de ontogênese. Trata-se, repetimos, de ressaltar a errância do ser: o indivíduo não pré-existe, não pode ser previsto, mas é simultâneo ao conjunto problemático que o engendra, ou seja, a resolução – o indivíduo – não pode já estar prevista no problema – a realidade pré-individual. Assim, em sua imanência, o indivíduo é sempre virtual.

Podemos avançar um pouco mais para dizer que a individuação nasce de uma disparição, uma disparidade, uma assimetria entre dois campos. Em um sistema metaestável esses dois campos, esses dois níveis ainda não se relacionam, não se comunicam.¹⁷⁸ No encontro entre dois ou mais campos díspares – uma realidade pré-individual e uma realidade defasada – tem-se uma *modulação* (ou *operação transdutiva*). A modulação é o modo como se faz a passagem de um a outro estado, de um estado potencial, não informado, a outro em processo de individuação. "Nós supomos que a operação de modulação pode se desenrolar em uma *micro-estrutura que avança progressivamente através do domínio que adquire forma*."¹⁷⁹

Sabemos como o sistema de pensamento particular de Simondon influenciou a filosofia contemporânea, principalmente, aquela que se articula em torno da defesa da *diferença*. Afinal, de forma pioneira e rigorosa, a psicologia de Simondon – simultaneamente uma

¹⁷⁷ No original: "Le présent de l'être est sa problématique en voie de résolution." SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 2007, p. 224.

¹⁷⁸ DELEUZE, Gilles. Gilbert Simondon, o indivíduo e sua gênese físico-biológica. In: Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, vol. 1, no. 1, 1993, p. 121.

¹⁷⁹ No original: "Nous supposons que l'opération de modulation peut se dérouler dans une *micro-structure qui avance progressivement à travers le domaine qui prend forme*, constituant la limite mouvante entre la *partie informée* (donc stable) e la *partie non encore informée* (donc encore métastable)." SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 2007, p. 55.

sociologia, nos diz Stiegler¹⁸⁰ – leva o devir para o centro do ser e faz da diferença uma ontologia.

Resta-nos perguntar: nesse sistema que pensa a vida como erro, defasagem e diferença, que pensa a vida como o que se cria modulando a si mesmo, o que significa afirmar – como o fizemos há pouco – que a modulação é o modo de operar do capitalismo avançado? A modulação, como vimos, é o modo como o ser erra, como ele se defasa. Em outros termos, ela é a operação que permite a coincidência entre a imanência do ser e sua virtualidade, a coincidência entre ser e devir. Ao individuar-se, o ser se modula a si mesmo, se cria em se diferindo, se forma em se transformando.

Ao investir a vida, por meio da biopolítica, o capitalismo *modula a modulação do ser*: ele atua no âmago do processo de individuação, controlando, regulando suas defasagens, suas errâncias. Poderíamos dizer que o que caracteriza o capitalismo hoje é o fato dele *simular a modulação, regulando sua variação*. Ele investe nessa zona limítrofe onde se faz a passagem do pré-individual ao individual (e ao coletivo), da vida em seu estado pré-semiótico ao seu estado de linguagem, da vida nua à vida politizada.

A biopolítica é o conjunto de estratégias por meio das quais se efetua essa regulação, o conjunto de estratégias que faz *modular a modulação* da vida. Se a vida é o lugar do encontro entre o *ser* e o *poder do ser*, entre *ser* e *devir*, hoje, vivemos uma situação paradoxal: faz-se variar, para modular essa variação; intensificam-se os processos de diferenciação, de defasagem, de invenção da vida (sua virtualidade) para melhor controlá-los. Ou seja, a biopolítica é a forma imanente do poder que faz com que o momento em

¹⁸⁰ STIEGLER, Bernard. L'inquiétante étrangeté de la pensée et la métaphysique de Pénélope. In: SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 2007, p. XII.

que a vida mais se virtualiza seja o momento em que, como nunca, se amplia o controle sobre suas virtualidades. A biopolítica provoca essa difícil coincidência – uma reversão – entre a potência da vida e sua impotência (o poder sobre a vida).

Capitalismo estético

Esse ponto de confluência – na verdade, um ponto de defasagem – entre o *ser* e o *poder do ser*, acreditamos, é o lugar da experiência estética. Como dirá o próprio Simondon, a dimensão estética de um ato ou de um objeto é um *ponto notável* ¹⁸¹, um ponto de diferença, em torno do qual uma nova configuração, sempre circunstancial, se cria. Nesse limite em que a vida se defasa, se modula e se individua, a biopolítica intervém. É o que nos permite dizer que o capitalismo avançado é um *capitalismo estético*.¹⁸² Nele, interessa menos a criação de produtos do que a criação de mundos, no interior dos quais se modula a modulação da vida. A empresa, nos diz Lazzarato, não cria apenas o objeto (a mercadoria) e os sujeitos que o produzem e consomem, mas, principalmente, o mundo onde objetos e sujeitos existem.¹⁸³ Em um espaço aberto, a modulação é a maneira como estes mundos são criados. Modula-se a diferença, para daí se extrair paisagens, ambiências e estilos de vida. No capitalismo estético, a diferença deixa de ser uma exceção para se tornar o que deve ser regulado, modulado.¹⁸⁴

¹⁸¹ SIMONDON, Gilbert. Rapports entre la pensée technique et les autres espèces de pensée. In: Simondon, G. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Éditions Aubier, 1989, p. 181.

¹⁸² Entre as diferentes perspectivas que, direta ou indiretamente, os permitem inferir a noção de capitalismo estético, conferir: BENTES, Ivana. *O devir estético do capitalismo cognitivo*. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_228.pdf. Acesso em 20 jun. 07; LAZZARATO, Maurizio. *Les révolutions du capitalisme*. Paris: Le Seuil, 2004; HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multitude: guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Paris: La Découverte, 2004. BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

¹⁸³ LAZZARATO, Maurizio. *Créer des mondes: capitalisme contemporain et guerres "esthétiques"*. In: *Multitudes*, Paris, no. 15, p. 229-237, Inverno 2004.

¹⁸⁴ LAZZARATO, Maurizio. *Les révolutions du capitalisme*. Paris: Le Seuil, 2004, p. 71.

De fato, as transformações no âmbito do capitalismo pós-industrial, cognitivo, baseado no trabalho imaterial, estão ligadas ao investimento cada vez maior naqueles processos que habitualmente eram percebidos como parte do campo estético, como próprios ao trabalho do artista. Se a arte porta uma dimensão crítica, transgressiva, é porque ela seria o domínio da liberdade, da autonomia e da autenticidade. Como nos mostra o estudo de Boltanski e Chiapello, essa dimensão crítica – aquela que se desenvolve a partir dos anos 60 em uma *crítica artista* – será incorporada, a partir da década de 90, como o novo espírito do capitalismo conexcionista. A leitura da literatura do *new management* ilustra a maneira como cada um dos pressupostos críticos será apropriado, deslocado, torcido pelo capitalismo, tornando a crítica o que, agora, o legitima e faz funcionar. Diríamos então, com os autores, que a paralisia da crítica artista atualmente se deve tanto ao seu sucesso – a disseminação de seus pressupostos de liberdade e autenticidade no cotidiano – quanto ao seu fracasso – a conclusão de que, involuntariamente, estes se tornam os fundamentos do novo espírito do capitalismo, cada vez mais tolerante, flexível, não-hierárquico. Hoje, as formas de controle são tão mais intensas quanto mais autonomia se garante. A importância da análise de Boltanski e Chiapello está, entre outras qualidades, em descrever a maneira como se opera esse deslocamento dos pressupostos da liberdade e da autenticidade para que, esvaziados de seu caráter transgressivo, eles possam funcionar como formas de exploração no capitalismo conexcionista.

Em relação à liberdade, haveria dois sentidos do que seja libertar-se. De um lado, o desembaraço em relação a uma situação de opressão imposta a um povo. De outro, a emancipação em relação às determinações capazes de limitar a constituição de si e a auto-realização dos indivíduos. Trata-se no segundo caso, de se libertar de todo

condicionamento que nos impeça de ser o que desejamos ser.¹⁸⁵ O novo espírito do capitalismo, que incorpora a crítica artista desenvolvida a partir da década de 60, se constrói tendo em vista esse segundo sentido de liberação. Do ponto de vista da produção, o trabalhador se torna um empreendedor de si mesmo, ganhando autonomia para atuar criativamente em um ambiente de trabalho flexível. Do ponto de vista do consumo, somos livres para reinventar nosso estilo de vida, nossa identidade, liberdade que só tem como o imperativo consumir produtos e serviços que nos auxiliem nessa empreitada. Do lado do trabalhador, mais autonomia tem como contrapartida formas renovadas de controle (por meio de tecnologias da telepresença e do acompanhamento da produção por metas) e de auto-controle. Do lado do consumidor, estimula-se uma liberação que o capitalismo não tem necessidade de obstruir, pois ela é o que permite, seu desenvolvimento: a liberação oferecida pelo consumo.¹⁸⁶

Tomemos agora a questão da autenticidade. Em linhas bem gerais, a idéia da autenticidade se opunha à uniformização e à perda da diferença que dela poderia advir. Tratava-se, assim, de opor o autêntico a tudo o que fazia parte da produção estandardizada e serializada, identificando-o fora do mercado, especificamente, do mercado de produção em massa. A maneira como o capitalismo, em seu novo espírito, reage a essa crítica é a endogeneização. A autenticidade será o que faz proliferar produtos. Objetos e práticas outrora considerados exteriores ao mercado, agora são portadores de um preço, susceptíveis de serem adquiridos em nichos específicos. A mercantilização do autêntico apresenta um caráter paradoxal. De um lado, para merecerem o estatuto de autênticos estes produtos e serviços devem estar fora da esfera

¹⁸⁵ BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999, p. 521-522.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 527.

do mercado. De outro, eles precisam passar por uma série de operações que os transformam em mercadorias, sejam elas materiais ou imateriais. Para operar em meio a esse aparente paradoxo, a produção em massa deve se transformar, se capacitando a oferecer uma gama variada de produtos "autênticos", não estandardizados, mas codificados. De acordo com Boltanski e Chiapello, a codificação se diferencia da estandardização na medida em que permite uma maior flexibilidade. Ela possibilita combinar e introduzir variações de forma a se obter produtos de mesmo estilo, mas ligeiramente diferentes. Com isso, ela efetua uma *mercantilização da diferença*¹⁸⁷, transformando essa diferença em valor de mercado, na mesma medida em que reduz sua excessiva estranheza, sua excessiva diferença. O autêntico agora deve diferir, mas não tanto a ponto de não ser passível de consumo.

A apropriação e deslocamento da crítica artista pelo capitalismo, por meio da endogeneização de suas demandas por liberdade e autenticidade, resulta em uma espécie de transbordamento da lógica da empresa, de sua racionalidade própria, para todos os domínios da vida cotidiana. A empresa nos oferece não apenas produtos materiais, mas serviços, informações, estilos de vida, formas de sociabilidade. Tudo aquilo que parecia exterior ou, ao menos, periférico, à racionalidade capitalista, passa agora para o centro de seus investimentos simbólicos e materiais. Essa é a hipótese do capitalismo cognitivo, afetivo, estético: dominados os processos materiais de produção de mercadorias (os produtos), interessa agora investir nos domínios ditos imateriais¹⁸⁸ da vida que, no espaço da produção e para além dele, compõem-se em estratégias biopolíticas voltadas ao consumo.

¹⁸⁷ No original: "marchandisation de la différence". BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999, p. 538.

¹⁸⁸ Cf. GORZ, André. *L'immatériel: connaissance, valeur et capital*. Paris: Éditions Galilée, 2003.

Esse deslocamento dos investimentos do produto ao consumo, da produção de mercadorias à reprodução de subjetividades, do material ao imaterial, da engenharia à arte, se torna o próprio espírito do capitalismo avançado, sua alma. E a mediação que faz passar de um a outro – da racionalidade da produção à economia dos afetos – é o *marketing*.

Eis uma constatação das mais terríveis, escreve Deleuze: as empresas têm uma alma.¹⁸⁹ Já não se trata tanto de tornar os corpos dóceis para a produção de produtos industrializados e para a reprodução de uma dada ordem social, mas de fazer coincidir consumo e forma de vida. O que o capitalismo vende são serviços e o que ele compra são modos de ser. O marketing será então o conjunto de estratégias que permite tornar produto uma forma de vida e, em via inversa, transformar formas de vida em produtos. Se ele não se confunde com a publicidade é porque vai além, fazendo da nossa a alma da empresa, como produtores e principalmente como consumidores que somos. A empresa possui uma alma e é por meio dela que faz coincidir vida, produção e consumo. Ao capitalismo avançado interessa menos nos dizer o que olhar, o que consumir e como nos comportar, do que aprender a olhar por meio dos nossos olhos e a consumir o nosso estilo de vida.

Ao lidar, cada vez mais com saberes e afetos, o capitalismo precisa investir no mapeamento, monitoramento e controle da vida, em suas dimensões objetivas e subjetivas e em sua extrema irredutibilidade. Do lado da produção, trata-se de capitalizar a força de criação, invenção e cooperação própria aos indivíduos e coletivos. Do lado do

¹⁸⁹ DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. In: Deleuze, G. *Pourparlers* (1972-1990). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

consumo, trata-se de estimular o consumidor a exteriorizar suas necessidades e desejos, de forma a alimentar bancos de dados, perfis computacionais, *mailling lists* e programas televisivos de todo tipo. O consumidor se torna uma espécie de co-produtor, convocado também a participar, ele mesmo, do aperfeiçoamento e da disseminação de mercadorias, marcas, serviços e informações. Vale lembrar o quão distantes estamos do modelo industrial, massivo, no qual o consumidor era tido como um indivíduo mais ou menos passivo para quem se produziam mercadorias padronizadas. Mais do que nunca, é preciso estimular sua participação, mantê-lo em atividade ou, para utilizar termos em voga, fazê-lo interator, hiperativo.

Seja do lado da produção, seja do lado do consumo, mais do que a vida, o que interessa nesse caso é sua potencialidade, as virtualidades que ela carrega, seu poder de, permanentemente, criar-se e reinventar-se. Trata-se ainda de explorar e mapear seus percursos físicos e informacionais, projetar sua paisagem visual e sonora, tudo isso como forma de antecipar desejos futuros e transformá-los em serviços e mercadorias no presente. Em suma, no contexto do capitalismo estético, o que deve ser investido é, não apenas a vida, mas, especificamente, aquilo que a move e que a faz descolar e defasar de si mesma. Essa defasagem – lugar da diferença e da liberdade – é onde intervêm as estratégias biopolíticas da modulação e do controle.

Em via inversa, esse seria o lugar por excelência onde poderiam se desenvolver as formas de resistência à expansão desenfreada do *império*, a versão contemporânea do capitalismo global.¹⁹⁰ A resistência ao império e à sua expansão se daria pela radicalização da democracia e pelo investimento na potência da *multitude*: diferindo-se tanto da massa

¹⁹⁰ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Empire*. London/Cambridge: Harvard University Press, 2001; HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multitude: guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Paris: La Découverte, 2004.

quanto do povo, a multidude seria, de acordo com o conceito espinozista de Antonio Negri e Michael Hardt, um conjunto de singularidades, que não se reduz a uma identidade e que resta diferente em suas diferenças.¹⁹¹

Às estratégias de expropriação pelo trabalho imaterial, a multidude resistiria, com suas táticas de reapropriação pelo trabalho cooperativo. Ao biopoder se contrapor a biopolítica, apreendida aqui em seu sentido "torcido", positivado, em relação à formulação foucaultiana. Ambos seriam formas de investimento e de produção da vida, em todas as suas dimensões – individual e coletiva, subjetiva e objetiva, material e imaterial. Mas, se o biopoder é visto como transcendente, se exercendo na forma de um poder soberano que impõe sua ordem ao conjunto da sociedade, a produção biopolítica é imanente ao social, criando formas e relações sociais por meio da cooperação.¹⁹² Biopoder e biopolítica, trabalho imaterial e trabalho cooperativo, império e multidude seriam, desse ponto de vista, soluções possíveis de um campo de possibilidades. Passar de uma a outra se resume, no conjunto diverso destas formulações¹⁹³, em duas palavras: criar e resistir. Restaria, contudo, avaliar, em que medida, criar e resistir são capazes de nos libertar do círculo próprio da dinâmica capitalista. Afinal, cria-se para resistir, mas a criação é justamente o que alimenta e reforça aquilo contra o que se resiste.

Entre a guerra e o jogo

¹⁹¹ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multitude: guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Paris: La Découverte, 2004.

¹⁹² Ibidem, p. 121.

¹⁹³ Aqui, nos referimos, principalmente, ao conjunto de autores que, guardadas as diferenças entre suas proposições, se articulam em torno da revista *Multitudes*, dos conceitos de capitalismo cognitivo e trabalho imaterial. Entre eles: Toni Negri, Michael Hardt, Maurizio Lazzarato, Brian Holmes, Paolo Virno, Yann Moulier Boutang, Antonella Corsani, e no Brasil, Ivana Bentes, Peter Pál Pelbart, Suely Rolnik e Giuseppe Cocco.

"O tempo presente é aquele do entrelaçamento entre a guerra e o jogo."¹⁹⁴ Em seu apelo metafórico, a formulação de Bernard Aspe nos sugere, quase imediatamente, a imagem da criança, os olhos vidrados no monitor de vídeo, em meio a uma carnificina virtual, num daqueles jogos violentos em que não se mata mais apenas monstros, mas avatares humanos. A formulação deve ser tomada não apenas como metáfora, mas como diagnóstico, revelador da biopolítica hoje. De um lado, como vimos, vivemos em um estado no qual a guerra tornada crônica legitima a reversão da política em polícia. De outro, o controle do espaço e do tempo nos torna espécies de jogadores, cuja subjetividade se produz em permanente performance.

Poderíamos dizer, ainda com Aspe, que o novo espírito do capitalismo estético, biopolítico, é aquele que unifica trabalho e jogo sob um mesmo nome: criatividade. Essa, portanto, a operação fundamental do capitalismo: a de submeter a potencialidade do jogo a seus cálculos operatórios regidos pela lógica da economia. Ao *homo ludens* das brincadeiras, das festas e da arte substitui-se o *homo calculans* da teoria dos jogos, das simulações e dos *reality shows*. Ou melhor, não se trata aí de forma alguma de uma substituição, mas de uma articulação. Sob o novo espírito do capitalismo, o *homo ludens* se funde ao *homo calculans*, tornando controle aquilo que, na concepção antropológica do jogo, era exploração e imprevisibilidade. "A oscilação nervosa que deriva daí pode se compreender, então, como o perpétuo resguardo, a constante esquiva daquilo que esta exploração comporta de abertura incompatível com as injunções sócio-mercadológicas."¹⁹⁵

¹⁹⁴ ASPE, Bernard. *L'instant d'après: projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris: La Fabrique Éditions, 2006, p. 180.

¹⁹⁵ No original: "L'oscillation névrotique qui en découle peut alors se comprendre comme le perpétuel évitement, la constante esquive de ce que cette exploration comporte d'ouvertures incompatibles avec les

Essa transformação do *homo ludens* em *homo calculans*, ou a sua fusão na figura do jogador (trabalhador-consumidor) contemporâneo, deriva de operações biopolíticas, através das quais a vida como jogo aberto, potencial, é submetida ao cálculo. A partir do que discutimos até o momento, poderíamos resumir em três tipos o conjunto dessas operações. Como ressalta Aspe, o capitalismo não é exatamente um sistema, mas uma lógica sistêmica que produz um *efeito de unidade* procedente da ressonância entre elementos díspares (monetários, militares, culturais).¹⁹⁶ O funcionamento destas operações se dá, então, de maneira difusa, nos mais diversos campos, mas articulado em uma mesma lógica sistêmica:

1. Operações de controle do espaço, do tempo e da subjetividade: modulação, simulação e performance são, respectivamente, os modos como elas se materializam em estratégias e tecnologias.
2. Operações de endogeneização da criação, por meio das estratégias de marketing. Trata-se de se apropriar do potencial criativo nos mais diversos campos, para daí derivar mundos e modos de vida.
3. Operações de produção do consenso, por meio de uma ordem, ao mesmo tempo "democrática" e policial. Impede-se, com isso, o surgimento de novos modos de subjetivação política.

Trata-se, como se apreende no conjunto destas operações, de um capitalismo estético em seu sentido amplo. Ele atua principalmente no domínio da vida como possibilidade. Capitalismo estético, primeiro, porque controla as condições sensíveis da experiência.

injonctions sociomarchandes." ASPE, Bernard. *L'instant d'après: projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris: La Fabrique Éditions, 2006, p. 57.

¹⁹⁶ ASPE, Bernard. *L'instant d'après: projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris: La Fabrique Éditions, 2006, p. 30.

Depois, porque incorpora, como positividade (produtividade), aquelas dimensões artísticas tidas antes como transgressivas. E, por fim, porque faz da insegurança um princípio de gestão, que impede o exercício da política como reconfiguração sensível.

Voltemos então à nossa pergunta: se a criação é o que hoje sustenta a expansão do capitalismo avançado, como resistir a ele por meio daquilo mesmo que o alimenta e fortalece? Se há uma gênese estética da política, se essa gênese é o que tem sido visado, anulado, como reativá-la? No âmbito da tese, só podemos ensaiar uma possibilidade de resposta a estas perguntas, uma, dentre outras.

Peter Pál Pelbart nos oferece uma pista, em seu comentário ao livro de Boltanski e Chiapello. Ele observa um descompasso entre a perspectiva sociológica presente na obra dos autores e uma perspectiva filosófica. Este descompasso se perceberia, por exemplo, na noção de *diferença*. Para a sociologia de Boltanski e Chiapello, a diferença é o que se explora no capitalismo conexcionista, por meio da endogeneização dos preceitos de uma crítica artista. Restaria saber, nos demanda Pelbart, se a diferença que o capitalismo explora é a mesma que a concebem as *filosofias da diferença*. "Não é o desbloqueio filosófico da noção de diferença que abriu a esfera do mundo humano para o investimento capitalista, este apenas se apropriou de um termo, e não do conceito, que continua um conceito anticapitalístico por excelência, uma vez que ele ainda é capaz de pensar a produção desatrelada do Mesmo que a máquina capitalista encarna."¹⁹⁷

Não poderíamos aqui acompanhar o percurso que, de Bergson à Deleuze, passando por Nietzsche, nos ajudaria a descobrir, em sua profundidade, de que *diferença* se trata.

¹⁹⁷ PELBART, Peter Pál. Capitalismo rizomático. In: Pelbart, P.P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003, p. 105.

Gostaríamos apenas de aproveitar a pista levantada por Pelbart para desenvolver nossa hipótese, condizente com o percurso deste ensaio: *o que é irredutível ao capitalismo, lugar da diferença e da potência, é o tempo*. Uma *praxis* política que se oponha à ordem policial do capitalismo avançado deve passar, antes de tudo, por uma crítica à temporalidade sobre a qual se desenvolve. Como nos diz Agamben, a tarefa de uma autêntica revolução (para lembrar um termo em desuso) não é simplesmente mudar o mundo, mas, antes, mudar o tempo.¹⁹⁸

Esta crítica, por sua vez, deve ser uma auto-crítica, na medida em que, muitas vezes, compartilhamos uma mesma concepção do tempo própria aos discursos mais apologéticos ao desenvolvimento capitalista. Para Rancière, aqueles que celebram a democracia planetária em rede e os que denunciam a extensão infinita da sociedade de controle compartilham, no fundo, a idéia de um sentido único da história, que faria avançar em um mesmo passo a técnica, a economia e a política e que apagaria os particularismos e as velhas ideologias.¹⁹⁹ Ora, como espaço polemológico,²⁰⁰ a política seria justamente o que surge destas diferenças temporais, que existem dentro e fora da *polis*. "O que aparece quando a política tende a se apagar é que ela é antes uma maneira de dar nomes e um quadro aos eventos, de compreender a diferença das temporalidades em um mesmo presente, de situar o mesmo e o outro em um espaço comum."²⁰¹

¹⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. In: Agamben, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

¹⁹⁹ RANCIÈRE, Jacques. Le temps, les mots, la guerre. In: Rancière, J. *Chroniques des temps consensuels*. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 116-117.

²⁰⁰ DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990, p. 57.

²⁰¹ No original: "Ce qui apparaît aussi, quand la politique tend à s'effacer, c'est qu'elle est d'abord une manière de donner des noms et un cadre aux événements, de comprendre la différence des temporalités dans un même présent, de situer le même et l'autre dans un espace commun." RANCIÈRE, Jacques. Le principe d'insécurité. In: Rancière, J. *Chroniques des temps consensuels*. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 118.

A crítica a esta concepção do tempo comum tanto ao capitalista quanto ao materialista histórico, sabemos, foi feita por Walter Benjamin em suas teses, reunidas no texto *Sobre o conceito de história*.²⁰² O tempo benjaminiano é o de um presente – na verdade, um *Agora* – no qual se infiltram “estilhaços do messiânico”. Trata-se do tempo do anacrônico, da infância e da origem, que tem a força de retornar, seja como rememoração, seja como violência. O anacrônico é o que fissura o *continuum* do progresso e que, ao retornar, abre o futuro como imprevisibilidade. Ele é a insistência e o retorno do singular no regular: “o tecido que se rasga, a ruptura do equilíbrio e o novo equilíbrio, o equilíbrio inaudito que em breve vai se romper novamente.”²⁰³ O anacrônico retorna como rememoração, mas o seu retorno é, em boa medida, involuntário. A memória é tida aqui como uma espécie de escritura, de tecido, “em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura”.²⁰⁴

No âmbito de uma crítica ao capitalismo conexcionista, biopolítico, estético, uma atenção ao anacrônico nos exigiria deslocar o foco para o que, em nossas análises, aparece, muitas vezes, como periférico, eventual e, apenas, sintomático. Mais do que residuais, os anacronismos sociais, políticos, artísticos não são aquilo que a modernidade deixa para trás, mas o que insiste, como sua origem mesmo: permanece atual o paradoxo benjaminiano, segundo o qual todo progresso contém, em si mesmo, a barbárie, a catástrofe.

²⁰² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Benjamin, W. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 232.

²⁰³ No original: “Il nous dit l’insistance et le retour du singulier dans le régulier, il nous dit le tissu qui se déchire, la rupture d’équilibre et l’équilibre nouveau, l’équilibre inouï qui bientôt de nouveau va se rompre.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant L’image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, p. 195.

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: Benjamin, W. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

Diante dessa perspectiva, a hipótese do capitalismo cognitivo e do trabalho imaterial, por exemplo, não pode se completar sem que se pense seriamente – não como acessórias, mas como fundamentais – as materialidades e toda gama de exploração do trabalho que elas mantêm. Estes anacronismos tidos como residuais – da exploração de mão de obra infantil aos conflitos étnico-religiosos, passando pelas migrações e pelos êxodos – são, em verdade, o produto mesmo do capitalismo, resultado de sua expansão, que envolve sempre a imaterialidade do cálculo e a materialidade dos lugares e dos seres. Trata-se então de um tempo heterogêneo, que exigiria das teorias uma atenção ao que resta e ao que permanece, insiste, ao fundo de toda categoria, de todo conceito e de toda coerência analítica.

Se o tempo não é mais visto como uma sucessão de instantes, que se substituem rumo a um projeto futuro, ele passa a ser, então, um *tempo potencial*: a cada segundo o passado se repete, retorna. Mas ele o faz como potência, como algo novamente possível. Ele é um tempo que se restitui como diferença. Este não é um tempo homogêneo, funcional, alheio à experiência cotidiana, mas a constitui como fundamento: a forma como ele aparece no cotidiano é o *uso*. Usar algo – seja um objeto, um dispositivo ou um sistema de linguagem – é torná-lo, a cada vez, novamente possível. Através do uso, retiramos objetos, dispositivos e linguagens de seu estado inercial, para restituir sua dimensão potencial. Reside aí a dimensão política própria à experiência estética. É o que pretendemos desenvolver na segunda parte desse ensaio.

Ferrugem

Se a mídia é impermeável aos acontecimentos não é apenas porque, muitas vezes, esteja comprometida com interesses políticos, econômicos e institucionais. Mas, porque, ao contrário do que apregoa o discurso do *tempo real*, ela está fora, distante da experiência, daquilo que nos acontece. O que a mídia busca é reduzir a experiência e o acontecimento ao fato, ou seja, adequá-los a uma informação, uma explicação, à enunciação de uma *verdade*. Com isso, nos distancia do acontecimento e nos faz "turistas na realidade dos outros".²⁰⁵

A experiência e o acontecimento, no entanto, não são redutíveis ao fato, à informação, à vontade de verdade. O que *nos acontece* é, antes de tudo, uma experiência sensível, excessiva, impossível de ser traduzida na forma de uma explicação: é o que nos mostra o documentário *A L'ouest des rails (À Oeste dos trilhos)*, do chinês Wang Bing.

Durante nove horas e meia, o filme acompanha a decadência do maior e mais antigo complexo industrial da China (Tie Xi Qu), na cidade de Shenyang. Paralelamente, vemos o dia-a-dia e o processo de demolição do bairro operário, construído próximo ao complexo. O documentário se divide em quatro episódios: *Rouille I e II* se dedicam à mostrar a dissolução do complexo, a partir da rotina esfacelada dos trabalhadores nas fábricas, algumas já totalmente vazias, outras em flagrante degradação, em vias de encerrar as atividades. *Rails* se compõe de extensos *travellings* pelas paisagens, de dentro dos trens que atravessam a região outrora próspera. Em *Vestiges*, experienciamos o

²⁰⁵ A expressão é de GUIMARÃES, César. O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. In: *Revista Cinética* – Dossiê Estéticas da Biopolítica. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.pdf. Acesso em: 20 abr. 2008. ISSN 1983-0343.

cotidiano do bairro, do momento em que se sabe da notícia da demolição até a sua efetivação, com a remoção dos moradores.

O que impressiona no filme de Wang Bing é sua abertura à experiência, a tentativa de filmá-la em suas durações, dedicando-se aos gestos mínimos, aos diálogos banais, mas também à monumentalidade das instalações fabris e das paisagens. Durante três anos, Wang Bing utilizou uma câmera digital compacta para captar imagens que nos fazem passar da rotina das indústrias e das casas à densidade das fábricas e à amplitude do espaço. Como nos diz Dominique Paini²⁰⁶, o documentário se assemelha a uma pintura. Primeiramente, por seu caráter propriamente plástico e, em segundo lugar, pela maneira como o diretor registra e monta as imagens. O procedimento é o de um pintor cuja tela se produz a partir da eventualidade dos gestos: imerso na experiência, o artista não sabe bem a que termo a obra chegará. Nesse sentido, o documentário se revela uma recusa ao roteiro, ou melhor, revela a própria impossibilidade do roteiro diante da experiência.

Em sua defesa da duração, o filme de Wang Bing nos expõe à dimensão material – ao mesmo tempo, densa e destroçada – do capitalismo avançado global. Ali, a experiência parece suspensa entre o que vai, pouco a pouco, deixando de existir e algo por vir, ainda sem um termo definido. Cada gesto, postura, cada fala parecem portar uma experiência de permanência de algo que já deixou de ser. Nesse tempo suspenso, os personagens do documentário estão literalmente desterrados, banidos, exilados. Seu emprego, se ainda existe, está na iminência de desaparecer; as casas já bastante precárias, estão prestes a ser demolidas; o trem atravessa as paisagens desoladas como se funcionasse em moto-contínuo.

²⁰⁶ Trata-se de uma análise que acompanha o DVD do filme.

Por isso, para Bernard Aspe, nesse filme, os gestos dos trabalhadores são restituídos à sua dimensão de jogo, suspensos sem passado e sem prosseguimento. Não poucas vezes, vemos esses gestos, literalmente, jogando: joga-se todo tipo de jogo no tempo lento das fábricas e das casas. A experiência, escreve o autor, flutua sobre os personagens que, no entanto, sofrem os efeitos e as causas. Há um vazio, um halo que se tornam visíveis em torno de cada postura dos corpos.²⁰⁷

À l'ouest des rails é uma obra que ainda merece um investimento analítico de fôlego, à altura da experiência fílmica que propõe. Aqui, gostaríamos apenas de lembrar duas cenas, uma no início do documentário, em *Rouille I*, e a outra, no final, em *Vestiges*. Depois de percorrer uma das fabricas, mostrando os corredores vazios, a corrosão dos espaços e dos equipamentos, os diálogos e os silêncios entre os poucos trabalhadores que restam ali, à saída do galpão da fábrica, o diretor encontra alguém que aponta: "filme este lugar. Em breve, não vai restar mais nada dele."

Essa fala reverbera por todo o documentário até o último episódio. Em torno de uma fogueira, depois de serem informados sobre a demolição do bairro, um grupo de pessoas conversa em torno de uma fogueira. Alguém diz, entre irônico e melancólico: "o tempo que nos resta se consome tão rápido quanto o fogo". Mais adiante, próximo ao final, o filme nos mostra alguns poucos moradores que restaram, que parecem resistir a sair de suas casas. Nelas, não há mais eletricidade. Distraída diante de uma vela, a criança brinca. Um adulto se demora com um lampião. Nessa obra, a experiência é pobre. Seu tempo

²⁰⁷ ASPE, Bernard. *L'instant d'après: projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris: La Fabrique Éditions, 2006, p. 43.

heterogêneo, precário, esfarrapado se contrapõe a outro tempo, homogêneo, vazio e alheio.

Pobreza e precariedade

Em um belo texto, que só pode ser encontrado numa *Gazeta Improvável*, José Gil descreve um sentimento familiar, aquela suave melancolia que nos acomete quando, por um breve momento, tomamos consciência da pobreza de nossa experiência: "Estava ali, no Largo da Estrela, e de repente, vi os carros a passarem a velocidades extraordinárias. Passavam, passavam, alguns paravam mas eram como se não parassem, ia tudo a uma velocidade louca. E eu senti que tinha uma vida pobre."²⁰⁸ Esse sentimento, comum ao homem moderno, deriva do fato de que, purificado da experiência, o tempo do progresso seria um tempo vazio, alheio, que passa por nós sem aderência e pelo qual passamos sem dele nos impregnar.

Percebe-se logo, nesse pensamento, ecos do que em Benjamin soa como prenúncio. Afinal, desvincular-se do peso de suas experiências é a condição para que o homem moderno – esse novo bárbaro, que fala uma língua desconhecida – possa construir sua sociedade de vidro. O homem moderno é, assim, aquele que recusa sua experiência, que aspira, ao contrário, libertar-se dela para ostentar sua pobreza externa e interna, na crença de "que algo decente possa resultar disso".²⁰⁹

Se o homem moderno quer se desprender do peso da experiência é porque ele aposta no tempo, no horizonte aberto pelo progresso. Ele aposta no tempo, em seu avanço, e, por

²⁰⁸ GIL, José. Quase feliz. In: *Elipse: gazeta improvável*. Lisboa, n.01, p. 6 – 12, primavera de 98, p. 6.

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Benjamin, W. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 118.

isso, precisa racionalizá-lo, fazê-lo mais e mais abstrato, homogêneo, quantificável, administrável. Ele precisa também reduzir a experiência à informação, tornando-a algo alheio a si próprio, passível de ser visto, explicado, esclarecido. Como bem ressalta Agamben, essa pobreza de experiência não quer dizer que não haja experiências a serem vividas, mas simplesmente que elas se efetuam fora do homem. A viver uma experiência, preferimos, antes, capturá-la por meio da máquina fotográfica.²¹⁰

Essa captura da experiência pela técnica, ou melhor, pela linguagem tornada técnica, é o resultado de uma separação: experiência e linguagem tendem a se separar, na medida em que a segunda se torna um domínio abstrato, especialista, dissociado dos lugares comuns da experiência cotidiana. Essa separação é mesmo o fundamento da ciência moderna. Ela se explicita, por exemplo, na cisão instituída pelo método científico entre *experiência* e *experimento*. A primeira, nos diz Francis Bacon, é o acaso. Ela só pode receber o nome de experimento quando deliberadamente perseguida.²¹¹ Constituí-se aí um domínio autônomo do conhecimento e da linguagem, no qual o controle das variáveis de espaço e tempo, sua administração e mensuração devem tornar a experiência purificada de sua aleatoriedade, em suma, tornar a experiência um experimento. Como escreve Agamben, cada vez mais, transfere-se a experiência para fora do homem, aos instrumentos e aos números.²¹²

Antes de se tratar simplesmente de uma separação, o que se tem é, de fato, uma expropriação. A ciência se volta sobre a experiência, fazendo dela o seu lugar – o lugar

²¹⁰AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

²¹¹BACON citado por AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 25.

²¹²AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

empírico e metodológico do conhecimento. Mas para tanto, é preciso referir tanto a experiência quanto o conhecimento a um sujeito único, abstrato, para além de toda singularidade ou de toda autoridade tradicional. Inventa-se assim a coincidência entre experiência e conhecimento no ponto arquimediato abstrato que é o *ego cogito* cartesiano, a consciência.²¹³

De um lado, uma separação, aquela que distingue a experiência da tradição e o experimento científico. De outro, uma coincidência entre experiência e conhecimento neste ponto abstrato que *pensa* por nós e que, ao pensar, projeta, nos projeta: o nome deste projeto é o progresso. Através da ciência, o progresso nos arremessa em um espaço racional e em um tempo vazio, liberado do peso tanto das experiências baseadas na tradição, quanto daquelas vividas por um sujeito singular, qualquer.

Hoje, no entanto, a aceleração produzida pela aliança entre tecnociência e marketing faz com que a linha reta do progresso se torne um círculo: se o progresso fazia da racionalidade uma aposta, nos impulsionando em direção ao futuro, ao novo – com tudo o que nele havia de abertura e de ilusão –, os processos de simulação possibilitados pelo avanço tecnocientífico, em aliança com as demandas de marketing, fazem o futuro se voltar sobre o presente tornando o progresso uma espécie de giro em falso. Um giro em que o futuro nos devolveria o que dele simulamos no presente.

Mas, recuemos um pouco: não haveria maior injustiça do que a de transformar o prenúncio benjaminiano em lamento nostálgico. Não há o que lamentar, nos diz Benjamin, não sem um quê de ironia, em seu texto célebre. Afinal, existe o camundongo

²¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.28.

Mickey, cuja magia, cujos milagres zombam dos milagres da técnica. Eles estão por toda parte, saem dos objetos os mais banais e fundem natureza e técnica, primitivismo e conforto em uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio. Uma existência simples e cômoda "na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão".²¹⁴

À melancolia de José Gil segue-se uma "quase felicidade"²¹⁵, sugerida pela crença de que, ali, em meio à pobreza reside uma potência. Uma potência nascida da precariedade e da fragilidade da experiência, esta que não se deixa nunca totalizar, que não se deixa purificar completamente pelo giro vazio do tempo, fosse o tempo do progresso, seja o tempo da simulação.

Infância

As crianças adoram o que resta: resíduos, destroços, peças soltas, quinquilharias...tudo aquilo que o tempo, em sua passagem, deixa como vestígio de uma experiência. *Bricoleurs*, elas desmontam e remontam os resíduos do tempo para reintroduzi-los ao mundo das coisas. Misto de imitação e reinvenção, o pequeno mundo das crianças povoa o mundo, tornando-o impuro e fazendo do presente o lugar de encontros surpreendentes, inauditos.

Elas brincam com as palavras. Walter Benjamin nos narra um jogo que, segundo ele, tinha prestígio na época *Biedermeier* (o romantismo burguês, no século XIX). Diante de uma série de palavras sem ligação entre elas, cabia a cada jogador inventar uma sintaxe, um

²¹⁴ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Benjamin, W. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 118 – 119.

²¹⁵ GIL, José. Quase feliz. In: *Elipse: gazeta improvável*. Lisboa, n. 01, p. 6 – 12, primavera de 98.

texto curto, sem alterar sua ordem. Esse jogo, observa o autor, produz os mais belos achados, sobretudo entre as crianças. Uma delas, aos 12 anos, inventa: "o tempo se lança na natureza como um *brezel*".²¹⁶ A propósito, nas mãos das crianças, resíduos e destroços – sejam objetos, sejam palavras – são a matéria heterogênea de um tempo que não passa, mas que se lança como um *brezel*, ou melhor, que menos se lança do que se enlaça.²¹⁷

Se a brincadeira e o brinquedo podem ser vistos por Agamben como "o histórico em estado puro" é porque eles tornam tangível, põem em funcionamento – em um mundo miniaturizado – esse tempo descontínuo, entrelaçado, enlaçado. Um tempo histórico que, no entanto, não é nunca progressivo e que se produz no encontro e na tensão entre um Outrora e um Agora, entre o que permanece e o que difere. Distintamente do documento e do objeto antigo, por exemplo, cujo valor é determinado em função de sua antiguidade (eles são a presentificação de um passado remoto), brinquedo e brincadeira se assemelham a bricolagens, desmontam e remontam o passado e o presente, jogam tanto com a *diacronia* quanto com a *sincronia* e tornam tangível a temporalidade humana, "o puro resíduo diferencial entre o 'uma vez' e o 'agora não mais'".²¹⁸

²¹⁶ *Brezel* é o nome de um biscoito salgado que possui a forma de um oito. Cf. BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. In: Benjamin, W. *Obras escolhidas II: Rua de mão dupla*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 271 – 272.

²¹⁷ Vale aqui retomar o comentário saboroso de Didi-Huberman no qual propõe substituir a forma em oito (que remete ao infinito) do *brezel*, pela forma enlaçada do *strudel*. "Tendo relido Benjamin, prefiro dizer que *o tempo se lança como um strudel* (este doce folhado contendo um recheio aromatisado de maçã, que geralmente se come morno). Por que um *strudel*? Porque é assim que o próprio Benjamin qualifica o *tempo da origem*: 'A origem é um turbilhão no rio do devir'. *Strudel*, em alemão, é a palavra para o redemoinho, o rápido, o turbilhão".

No original: "Ayant relu Benjamin, je préfère dire que *le temps s'enlace comme un strudel* (cette pâtisserie feuilletée contenant une préparation aromatisée aux pommes, généralement consommée tiède). Pourquoi un *strudel*? Parce que c'est ainsi que Benjamin lui-même qualifie le *temps de l'origine*: 'l'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir' (*im Fluss des Werdens als Strudel*). *Strudel*, en allemand, est le mot du remous, du rapide, du tourbillon". DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p. 155.

²¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo. In: Agamben, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 87.

Se o brinquedo e a brincadeira são uma miniaturização da história, podemos pensar esta última como o hiato, o intervalo, ou mesmo o vestígio que se produz no encontro entre um repertório "natural" de possibilidades e sua apropriação circunstancial, gradativa, pelo homem. Essa apropriação, que faz passar de um *código* (algo comum aos animais) à um *discurso* é o que se pode nomear *história*. A brincadeira – assim como a história – é a desmontagem e a remontagem eventual deste repertório, deste código, o que equivale dizer que ela é o processo surgido de uma descontinuidade da qual depende: o repertório puro sem atualização seria a repetição a-histórica do mesmo, uma brincadeira sem graça, na medida em que nada acontece; o puro evento desconectado de qualquer repertório, seria o *nonsense* e a esquizofrenia de sentido, uma diferença que não possui do que se diferir, outra brincadeira sem graça, na medida em que não se sabe mais do que se está brincando.

Como bem mostra Agamben²¹⁹, a história só pode ter lugar na linguagem, trata-se sempre de uma experiência de linguagem: o sujeito histórico não pode ser o *ego cogito* cartesiano a menos que ele o *diga*: "eu penso". Retomando Benveniste, cujo pensamento é uma das bases da teoria da infância de Agamben, a linguagem permite a cada um se apropriar da língua inteira designando-a como eu: "é ego aquele que *diz* ego."²²⁰

Nesses termos, poderíamos dizer que a brincadeira é uma brincadeira com a linguagem, no interior da linguagem: ao brincar fazemos a passagem da língua pura (o signo enquanto código) ao discurso (o evento, o uso, a apropriação). Nos termos de Benveniste,

²¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. In: Agamben, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

²²⁰ BENVENISTE citado por AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. In: Agamben, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 56.

passamos constantemente de um a outro, da semiótica à semântica. A primeira diz respeito ao campo dos signos, suas unidades significantes, quando a língua solicita um reconhecimento ou uma decodificação. A segunda se refere ao discurso, quando um locutor coloca a língua em ação no intuito de ser compreendido. No hiato entre estas duas dimensões – língua (semiótica) e discurso (semântica) – brincamos. Ou fazemos a história: "Somente por um instante, como os golfinhos, a linguagem humana põe a cabeça para fora do mar semiótico da natureza. Mas o humano propriamente nada mais é que esta passagem da pura língua ao discurso: porém, este instante, é a história."²²¹

Poderíamos, então, dizer que a história existe na medida em que brincamos, na medida em que, ao fundo de toda linguagem, há uma *infância*. A história se faz porque somos *in-fantes*: não nascemos desde sempre dominando a linguagem em todas as suas potencialidades, ou melhor, a linguagem não é um código vazio que possa ser dominado totalmente. Podemos dizer, em outras palavras, que a história é o que faz do homem alguém que não abandona totalmente sua infância, na medida em que ele precisa, constantemente, entrar na linguagem, reaprendê-la, reinventá-la em cada ato de fala. A infância é, assim, o que, ao fundo da linguagem, a possibilita. Ela é ainda o que a condiciona, marca seus limites, impedindo que a linguagem se torne um jogo vazio, uma estrutura desencarnada. "Se não houvesse uma infância do homem", resume Agamben, "certamente a língua seria um 'jogo', cuja verdade coincidiria como o seu uso correto segundo regras lógico-gramaticais".²²²

²²¹ AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. In: Agamben, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 68.

²²² Ibidem, p. 62.

Compreender a infância como uma *origem* que, ao mesmo tempo, condiciona e possibilita a linguagem nos exige repensar o próprio conceito de origem. Porque a origem – a infância – não é um paraíso perdido, motivo de uma nostalgia sempre por se ressentir, mas o que permanece, latente, em potência, ao fundo da linguagem. A origem, já nos dizia Benjamin, não é a fonte, não é a gênese das coisas, mas "um turbilhão no rio do devir, e ela carrega em seu ritmo a matéria do que está em vias de aparecer".²²³ A origem estaria, assim, menos no passado do que no futuro. Ou melhor, ela é o que possibilita essa operação paradoxal que constitui o presente na linguagem: o que permanece, o que resta, é o que possibilita, o que torna novamente possível sua apropriação eventual, ou seja, o que garante sua virtualidade.

A infância é, assim, o que, em meio a tantos clichês, nos possibilita experienciar o mundo, de novo e novamente, por meio da linguagem. Ela é, nesse sentido, um mistério: enunciada a palavra, algo permanece por ser enunciado; recebida, algo permanece por se apreender; feita a imagem, algo permanece por se fazer; vista, algo há ainda por ser visto. Se a infância é uma origem, ela está, portanto, no que viria: "Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem."²²⁴

A infância seria então o que chamamos experiência, aquilo que pode estar ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem: dentro, porque a experiência é sempre uma realidade de discurso, ela se experiencia, precisamente, na passagem do vazio do código à rugosidade do discurso. Fora, porque a experiência possui também uma dimensão pré-

²²³ No original: "L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître." BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1985, 43.

²²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 59.

subjetiva, pré-individual, imprópria, que se preserva sempre como esse espaço original, como a própria potência da linguagem.

Experiência e linguagem se referem mutuamente, em um círculo no qual uma é a origem da outra.²²⁵ Se a experiência é o que condiciona e o que possibilita a linguagem, a linguagem é o que permite à experiência se projetar para além dela mesma, se descolar de si mesma. Dizer, com Agamben, que infância e linguagem são originárias uma da outra é dizer, como consequência, que elas são, desde sempre, indissociáveis. A experiência é, assim, a infância da linguagem, na medida em que ela é sua origem sempre por se renovar. A linguagem é a infância da experiência na medida em que ela porta uma novidade sempre já presente, que se mantém, latente, ao fundo de toda experiência. Dissociá-las seria, em um só gesto, tornar a linguagem um jogo lógico-matemático, especulativo, para o qual falta um corpo e fazer da experiência um corpo catatônico que não consegue mais do que repetir os mesmos gestos.

O que é a linguagem

Arrisquemos uma definição corriqueira: a linguagem é uma espécie de arca de brinquedo que se abre no chão do quarto. Índios de perna quebrada, elefantes sem tromba, bonecos sem cabeça, os carros amontoados sem rodas, peças perdidas do que um dia foi um quebra-cabeça. Um corpo demasiado grande para aquele espaço, lugares excessivamente amplos para corpos diminutos. Algumas peças permanecem, outras se perderam: a cada uso, uma nova montagem possível.

²²⁵ Ibidem, p. 59.

Para voltar aos termos deste trabalho, por meio da linguagem, constantemente, desmontamos e remontamos os elementos que constituem nosso espaço de experiência e, com isso, podemos reconfigurar o horizonte de nossas expectativas. À essa brincadeira compartilhada, que desmonta e remonta o espaço e o tempo ao longo da história, daríamos o nome de política.

Parece residir aí o interesse desses brinquedos precários, que se criam na confluência entre tecnologia, linguagem e experiência. A estratégia discursiva que faz encontrar estes três domínios, que os revela como indissociáveis, é a *montagem*. Aqui, a montagem é um processo que envolve antes uma desmontagem. A partir deste desmonte é possível realizar bricolagens que surgem como desnaturalização do tecnológico e da linguagem por meio da experiência.

Vamos às maquetes e traquitanas de Milton Marques. Nascidas de um trabalho artesanal com restos de tecnologia – impressoras, câmeras, máquinas de xerox, monitores de computador – as obras partem de uma experiência de montagem e retornam a ela no momento de sua apresentação. Em *Sem Título* (2002), por exemplo, um mecanismo de videocassete acoplado a um motor faz girar 250 fotos impressas, em um *flipbook* automatizado que nos leva às origens do cinema, reinventando-o. *Mesa* (2007) é uma maquete de um espaço amplo, desolado. Nela, o olhar de uma objetiva passeia entre bonecos, árvores, objetos dispersos, palavras escritas à mão sobre pequenas placas de vidro. A imagem que este olhar automático e aleatório da objetiva capta surge, em direto, no monitor de TV ao lado da maquete. A objetiva foca e desfoca objetos e palavras e, pouco a pouco, seu automatismo randômico vai costurando uma micro-narrativa. Em certos momentos a máquina entra em *loop*, repetindo os movimentos e os segmentos

narrativos. O olhar automático e vazio da objetiva lembra as câmeras de vigilância, que varrem o espaço em busca do acontecimento que nunca chega.

Uma pequena peça, instalada discretamente ao fim da maquete, transforma a precariedade e simplicidade do dispositivo em algo complexo. Uma lente que amplia os corpos dos passantes pela exposição, faz com que eles "entrem" na obra, não mais como meros visitantes/espectadores (aqueles que olham, espreitam, vigiam), mas como eles mesmos objetos da vigilância. Imagens de pernas, passos, rostos, quando captadas pela câmera através desta lente de aumento, funcionam como espaços de passagem entre a realidade em torno e o dispositivo ficcional e fabulatório da maquete.

Dólar instável (2007) e *Euro instável* (2007) são obras irônicas que remetem ao mercado financeiro-especulativo e à sua extrema instabilidade. No dispositivo de Marques, essa instabilidade é materializada, de forma quase literal: um tripé com braços de metal sustenta uma moeda que se equilibra sobre a ponta de uma agulha. Conectada ao tripé, uma micro-câmera de vídeo digital capta a imagem da moeda, registrando sua frágil estabilidade.

As obras de Milton Marques são brincadeiras, desmontam e remontam os dispositivos tecnológicos para, por meio deles, provocar experiências irônicas e surpreendentes. Elas expõem uma espécie de infância, de memória da tecnologia e, ao mesmo tempo, seu inacabamento, seu estado de potência. Deixam claro também que essa potência reside na dimensão de uso, de apropriação. Essa é uma experiência com o dispositivo e com a linguagem: uma montagem. Ela expõe o dispositivo e a linguagem como *medialidades*. Em *Sem título* (2002), se vê, ao mesmo tempo, a origem e a potência do cinema; em *Mesa*

(2004), a câmera de vigilância e seu embate com o aleatório; em *Dólar instável* e *Euro instável* (2007), estamos diante da materialidade do processo especulativo, ou seja, seu equilíbrio tênue sobre a ponta da agulha do tempo.

O tempo também é objeto de montagem na obra *<No-Signal (?Help)>* (2007), do coreano Kyung-Ho Lee, apresentada no contexto da exposição *Thermocline of Art: New Asian Waves*²²⁶. O conceito se refere ao fenômeno que deriva do encontro entre uma corrente de água fria e outra quente. Thermocline é assim um turbilhão que resulta do encontro entre a cultura asiática e a cultura ocidental, cada qual com suas temporalidades já heterogêneas. As obras da exposição formam, na expressão do curador, pensamentos espirais, nascidos deste encontro.

O que interessa em *No-Signal* é uma espécie de montagem temporal. A instalação se assemelha a um brinquedo, se compondo da projeção de um relógio de luz na parede e dois telões. No centro da sala, um brinquedo que funciona continuamente, que se auto alimenta, uma espécie de montanha-russa em moto-contínuo (*Roller-Coaster Toy*). A imagem do brinquedo reverbera nas outras: a sombra de um detalhe de seu mecanismo se sobrepõe à sombra do relógio de luz. Ele também aparece filmado nas imagens de um dos telões. No outro telão, sua sombra aparece projetada sobre uma tela azul, que indica o defeito no projetor, que não recebe sinal. Nela, uma mensagem, que dá título à obra: "No-Signal. (? Help)".

²²⁶ *Thermocline: New Asian Waves*. Exposição realizada, entre junho e outubro de 2007, pelo centro de mídia ZKM e o Museu de Arte Contemporânea de Karlsruhe, sob a curadoria de Wonil Rhee e co-curadoria de Peter Weibel e Gregor Jansen. Cf. RHEE, Wonil; WEIBEL, Peter; JANSEN, Gregor (Eds.) *Thermocline of Art. New Asian Waves*. Karlsruhe: ZKM Publications, 2007.

A experiência da obra nos coloca diante de um colapso do tempo. Ele parece derivar de uma caótica sobreposição de temporalidades diversas. Esse colapso, essa suspensão, nos faz, aqui também, experienciar uma medialidade pura: a linguagem como pura potência. Incapaz de receber o sinal, a tela azul desconecta-se do mundo e permanece ali em sua impotência que é, na verdade, seu estado potencial.

No-Signal é uma montagem que suspende o fluxo do tempo e das imagens. De um lado, ela nos mostra um tempo circular, tautológico. De outro, a própria suspensão do tempo, sua desconexão. Como se, em meio a uma brincadeira – desmontar um relógio, por exemplo – uma mola tivesse se soltado e, com ela, o próprio tempo: uma montagem que introduz uma falha, uma pequena catástrofe no *continuum* da cronologia.

Da experiência

"Há constantemente experiência"²²⁷, nos diz John Dewey. Mas, há *uma* experiência quando aquilo que era uma matéria dispersa forma totalidade, se individualiza e se distingue das demais experiências. A concordar com Dewey, há sempre algo de episódico numa experiência. A vida seria assim comparável a uma série de histórias: "cada qual comportando uma intriga, um começo e uma progressão até um desfecho, cada qual sendo caracterizada por um ritmo distinto e marcada por uma qualidade única que a impregna por inteiro."²²⁸ Haveria uma unidade, uma unicidade em cada experiência, esta que é impregnada pela qualidade que a define, a individualiza, a despeito das variações de suas partes. Esta unidade, ressalta Dewey, não é nem emocional, nem prática, nem intelectual, pois estes termos já seriam distinções efetuadas em seu interior, ou seja, já se trataria aí de um discurso *acerca da* experiência.

²²⁷ DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau/Farrago, 2005, p. 59.

²²⁸ DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau/Farrago, 2005, p. 60.

A definição de Dewey, em viés pragmatista, tem o mérito de nos permitir visualizar a unidade de cada experiência, seu caráter único, episódico, monádico. Ou seja, aquilo que nos possibilita dizer que tivemos uma experiência, que ela nos afetou, que vivemos em seu interior e que ela teve, finalmente, um fim. Mas, com essa definição, Dewey nos priva de pensar o caráter precário, descontínuo e heterogêneo próprio a toda experiência.

Seria preciso, então, recorrer a Benjamin para dizer que a experiência é pobre. Se, para Dewey, ela nos soa como um processo harmônico (apesar de, muitas vezes, doloroso, ele mesmo nos lembra), que caminha para um fim, em uma espécie de aperfeiçoamento, para Benjamin a experiência é sempre precária, porque sua matéria é, principalmente, a memória.

Por isso, em sua defesa da historiografia materialista, Benjamin reivindica uma história que se construa menos por meio do tempo homogêneo e progressivo da cronologia do que pelo tempo precário da memória. Se a história não é apenas uma ciência é porque ela é, também e principalmente, rememoração. "O que a ciência constatou, a rememoração pode modificar."²²⁹ A memória pode então transformar o que é inacabado em algo acabado e o acabado em algo inacabado.

Dessa perspectiva, a experiência presente é sempre heterogênea, ela é uma atualização, incompleta, insuficiente, da memória. Esta insuficiência faz com que a experiência seja uma estratificação composta por outras experiências. Segundo Didi-Huberman, ela se desenvolve sempre "na relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Outrora

²²⁹ BENJAMIN, Walter. *Réflexions théoriques sur la connaissance*. In: Benjamin, W. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, 2006, p. 489.

(latência, fóssil), relação da qual o Futuro (desejo, tensão) guardará os traços".²³⁰ O presente da experiência é, assim, este turbilhão que se produz na confluência do Longínquo – o passado, o futuro – com o Agora.

Para concordar com Benjamin sem, contudo, abandonar totalmente a tese de Dewey, seria preciso desfazer a teleologia característica do pragmatismo deweyniano. O tempo não caminha em direção a um fim – a harmonia, a perfeição, a democracia – e sua forma não é a do progresso, ou do aperfeiçoamento. Ao contrário, ao fundo de toda transformação que ele impõe, esconde-se uma insistência, uma permanência – "que as coisas continuem como antes, eis a catástrofe"²³¹. E ainda: a cada experiência, o tempo se desintegra numa espécie de constelação: "explosão no continuum do curso da história".²³²

Retomemos, portanto, os termos caros a Benjamin, para dizer que a experiência é, a um só tempo, *fulguração* e *constelação*. Um lampejo e a experiência se desintegra, se abre numa constelação eventual: nesse momento, entre a condensação de um instante que fulgura e a constelação que se abre, a experiência se efetua. Ela é, portanto, instante e duração – um intervalo, um corte, uma cesura que se abre ao fluxo da história.

É por isso que a experiência pode ser compreendida como aquilo que permite a unidade na diversidade, a singularidade na multiplicidade. Uma experiência é algo percebido como único, acabado – uma experiência singular – e como difuso, disperso em uma diversidade

²³⁰ No original: "rapport possible entre le Maintenant (instant, éclair) et l'Autrefois (latence, fossile), rapport dont le Futur (tension, désir) gardera les traces". DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p. 117.

²³¹ No original: "Que 'les choses continuent comme avant': voilà la catastrophe." BENJAMIN, Walter. *Réflexions Théoriques sur la connaissance*. In: Benjamin, W. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, 2006, p. 491.

²³² No original: "une explosion au continuum du cours de l'histoire". Ibidem, p. 494.

de tempos – uma “saturação de agoras” – portanto, também uma experiência de multiplicidade.

Por fim, diremos, com Dewey, que a experiência se constrói a partir da interação entre o indivíduo e o mundo, e se constitui sempre na relação entre sofrer e agir: nós suportamos uma experiência, na medida em que a sofremos e, ao mesmo tempo, participamos dela, agimos, atuamos, investimos ali nosso corpo e nosso intelecto.

Para que a experiência se realize, é preciso, portanto, suportá-la, prová-la, mas também desmontar e remontar sua matéria heterogênea, seja concreta, seja mentalmente. Esse processo de montagem e desmontagem, próprio a toda experiência, sabemos com Benjamin, possui uma dimensão voluntária, consciente, e outra involuntária, inconsciente. Aqui, a experiência se assemelha a um jogo, uma brincadeira e o tempo, a uma espécie de brinquedo: na experiência, o tempo é menos o que progride e evolui, do que o que se monta e desmonta, o que se conhece na mesma medida em que se experiencia. “Como não admitir”, nos pergunta Didi-Huberman, “que para *saber* o que é o tempo, é preciso ir ver como funciona o relógio da mamãe?”²³³

Há, assim, em toda experiência esse desejo infantil de se submeter a ela, de suportá-la, e, ao mesmo tempo, de desmontá-la para conhecer o que nos acontece. Este jogo, esta brincadeira que nos faz, simultaneamente, sujeito e objeto de uma experiência, se dá no interior da linguagem, mesmo que em suas bordas. Esta é, ao final de contas, uma brincadeira *com a linguagem*, que expõe não o seu sentido, mas, antes, a sua *medialidade*.

²³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p. 130.

Do estético ao político

Em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, de 1795, Schiller começa a delinear uma questão que estaria na base do que seria um regime estético das artes: "Em uma palavra: não há outro caminho para tornar o homem sensível em racional do que torná-lo primeiramente estético".²³⁴ Ora, para o filósofo, a educação estética seria o caminho da transformação social baseada na liberdade, que não precisasse se amparar na cisão entre razão e sensação. O "jogo livre" próprio à experiência estética representaria a forma dessa passagem do sensível ao inteligível, do domínio das sensações àquele da política. Como espaço de liberdade, o jogo é, para Schiller, o momento em que se revela, em toda sua plenitude, a humanidade do homem. A criança que brinca, que joga, diríamos a partir desta perspectiva, encarna uma ociosidade e uma indiferença quase divinas e passa do livre jogo das aparências a um conhecimento estético que não resulta no domínio da razão.

Mas, o que definiria este *regime estético*,²³⁵ que oscila entre o sensível e o inteligível e que nos coloca, como nunca, frente à questão da política do estético e da estética da política? Se, para Rancière, o estético é menos uma disciplina do que um regime, é porque ele diz respeito, mais amplamente, a uma dada configuração do sensível, do visível e do inteligível, que se constitui, historicamente, a partir de uma série de práticas e discursos. Este regime é objeto do pensamento filosófico *a partir* de Kant, não tendo sido, no entanto, por ele criado. Antes de se fundar por um gesto de ruptura efetuado por esta ou aquela teoria filosófica, por este ou aquele movimento artístico, o regime estético é, na

²³⁴ SCHILLER, J.C.F. Nos XXII a XXIV de *Sobre a educação estética do homem* em uma sequência de cartas. In: Duarte, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 127.

²³⁵ Sobre o regime estético, ver RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005; RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004; RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003.

verdade, uma nova forma de se relacionar com o antigo.²³⁶ Ele se constitui a partir de pequenos deslocamentos, que se operam nas obras literárias e filosóficas, que – de Vico à Mendelssohn, passando por Balzac e Holderlin – mudam a maneira como a arte se relaciona com a vida ordinária. O regime estético é uma nova configuração das sensibilidades e das visibilidades, que se desenvolve em torno de práticas e discursos, numa gradativa "captura" da dispersão do "não artístico" – a dimensão ordinária da experiência – em um universo de autonomia, agora dito *estético*. Este, no entanto, não se pode reduzir a uma disciplina – a Teoria Estética – nem mesmo a um campo – a Arte.

E o que caracteriza, para Rancière, este regime? Ele se constitui em contraposição a dois outros regimes que o antecederam. Primeiramente, o *regime ético*, no qual o modo de ser das imagens se referia ao modo de ser dos indivíduos e dos coletivos, o que impedia à arte realizar-se, ainda, na forma de uma separação. Em seguida, o *regime representativo*, ou *poético*: nele, se segmenta, no interior das modalidades do fazer, certas artes particulares, que têm como especificidade sua capacidade de mimese, de imitação. Trata-se então de se definir os modos de apreciação das artes a partir de seu caráter normativo, definido em vista de sua representabilidade: é esse regime que permitirá, por exemplo, a distinção entre o que é ou não "representável". Ele é *poético* no sentido em que recorta as artes no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e consequentemente define maneiras de fazer e de apreciar as *imitações*. Ele é também *representativo*, pois é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer e apreciar.²³⁷

²³⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005.

²³⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005, p. 31.

Já o regime estético, não pode referir suas práticas e formas de julgamento ao *ethos*, nem à *mimesis*. Daí sua aparente contradição: de um lado, a demanda de autonomização da arte, enquanto domínio do sensível, separado das outras dimensões da vida. De outro, uma demanda de implicação da arte na constituição das formas de vida comum.²³⁸ De um lado, a autonomia da arte em relação à demais práticas e campos sociais. De outro, sua reinserção no domínio mais amplo da sociedade, de forma a atender a uma vocação emancipatória.

Para Rancière, esta contradição aparece pela primeira vez, como uma política inerente ao regime estético, justamente, nas *Cartas* de Schiller.²³⁹ Diante da apreciação da estátua de uma deusa, nos diz Schiller, teríamos uma "livre aparência", que manifesta características divinas: sua indiferença e sua ociosidade, sua ausência de vontade. O que a estátua nos proporciona é um livre jogo dos sentidos, que, para o filósofo, significaria a humanidade mesma do homem. Para descobrir o cerne da contradição sobre a qual se constitui o regime estético, seria preciso, então, responder a uma questão que atravessará a história da arte desde então: como a gratuidade do jogo poderia fundar, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e a construção das formas de uma nova vida coletiva?²⁴⁰ A resposta a esta pergunta passa por uma concepção de jogo que diz não apenas de uma atividade sem fim, mas de uma *atividade* igual a uma *inatividade*, uma ociosidade. "Em suma, o 'jogador' está lá a não fazer nada diante dessa deusa que nada faz, e a obra do escultor ela mesma se acha absorvida nesse círculo de uma atividade inativa."²⁴¹

²³⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

²³⁹ Citado por RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

²⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 42-43.

²⁴¹ No original: "En somme, le 'joueur' est là à ne rien faire devant cette déesse qui ne fait rien, et l'oeuvre du sculpteur elle-même se trouve absorbée dans ce cercle d'une activité inactive." RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 45-46.

O caráter político da obra – que se entrevê nas cartas de Schiller e que é subjacente ao regime estético das artes – residiria no fato de que este *sensorium* nascente, próprio a uma "atividade inativa", é diferente daquele da *dominação*: em termos kantianos, trata-se da suspensão do poder da forma sobre a matéria e da inteligência sobre a sensibilidade. Em termos schillerianos, trata-se da suspensão do poder do Estado sobre as massas, do poder das classes intelectuais sobre as classes da sensação. "Se o 'jogo' e a 'aparência' estéticas fundam uma nova comunidade, é porque eles são a refutação sensível desta oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível que é propriamente a diferença entre duas humanidades."²⁴²

Hoje, continuamos a ouvir ecos das formulações de Schiller, estas que ainda repercutem nas várias discussões da Teoria Estética contemporânea. No entanto, a forma como se operam as passagens entre o domínio do estético e o domínio mais amplo da vida social – do estético, portanto, ao político – se tornam complexas. Em nosso caso, trata-se de se pensar esta passagem no contexto do *capitalismo estético*, que provoca a coincidência entre a dimensão de lúdica, ociosa, própria ao jogo, e a dimensão de cálculo e inteligibilidade, própria à biopolítica.

Antes de retomar essa questão, gostaríamos de mostrar como a passagem do puro sensível ao *socius*, da arte ao cotidiano, se formula, atualmente, em duas perspectivas teóricas. A primeira forma, como veremos, reivindica para a experiência estética uma espécie de aperfeiçoamento que nos levaria à harmonia, à perfeição, à comunhão e à unidade democrática, ou seja, ao *consenso*. Para a segunda, a experiência estética seria o abrigo da

²⁴² No original: "Si le 'jeu' et l'apparence' esthétiques fondent une communauté nouvelle, c'est parce qu'ils sont la réfutation sensible de cette opposition de la forme intelligente et la matière sensible qui est proprement la différence de deux humanités."

multiplicidade, da variação e da *diferença*. Aí, exatamente, residiria seu caráter político. Se a primeira, visa atingir, por meio do estético, um *corpo harmonioso*, a segunda reivindica a permanente experimentação de um *corpo sem órgãos*.

Corpo harmonioso

Começemos pela visada pragmatista de John Dewey, desenvolvida em *A arte como experiência*. Ali, como indica o próprio título da obra, interessa descrever a forma como a arte se relaciona com os outros domínios da experiência. Como explica Richard Shusterman²⁴³, o empreendimento do autor nesse livro será o de recusar a incompatibilidade entre arte e pragmatismo, a primeira tida como domínio da inutilidade, da "finalidade sem fim", e o segundo tido como domínio do pensamento prático e utilitário.

Para Dewey, a experiência estética não se distingue dos outros domínios da experiência – entre eles, o prático e o intelectual – a não ser por uma diferença, digamos, qualitativa. A estética não se acrescentaria à experiência do exterior, seja sob a forma de um luxo supérfluo ou de uma idealidade transcendente. Ela "consiste em um desenvolvimento claro e carregado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa".²⁴⁴ Assim, ela estaria presente em todos os domínios da experiência, incluindo-se aí a ciência, a filosofia, o esporte, a culinária, e, neles, apareceria com maior ou menor força.

²⁴³ SHUSTERMAN, Richard. Préface. In: Dewey, John. *L'art comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau/Farrago, 2005, p.10.

²⁴⁴ No original: "elle consiste donc en un développement clair et appuyé de traits qui appartiennent à toute expérience normalement complète." DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau/Farrago, 2005, p. 71.

Ao ressaltar sua transversalidade, Dewey pretende, não exatamente a total indistinção entre o domínio da experiência estética e os outros domínios, mas um atravessamento e um enriquecimento mútuo. E que qualidade seria essa que permitiria à experiência estética não apenas "atravessar", mas também "enriquecer" as outras práticas cotidianas? O que Dewey sugere é que a experiência estética participa dos outros domínios da experiência como aquilo que, ao fundo, possibilita que dada experiência seja *uma* experiência. O que oferece a uma experiência seu caráter estético é a transformação das resistências, das tensões, das excitações que nos incitam à distração, em um movimento rumo a um termo "inclusivo e profundamente satisfatório."²⁴⁵ Se a experiência – emocional, intelectual ou prática – pode ser uma experiência é em função de sua coerência e de sua unidade, características que são garantidas pela dimensão estética que lhe é subjacente. Pela perspectiva pragmatista, a dimensão estética seria aquela dimensão (quase) imediata da experiência, cujas características – qualidades de sensação – "contaminariam" a experiência como um todo, permitindo que se destaque ali uma unidade, que se perceba um movimento integrado de um início rumo a um termo.

Ao invés de se distinguir categoricamente dos outros domínios, a experiência estética seria o que possibilita sua integração.

No curso monótono da experiência rotineira, a experiência estética emerge, diz Dewey, como uma totalidade distintamente memorável, compensatória – não como experiência, mas como "uma experiência" – pois nela nos sentimos "mais vivos" e plenos através do engajamento ativo e satisfatório de todas as nossas faculdades humanas (sensual, emotiva e cognitiva) que contribuem para este todo integrado.²⁴⁶

²⁴⁵ No original: "Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant." DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau/Farrago, 2005, p. 82.

²⁴⁶ No original: "From the humdrum flow of routine experience, aesthetic experience stands out, says Dewey, as a distinctly memorable, rewarding whole – as not just experience but 'an experience' – because in it we feel 'most alive' and fulfilled through the active, satisfying engagement of all our human faculties

O sentido, nos diz Dewey, recobre um vasto campo de "sentidos": o sensorial, o sensacional, o sensível, o sentimental e o sensual.²⁴⁷ Esse campo vai do puro choque emocional e físico à significação daquilo que se apresenta à nossa experiência imediata. A experiência estética seria o que liga estas duas pontas, do choque à significação – em uma e única dinâmica. Nesse processo, contemplação e ação, passividade e atividade atuam de forma integrada. Nossa relação com o mundo se dá sempre na articulação entre uma percepção e uma participação, entre uma atitude receptiva e uma ação produtiva: por meio dos sentidos, "o espetáculo esplêndido e variado do mundo" se torna, para nós, uma realidade. Ela se expõe em suas qualidades sensíveis. E essa percepção não se opõe à ação, pois são as funções motoras e a nossa vontade que permitem sua organização e sua continuidade. Ela não se opõe tampouco ao intelecto. É por meio do espírito que as significações e valores são derivados e reutilizados em outras interações.²⁴⁸

Se Dewey defende o caráter experiencial da arte é porque ele compartilha com Ralph Waldo Emerson uma visão *meliorista*, segundo a qual a arte deve participar de um aprimoramento, não só de seu próprio domínio, mas da sociedade como um todo. Esse pressuposto é o que levará o autor a defender não apenas a democratização da arte, em uma recusa a todo tipo de visão formalista ou elitista, mas também uma inserção da arte no processo mais amplo de democratização da sociedade. A apropriação da experiência estética pelo pragmatismo representará, assim, sua inserção em um sistema político e social, norteador pela firme convicção na democracia.

(sensual, emotive, and cognitive) that contribute to this integrated whole." SHUSTERMAN, Richard. *Performing live: aesthetic alternatives for the ends of art*. Itaca/Londres: Cornell University Press, p. 23.

²⁴⁷ DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau/Farrago, 2005, p. 43.

²⁴⁸ Ibidem, p. 43.

O pensamento de Emerson e de Dewey reverbera hoje em teorias de viés pragmatista que se esforçam por fazer da arte um processo de aprimoramento, não exclusivo, que coincidiria com uma *estética da vida*, cujo fim é, nada menos que o homem e a natureza. Uma das teorias mais exemplares dessa herança é a *somaestética* de Richard Shusterman.²⁴⁹ Na definição do autor, ela se dedica ao estudo crítico da experiência, tendo o corpo como *locus* da apreensão sensória e estética e do auto-aprimoramento. Ela se volta principalmente ao conjunto de discursos e práticas que estruturam esse cuidado somático ou que visam ampliá-lo.

Como um pensamento filosófico, a somaestética prefere as terapias às teorias (não haveria aí, em verdade, uma oposição entre elas). Elege práticas terapêuticas como Alexander, Feldenkrais, a Bioenergética, a Yoga e o Zen Budismo como aquelas que nos permitem melhorar nossa acuidade, nossa saúde, o controle do corpo e da mente, de forma a aprimorar nossa performance cognitiva. Essa atenção ao universo somático permite à filosofia atingir vários de seus objetivos: o auto-conhecimento, a ação correta e a vida qualificada.

Em resumo, para Shusterman, seria preciso integrar discursos diferentes, que, muitas vezes, parecem incomensuráveis, para produzir um campo sistemático, que pudesse, por exemplo, ligar a crítica da biopolítica às terapias da bioenergética.²⁵⁰ O autor termina por frisar a necessidade de uma orientação claramente pragmática para essa *filosofia do corpo*.

²⁴⁹ SHUSTERMAN, Richard. *Performing live: aesthetic alternatives for the ends of art*. Itaca/Londres: Cornell University Press.

²⁵⁰ Ibidem, p.141.

Sem desconsiderar a importância da *virada somática* do pensamento defendida por Shusterman, que traria a experiência do corpo, em todos os seus níveis, para o centro da produção de conhecimento, ela nos parece problemática em alguns pontos fundamentais. De um lado, articular biopolítica e bioenergética seria o mesmo que propor a aliança da crítica com o objeto da crítica. Ao ler sua teoria, é difícil superar o sentimento de que, em alguma medida, ela reproduz, no campo da Estética contemporânea, o discurso e a prática da biopolítica, que são o alvo do pensamento crítico foucaultiano. Afinal, o que a somaestética propõe é uma espécie de aliança entre o pensamento teórico-filosófico e as técnicas do *cuidado de si*, estas que acabam por ser uma das formas como – por meio da biopolítica – o poder investe o corpo e subjetividade. Esse corpo e essa subjetividade performáticos, ou essa subjetividade que, imediatamente, se traduz na performance corporal, é a base da biopolítica em sua atualidade.

Em seu percurso teórico, Shusterman não deixa de se atentar para alguns riscos. Primeiramente, ele é cuidadoso em desfazer qualquer associação direta entre a somaestética e o individualismo liberal contemporâneo. Defender uma estética pragmatista encarnada, nos diz, não significa restringir a realização estética aos padrões de beleza impostos pelo mercado. Não significa tampouco restringir o aprimoramento corporal ao domínio do privado. "Não apenas o corpo é moldado pelo social como contribui para o social. Podemos dividir nossos corpos e prazeres corporais tanto quanto podemos fazê-lo com nossos espíritos, e eles podem ser tão públicos quanto nossas idéias."²⁵¹

²⁵¹ SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 227.

Shusterman evita ainda submeter o domínio do estético a algo que lhe seja radicalmente exterior, instrumentalizando esse domínio a outros fins, sejam eles morais, psicológicos ou culturais. No entanto, apesar de todos os alertas do autor, não há como desconsiderar o viés instrumental da somaestética. Afinal, como ele mesmo defende, essa teoria deveria permitir a alguém "traduzi-la diretamente em uma disciplina da prática somática aprimorada".²⁵²

O problema, então, não está na eleição do corpo como *locus* prioritário do pensamento (sabemos como este gesto é caro a autores de filiações as mais diversas, de Foucault a Merleau-Ponty, passando por Georges Bataille, Michel Serres ou Félix Guattari). Contudo, o pragmatismo proposto por Shusterman se filia à tradição que, direta ou indiretamente, atrela a experiência a uma teleologia, cuja finalidade última é uma espécie de perfeição, algo como uma vida individual e coletiva harmônica. No âmbito da somaestética, a experiência estética levaria o corpo – individual e coletivo – a se tornar, no limite, um corpo ético, democrático, integrado.

Resta saber em que medida esse corpo surge de processos dissensuais, conflituosos, ou se, como nos parece, ele simplesmente respeita consensos já estabelecidos. Em resumo, este é um corpo que efetivamente se inventa ou, em sua performance de superação, ele se limita a alcançar uma meta de perfeição já dada? Do nosso ponto de vista, o corpo harmonioso nos leva a reiterar uma partilha da qual, desde já, alguns podem compartilhar, outros não.

Corpo sem órgãos

²⁵² No original: "something that the individual can directly translate into a discipline of improved somatic practice." SHUSTERMAN, Richard. *Performing live: aesthetic alternatives for the ends of art*. Itaca/Londres: Cornell University Press, p.141.

"O jovem sorri na tela enquanto ela dura. O sangue lateja sob a pele deste rosto de mulher, e o vento agita um ramo, um grupo de homens se apressa em partir."²⁵³ Para Deleuze e Guattari, o que surge – na tela, no espaço, na pedra, na página – são seres, blocos de sensação tornados independentes: compostos de *perceptos* e *afectos*. Daí a conhecida formulação dos autores, que pode ser vista como a base de sua teoria estética: "A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si."²⁵⁴

Cada artista, à sua maneira, extrai da matéria sensível estes blocos, estes seres que são os *afectos* e *perceptos*. O desafio, aí, é que ele faça a obra manter-se em pé sozinha. E ainda, que a obra ultrapasse o humano para se abrir ao devir. O procedimento para essa extração varia de artista para artista, mas os blocos podem se reunir em alguns grandes tipos monumentais, ou "variedades": a vibração, o enlace ou o corpo-a-corpo, o recuo, a divisão, a distensão...²⁵⁵ Por meio destes procedimentos, a arte se distingue da filosofia e da ciência, apesar de compartilhar com elas uma dimensão de criação. Trata-se sempre, nos dizem os autores, de traçar um plano sobre o caos. A filosofia "salva" o infinito, dando-lhe consistência na forma de *personagens conceituais*. A ciência o renuncia para, assim, assegurar a referência. A arte, por sua vez, cria um finito que nos restitui o infinito, o artista faz um rasgo no guarda-chuva do firmamento que ali possa passar o caos. Se a arte não é o caos, ela é uma variedade dele, um *caosmos*, no neologismo joyceano tomado de empréstimo pelos autores.²⁵⁶ Esse guarda-chuva que se rasgou possui um nome: ele é a convenção, a figuração, a palavra de ordem, a opinião.

²⁵³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muõz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 213.

²⁵⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muõz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 213.

²⁵⁵ Ibidem, p. 218-219.

²⁵⁶ Ibidem, p. 263.

Em *Lógica da Sensação*²⁵⁷, por exemplo, Gilles Deleuze parte da obra atormentada de Francis Bacon para contrapor à figuração uma potência do caos, do devir-animal que arrasta a forma e o orgânico em direção a um *corpo sem órgãos*. Corpo vibrátil das sensações, corpo intenso, intensivo. "O corpo não tem órgãos, mas limiares, níveis. Embora a sensação não ser qualitativa ou qualificada, ela só possui uma realidade intensiva que não determina mais nela dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração."²⁵⁸ Na leitura de Rancière, o contorno baconiano é, para Deleuze, um ringue, um lugar de combate da pintura contra a figuração, do caos contra as convenções. Ele "faz subir em direção à figura as potências do caos, as forças não-humanas, não orgânicas, a vida não-orgânica das coisas, que vêm esbofetear a cara".²⁵⁹

Mesmo se apreendida na forma de um sistema aberto, essa possível teoria estética pode ser vista como a base de todo o pensamento filosófico de Deleuze e Guatarri, como se pode perceber em seus platôs²⁶⁰. Ali, a tudo aquilo que é *constante* ou *totalidade* – a estrutura, palavra de ordem, a figuração, o orgânico – se opõem as potências do caos, potências da multiplicidade e do devir, aquelas que se encontram na variedade e na variação do sensível. Contudo, como os autores gostam de frisar, não se trata nunca de uma dualidade – entre a unidade e a multiplicidade, entre o molecular e o molar, entre a variação e a constante – mas de descrever os agenciamentos de um e outro, observar como, no interior mesmo das constantes, há uma única constante: a variação.

²⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Logique de la Sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

²⁵⁸ No original: "Le corps n'a donc pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux. Si bien que la sensation n'est pas qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration." DELEUZE, Gilles. *Logique de la Sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002. p. 47.

²⁵⁹ RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuziana? In: Alliez, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 508.

²⁶⁰ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

É nesse sentido que a filosofia de Deleuze e Guattari, enunciada em *Mil Platôs*, é uma *pragmática*: aí reside, em outro exemplo, sua crítica à linguística e ao estruturalismo. Ora, eles nos dizem, quando a linguística se atém às constantes fonológicas, morfológicas e sintáticas, quando, em um mesmo movimento, remete o enunciado a um significante e a enunciação a um sujeito, ela fecha a língua em si mesma, expulsando as circunstâncias para fora de seus limites. Trata-se, assim, de um processo de purificação que "faz da pragmática um resíduo"²⁶¹. Ao contrário, para construir sua pragmática peculiar, os autores recorrem àqueles que, no estudo da linguagem, procuram fazer das circunstâncias e das variações que elas abrigam algo não exterior mas intrínseco e coextensivo à língua. De Bakhtine a Benveniste, de Hejmislev a Austin, trata-se de propor uma pragmática que não simplesmente faz apelo às circunstâncias externas, mas que "restitui variáveis de expressão ou de enunciação que são para a língua razões internas suficientes para que ela não se feche em si mesmas".²⁶² A variação é aquilo que – agindo no interior da linguagem (os gestos, as hesitações, as expressões do rosto, as entonações, as gagueiras) – faz com que ela ultrapasse seus limites, em direção a um exterior que, na verdade, lhe é interior.

É por isso que, para Deleuze e Guattari, a pragmática será a política da língua²⁶³, o lugar de um embate, entre as palavras de ordem e as variações, as linhas de fuga. Em complemento, diríamos que a pragmática é uma espécie de estética da língua, aquela dimensão sensível, que, antes e além das estruturas, faz da língua um movimento de variação contínua.

²⁶¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux* – Capitalisme et schizophrénie 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 104.

²⁶² Ibidem, p. 104.

²⁶³ Ibidem, p. 105.

Para além do sistema linguístico, trata-se de ressaltar essa dimensão estética em outros regimes de signos, observar como ela força a variação no interior das estruturas, sejam elas lingüísticas, científicas, tecnológicas, sociais ou políticas.

Essa transversalidade aparece como vertigem em *Caosmose*²⁶⁴, de Félix Guattari. Ali, trata-se de tornar a experiência estética paradigmática: ela assim o é na medida em que se transversaliza nos diversos regimes semióticos – artísticos ou não – para fazê-los variar, para provocar uma defasagem a partir de seu interior. Guattari lembra que somente tardiamente na história do Ocidente a arte destacou-se como uma "referência axiológica particularizada". A religião e a experiência comunitária, assim como o trabalho, as trocas econômicas e o matrimônio não poderiam se realizar fora de suas manifestações rituais e artísticas, seja através da música, da dança ou das artes plásticas. É por isso que, irreduzível ao "artístico", haveria, segundo o autor, um paradigma não propriamente estético (na medida em que este teria já sido capturado pelas instituições do campo da arte), mas *proto-estético*: ele se refere à dimensão de criação sempre emergente e sempre imanente (auto-poética, para Guattari) intrínseca a qualquer sistema.

Esse paradigma transversal, essa espécie de *heterogênese* dos universos existenciais, atravessa a tecnociência, fazendo encontrar sua potência criativa com aquela própria da arte. Para estabelecer essa ligação, ele propõe desfazer as visões mecanicistas da máquina, em uma concepção ampla que mobilize aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociais, teóricos, estéticos.²⁶⁵ Assim, em uma espécie de caldo proto-estético, máquina e subjetividade, se hibridizam e são atravessadas por afectos e perceptos que as fazem

²⁶⁴ GUATTARI, Félix. *Caosmose* – um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

²⁶⁵ GUATTARI, Félix. *Caosmose* – um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p.136.

variar, que as fazem defasar de si mesmas (para lembrar aqui a filiação marcadamente simondoniana da teoria de Guattari).

Fazer do sensível uma dimensão ontológica permite a Deleuze e Guattari intervirem nas várias disciplinas – a própria filosofia, a semiologia, a política, a ciência, o cinema – para virá-las ao avesso, tornando o que era superfície – a variação contínua da imanência – uma dimensão intrínseca a qualquer campo axiológico. Mais do que isso, o paradigma estético é o que torna problemática a divisão do *socius* em campos autônomos e especialistas, na medida em que todos eles emergem de um mesmo caldo proto-estético. Em outros termos, trata-se sempre de fazer dos corpos disciplinares e institucionais, *corpos sem órgãos*, corpos incorporais em variação e modulação constantes. Este corpo *esquizo*, não orgânico, a-semiótico, só pode ser habitado por intensidades. "Ainda, CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte, onde se passaria alguma coisa. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui em um *spatium* ele mesmo intensivo, não extensivo."²⁶⁶

Como ressalta Anne Sauvagnargues, não se trata, contudo, de opor a pura intensidade do corpo sem órgãos à extrema determinação do organismo, mas de pensar o corpo sempre em vias de diferenciação, apreendido sempre naquele momento em que os órgãos ainda são indeterminados. Trata-se antes de "uma concepção polimórfica e juvenil, metamórfica, de um órgão em vias de diferenciação."²⁶⁷

²⁶⁶ No original: "Encore le CsO n'est-il pas une scène, un lieu, ni même un support où se passerait quelque chose. Rien à voir avec un fantôme, rien à interpréter. Le CsO fait passer des intensités, il les produit et les distribue dans un *spatium* lui-même intensif, inétendu." DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

²⁶⁷ No original: "Il ne s'agit donc pas de se priver d'organes, mais de remplacer l'organe achevé adulte par une conception polymorphique et juvénile, métamorphique, d'un organe en voie de différenciation." SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006, p. 90.

Se como argumentamos, o corpo harmonioso faria da experiência estética o instrumento de uma busca por aquilo que, *a priori*, já se teria como meta e expectativa – o consenso –, em contrapartida, o corpo sem órgãos não correria o risco de ser a própria perda do sentido dessa busca? Em outros termos, poderíamos perguntar, como derivar da pura intensidade, da pura variação de uma multiplicidade sem sujeito, uma cena, uma subjetivação, mesmo que um traço ou um esboço, a partir do qual poderia se constituir uma *política*?

Fariamos injustiça a Deleuze e a Guattari se reduzíssemos seu empreendimento estético a uma "perda de sentido": da literatura ao cinema, passando pela pintura, sabemos como eles se interessam pela maneira como se agencia o sensível ao inteligível, a sensação ao pensamento, sem que esse agenciamento nos exija, necessariamente, recair no orgânico. Trata-se de garantir o caráter ontológico da passagem, do *entre*. Nossa pergunta é necessária somente na medida em que, por meio dela, podemos frisar que a passagem do estético ao político não está nunca garantida: se de um lado, ela pode nos levar à essa espécie de pós-política de uma democracia harmoniosa e consensual, por outro, ela pode nos encerrar na pura multiplicidade, para a qual não haveria sequer a possibilidade de se criar uma cena, e a partir da qual a política (e os modos de subjetivação que ela produz) não poderia sequer se esboçar.

Restaria à estética, em sua ligação com a política, esse limite estreito e instável: ela não visaria nem o corpo harmonioso, democrático, pronto a ser *alcançado*, nem a pura multiplicidade do corpo sem órgãos, que se *experimentaria* como pura intensidade. Se o primeiro nos leva ao consenso por meio do aperfeiçoamento contínuo, o segundo pode

nos encerrar em uma variação contínua que, no limite, nada nos permite almejar. Entre um e outro, um *corpo-escritura*, *corpo-montagem*, que produz um desacordo, um descompasso, entre o mundo tal qual ele é e este mesmo mundo, agora, deslocado, reconfigurado. Esse descompasso é o lugar da experiência estética, o que a produz e é produzido por meio dela.

Corpo-montagem

"O Verbo só se faz carne por meio do discurso."²⁶⁸ Do verbo à carne, da carne ao verbo: entre um e outro, a experiência estética, compreendida agora como *escritura*. Ela o é, na medida em que nos permite apropriar da pura presença sensível do corpo vibrátil, corpo sem órgãos, sem, necessariamente, recair na comunidade consensual do corpo harmonioso.

Para tanto, a escritura não pode ser nem a descontinuidade absoluta da *parataxe*, nem a continuidade orgânica da *sintaxe*. Ela é, propriamente, uma sintaxe paratática, uma *frase-imagem*²⁶⁹, que se equilibra na linha tênue entre a esquizofrenia (ou a catástrofe) e o consenso. A pura parataxe fora da sintaxe, resultaria na perda do sentido devido ao seu colapso. A coerência da sintaxe protegida de qualquer parataxe resulta no vazio do consenso.

Em uma frase-imagem, a frase não se reduz ao dizível e a imagem não se reduz ao visível. A primeira – a frase, a sintaxe – acolhe a potência paratática da imagem, sua presença sensível, impedindo, contudo, que ela caia na esquizofrenia de sentido. A segunda – a

²⁶⁸ No original: "Le Verbe ne se fait chair qu'à travers un récit." RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003, p.38.

²⁶⁹ RANCIÈRE, Jacques. La phrase, l'image, l'histoire. In: Rancière, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003, p. 41-78.

imagem, a parataxe – recusa, em sua força disruptiva, a indiferente comunhão de sentido. "A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e impede que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso."²⁷⁰

O operador discursivo dessa escritura particular – a frase-imagem – é, no cinema e para além dele, a *montagem*. Vista como medida daquilo que não possui medida comum, ou, em outros termos, a "medida do mistério"²⁷¹, a montagem é uma combinação entre heterogêneos. Ela coloca em relação o que não tinha relação e, assim, se efetua em um descompasso entre o que era e o que ainda deverá ser, a partir de uma descontinuidade. O que, na montagem, funciona como medida comum não é a imposição de uma homogeneidade ao que era, em princípio, heterogêneo. Não é tampouco o isolamento do choque provocado pela fulguração de uma imagem. Trata-se sempre de "organizar um choque e construir um *continuum*".²⁷²

Ao montar um objeto, um texto, um conjunto de imagens, manipulamos suas heterogeneidades, nos apropriamos de sua excessiva alteridade, para que desse processo surja um conhecimento, um pensamento. Como ressalta Didi-Huberman, a montagem implica sempre um processo de desmontagem – "a inflexão turbilhonária da destruição" – e de remontagem – "a inflexão estrutural de um autêntico desejo de conhecimento".²⁷³ O conhecimento que a montagem possibilita, contudo, não é nunca uma certeza. Ela é um procedimento que funde em um mesmo processo experiência sensível e experiência

²⁷⁰ No original: "La phrase-image retient la puissance de la grande parataxe et s'oppose à ce qu'elle se perde dans la schizophrénie ou dans le consensus." Ibidem, p. 57.

²⁷¹ No original: "La mesure du mystère". Ibidem, p. 70

²⁷² No original: "organiser un choc et construire un continuum". RANCIÈRE, Jacques. La phrase, l'image, l'histoire. In: Rancière, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003, p.70.

²⁷³ No original: "l'inflexion tourbillonnaire de la destruction" e "l'inflexion structurale d'un authentique désir de connaissance". DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p. 130.

cognitiva, aproxima o sensível ao inteligível, tornando o *logos* indissociável do *pathos*. Pela montagem, se conhece na mesma medida em que se sofre, se sente e se experiencia. O conhecimento que se produz aí apenas se descola, levemente, da experiência sensível, sem dela se abstrair totalmente. Algo que se aproxima daquilo que Rancière chamou uma *poética do saber* ²⁷⁴, uma poética em que o saber se constitui sempre de um não-saber. Ou do que De Certeau chamou uma *estetização do saber*, que se produziria, no cotidiano, por um "conhecimento que não se conhece".²⁷⁵

Não é à toa, a montagem será ao mesmo tempo método e modo de conhecimento desenvolvidos por Benjamin em sua obra inacabada, o *Livro das Passagens*.²⁷⁶ Trata-se, para o filósofo, de "edificar as grandes construções a partir de elementos bem pequenos, confeccionados com precisão e clareza".²⁷⁷ A saturação de citações na qual a obra nos mergulha, visa, de acordo com Rolf Tiedemann, manter a teoria e a interpretação, asceticamente, em segundo plano.²⁷⁸ A montagem é o procedimento que permite essa inversão: Benjamin irá utilizar e mostrar os fragmentos filosóficos e literários colhidos em fontes as mais diversas, oferecendo a eles certa lisibilidade, sem, contudo, encerrá-los em um argumento teórico ou interpretativo fechado. Pela montagem, o discurso que ali se cria é essa frase-imagem, que não forma um corpo coerente, mas que, apesar de seu caráter fragmentário e de sua difícil descontinuidade, não resulta na ausência de sentido. O *Livro das Passagens* é uma longa frase-imagem, que se compõe de fulgurações de

²⁷⁴ RANCIÈRE, Jacques. La poétique du savoir: a propos de "Les noms de l'histoire". *Multitudes Web* [online] . Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1876>. Acesso em 20 jun. 2006. ISSN 1777-5841.

²⁷⁵ No original: "une connaissance qui ne se connaît pas". DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990, p.110.

²⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p. 121.

²⁷⁷ BENJAMIN, WALTER. Réflexions théoriques sur la connaissance. In: Benjamin, W. *Paris, Capitale du XIXe Siècle: le livre des passages*. Paris: Les Editions du Cerf, 2006.

²⁷⁸ TIEDEMANN, Rolf. Introduction. In: Benjamin, W. *Paris, Capitale du XIXe Siècle: le livre des passages*. Paris: Les Editions du Cerf, 2006.

imagens e constelações de textos. Como escreve Didi-Huberman, este é um conhecimento pela montagem: "Para além da pura aglomeração e aquém de toda síntese, o *conhecimento pela montagem* nos faz pensar o real como modificação."²⁷⁹

O saber que deriva daí se baseia menos na interpretação do que na apropriação e na modificação, que se dá na escolha, apresentação, utilização e composição dos fragmentos. Ele funde a racionalidade teórica à uma racionalidade estética, fazendo do não-saber o objeto e o momento heurístico de sua constituição.²⁸⁰ Nascido da estranheza em relação aos objetos do mundo, o conhecimento pela montagem porta sempre um desconhecimento, ele é um saber cuja matéria é, principalmente, o não-saber. Porque, escreve Rancière, sua potência é de contato, não de tradução ou de explicação.²⁸¹

Se a montagem nos oferece alguma verdade, esta verdade ainda não possui uma língua própria, será preciso criá-la: "é preciso dizer e não há modo de discurso próprio para o dizer". Por isso, reiteramos, a montagem é uma medida do incomensurável: o ato de conhecer algo – montar, desmontar, remontar – só pode se constituir na medida em que ele é também o ato de se criar o discurso e a cena – a medida – que poderá abrigar esse conhecimento. Ou, em via inversa, o ato de criar uma forma discursiva e uma cena – montá-la – é também o ato que permite e que suporta o conhecimento. O que se tem aqui é a demanda contínua de criação de uma língua diante do não-saber *em vias de se transformar em saber*, mas que é sempre um saber precário. Bem próximo à experiência sensível, o modo como essa língua se ensaia e se cria é a montagem.

²⁷⁹ No original: "au-delà des purs agrégats, en deçà de toute synthèse, la *connaissance par le montage* donne à penser le réel comme une 'modification'". DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p. 146.

²⁸⁰ Ibidem, p. 121.

²⁸¹ RANCIÈRE, Jacques. La phrase, l'image, l'histoire. In: Rancière, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003, p.65.

Como procedimento de saber constituído por um não-saber, a montagem é um processo que articula sempre uma *produção* e uma *afecção*: ela implica uma ação mais ou menos consciente, mais ou menos intencional, sobre uma matéria – um conjunto de elementos heterogêneos – e uma afecção, ou seja, a ação desta matéria sobre aquele que a experiencia. A montagem é justamente este processo de criação em que, ao criar, o criador afeta e é afetado pelos objetos, textos, imagens que são matéria de sua experiência. Na montagem, a distinção entre criação e fruição, entre produção e recepção se mostra improdutiva: quando montamos algo, afetamos e somos afetados. Oscilamos, portanto, desde sempre e continuamente, entre o papel de produtores e de receptores: a montagem é, por definição, o momento em que se dá a coincidência entre um e outro.

Tomemos novamente o desafio de uma obra ainda não totalmente lida: *O livro das passagens*.²⁸² Ao longo dos treze anos de sua elaboração – de 1927 a 1940 – podemos imaginar Benjamin, tantas vezes percorrendo as estantes da biblioteca, lendo um e outro livro, enquanto uma pilha espera para ser consultada. Ele anota as citações, os comentários, afetado pelo turbilhão de idéias com as quais se depara. Pouco a pouco, vai compondo o sistema aberto e sempre inconcluso de frases-imagens que será sua obra, esta que nos demandará, agora, uma nova montagem. Nossa leitura também se fará de forma descontínua, como foi a sua produção. Nessa leitura, somos afetados pelo texto e somos também seus produtores. Enfim, um processo de composição e recomposição que nos faz (e ao autor da obra) oscilar, permanentemente, entre a leitura e a escrita, entre a recepção e a autoria.

²⁸² Benjamin, W. *Paris, Capitale du XIXe Siècle: le livre des passages*. Paris: Les Editions du Cerf, 2006.

Podemos dizer ainda que, ao lidar com materiais heterogêneos, a montagem engendra uma temporalidade também heterogênea. Porque o seu procedimento se assemelha ao da memória. Para retomar os termos benjaminianos, ambas se produzem no encontro de um Outrora com um Agora. Se a memória é obra de ficção²⁸³, é porque ela se atualiza e se reinventa no presente da montagem. A temporalidade da frase-imagem será, desse ponto de vista, o que permite a emergência da catástrofe (uma imagem fulgurante) no interior do *continuum* de uma história. Ela é também o que permite sua reinserção em um pensamento, um conhecimento aberto o suficiente para abrigá-la sem fazê-la cair totalmente no *reconhecimento*.

Entre os procedimentos de linguagem, talvez a montagem seja aquele que mais nos esclarece sobre a experiência estética. Ele é um procedimento no qual a linguagem é indissociável da experiência: quem monta, desmonta e remonta algo está imerso em uma experiência – sente, se afeta, sofre – e, ao mesmo tempo, compõe, articula os elementos dessa experiência em um discurso. Por meio da montagem, fazemos experiência da linguagem e da linguagem uma experiência.

Ao fazer da montagem essa espécie de pedagogia, podemos, então, definir assim a experiência estética: trata-se de um tipo de experiência que se desenvolve nas bordas da linguagem – uma experiência *na* linguagem e *com a* linguagem. Ela é o que permite à cognição abrigar a sensação, sem, com isso, fazê-la dissolver totalmente no consenso. Ela é o que permite, em via inversa, à sensação se tornar o centro de uma cognição, sem, contudo, provocar o colapso do sentido. A experiência estética é o lugar da *frase-imagem*, ela possibilita a criação de um *corpo-montagem* que não é nem o corpo

²⁸³ RANCIÈRE, Jacques. La fiction documentaire: Marker et la fiction de la mémoire. In: Rancière, J. *La Fable Cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001, p. 202.

harmonioso, nem o corpo sem órgãos. Porque, pela experiência estética criamos o corpo e, ao mesmo tempo, devemos inventar, constantemente, a cena na qual ele terá visibilidade e a língua que o permita se expressar. Este é, finalmente, um *corpo-político*: como escritura, ele se cria na passagem da pura sensação à *polis*, da multiplicidade à comunidade. A escritura se define como aquilo que abre uma relação, um comum. Mas este comum não está dado, ele não responde nunca a um modelo. A escritura é política na medida em que inaugura uma relação e, ao mesmo tempo, resiste à sua submissão a um conjunto, a um consenso.²⁸⁴

O espaço da experiência estética

O que significaria dizer, a partir de Blanchot, que a experiência estética se efetua em "um espaço sem lugar"?²⁸⁵ Ou, a partir de Deleuze e Guattari, que o seu é um espaço liso, de pura multiplicidade, feito de linha abstratas, de trajetos e de intensidades?²⁸⁶ Significa que o lugar da experiência estética é o deserto, a estepe, o mar... Como lembra Rancière, o trabalho da arte seria, para Deleuze, o de desfazer a figuração e a opinião, de "despovoar o mundo, de apagar o que está previamente sobre qualquer tela", para colocar aí um Saara. O Saara – assim como a mesa do escritor ou a bancada de pedra onde se bate o trigo – é um espaço de pura potência, onde tudo está por ser feito.

Mas, como Deleuze e Guattari insistem em frisar, trata-se menos de opor o espaço liso – a multiplicidade e a variação contínua, a desmedida – ao espaço estriado – a organicidade, a constância e a medida – do que de descrever as passagens entre um e outro. "O espaço

²⁸⁴ NANCY, Jean-Luc. Escritura política. In: Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003. p. 175-179.

²⁸⁵ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984, p. 88.

²⁸⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1440 – Le lisse et le strié. In: Deleuze, G. e Guattari, F. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006, p. 592-625.

liso não cessa de ser traduzido, atravessado, em um espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, tornado espaço liso. Em um caso, se organiza o deserto; em outro, é o deserto que ganha e que cresce."²⁸⁷

A experiência estética não se confunde com espaço liso da pura sensação, espaço nômade e errante do corpo sem órgãos, mas, sim, se efetua *na passagem* de um a outro: do espaço liso ao espaço estriado, do nomadismo à *polis*, da pura multiplicidade à criação de mundos. A experiência estética acontece no limite tênue em que as sensações se tornam linguagem, escritura, no momento em que o traço sensível provoca um pensamento. Resta-nos perguntar, a partir daí, qual seria a forma desta passagem.

Se a experiência estética não se restringe ao corpo sem órgãos – mas emerge dele –, ela também não nos leva ao corpo harmonioso, aquele de uma democracia consensual. Sair da pura multiplicidade sem recair no organismo nos exige avançar na definição de um *corpo-montagem*: ele não é a pura multiplicidade nem a pura unidade. Ele nos faz passar, constantemente, de uma a outra, nos permitindo, por meio da linguagem, criar mundos parciais, pequenas ontologias.

Esse corpo-montagem é um corpo-escritura: os mundos se criam a partir da articulação de frases-imagens. De um lado, a presença sensível, a emergência do evento, do corte, da catástrofe (a aparição de uma imagem, por exemplo). De outro, a reinserção da imagem em um *continuum*, sua articulação numa sintaxe constituída de elementos heterogêneos. Em sua aparição paratática, a imagem não nos leva, necessariamente, à perda de sentido do mundo. Em sua configuração sintática, a frase não nos leva, necessariamente, a um

²⁸⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1440 – Le lisse et le strié. In: Deleuze, G. e Guattari, F. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006, p. 593.

mundo consensual. A fulguração de uma imagem, de um corte, de uma descontinuidade, é um dano, algo com o qual não se contava. Ela exige a criação de uma sintaxe que não pré-existe à montagem, mas que surge para abrigar o inesperado, o incomensurável de uma imagem. O corpo-montagem, corpo-escritura, se cria na mesma medida em que cria o mundo onde terá visibilidade e o discurso pelo qual se expressa.

Em um sentido amplo, a montagem pode ser definida como o procedimento que, por meio da linguagem, nos permite criar um mundo, um espaço de visibilidade e de inteligibilidade. Ela não é o que expressa, designa, reproduz, ilumina ou explica um dado espaço, mas o que desloca, desorganiza e reorganiza a matéria sensível do espaço para, daí, entreabrir outros mundos. O espaço criado pela montagem não pré-existe à própria montagem, mas se cria pelos seus cortes, suas descontinuidades, suas eventualidades, pelo que ela distancia ou coloca em contato.

A montagem é o que permite, assim, a passagem da sensação à cognição, fazendo da cognição este saber cuja matéria é o não-saber. De um espaço conhecido, mapeado, informado – uma dada ordem sensível –, ela cria um espaço cuja configuração não está previamente dada, mas que se configura *em se montando*. Esta nova configuração é provocada pela aparição de algo inesperado, ainda não contado. É o que permite à montagem fazer a passagem da pura multiplicidade, da pura intensidade, à criação de um mundo, em sua consistência parcial, sem que este mundo recaia no orgânico, no esperado, naquilo que é, desde sempre, um consenso.

O espaço da montagem é um espaço relacional, espaço democrático, não porque ele nos leva a uma democracia consensual – cujas formas seriam desde já definidas,

convencionadas, esperadas – mas porque ele nos permite o exercício da democracia em seu sentido polêmico: uma democracia cuja definição se cria *em se criando*. A democracia, segundo Rancière, é tecida de palavras e de figuras que não se territorializam nunca.²⁸⁸ Porque o seu território, o seu espaço, se constrói no mesmo momento em que ela se inventa e se desconstrói no momento em que ela é contestada. "O modo de ser da democracia é um modo de ser em torção em relação a si mesmo."²⁸⁹

A montagem é o que permite produzir um corpo em torção em relação a si mesmo. Reside aí o seu fundamento e o que caracteriza sua dimensão estética: trata-se, sempre de criar um espaço, mas o espaço que ela cria não pode ser antecipado, previsto, controlado. Porque, a partir da descontinuidade de uma fulguração – um evento, uma imagem – se cria o espaço sensível e inteligível que deverá abrigá-la. Este é um espaço incontrollável, não porque se mantém como pura sensação, multiplicidade e intensidade, mas porque as configurações que ele adquire – sua ordem parcial, sua sintaxe – não podem ser antecipadas e não podem, por isso, antecipá-lo na forma de uma previsão. Por mais que se tente controlar, regular e antecipar suas aleatoriedades, esse saber sobre o espaço – sua cognição – abriga sempre o não-saber de uma aparição, de um corte, de uma eventualidade, de uma descontinuidade sensível. Esse não-saber é o que torna o espaço sempre, de novo, possível, ao fundo do qual se preserva um espaço liso, potencial.

O tempo da experiência estética

²⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques. La poétique du savoir: a propos de "Les noms de l'histoire". *Multitudes Web* [online]. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1876>. Acesso em 20 jun. 2006. ISSN 1777-5841.

²⁸⁹ No original: "Le mode d'être de la démocratie est un mode d'être en torsion à l'égard de lui-même." Ibidem, p. 6.

Existem duas condições transcendentais para a montagem, nos diz Agamben, em um comentário ao cinema de Guy Debord: a interrupção e a repetição.²⁹⁰ A *interrupção* é uma cesura, um corte, uma suspensão no *continuum* do sentido. Seja um evento, uma imagem, ou uma palavra, algo emerge como descontinuidade no interior de uma continuidade e, com isso, produz uma não coincidência entre a sensação e o sentido. Para Agamben, esta interrupção, não é apenas uma pausa, mas, antes, uma potência da interrupção, que subtrai a imagem, o evento, a palavra do fluxo narrativo para os expor enquanto tal, enquanto imagem, evento, palavra. Por meio da interrupção, a montagem permite a emergência da catástrofe no interior do fluxo do tempo.

Já a *repetição* é definida por Agamben, não como o retorno do idêntico, mas como o que restitui a possibilidade daquilo que foi. Deriva daí a relação entre repetição e memória. Ela não pode nos devolver o passado tal qual ele é, mas torna o passado novamente possível por meio da rememoração, por meio, portanto, de sua recriação. É por isso que, para Benjamin, a memória faz do acabado algo inacabado e do inacabado, algo acabado. "A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real."²⁹¹

Através da repetição, a montagem se efetua nessa zona de indistinção, na qual se percebe algo do presente como se já tivesse sido e, em via inversa, algo que já foi como se estivesse ainda presente.²⁹² A repetição é assim a condição transcendental da montagem

²⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: Agamben, G. *Image et Mémoire*. Paris: Ed. Hoebeke, 1998.

²⁹¹ No original: "La mémoire est pour ainsi dire l'organe de modalisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel." AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: Agamben, G. *Image et Mémoire*. Paris: Ed. Hoebeke, 1998.

²⁹² AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: Agamben, G. *Image et Mémoire*. Paris: Ed. Hoebeke, 1998.

que engendra uma temporalidade na qual o passado convive com o presente o transformando e sendo por ele transformado. Com isso, o presente da montagem se volta ao futuro como abertura, como possibilidade.

Por meio da montagem, o cinema, por exemplo, se distingue da televisão em seu fluxo ininterrupto de imagens: se o primeiro nos devolve o passado como memória, como potência, na maioria das vezes, a televisão nos devolve o passado como fato, ou seja, sem a sua potência. "As mídias adoram o cidadão indignado mas impotente. É mesmo o objetivo do telejornal, a má memória, a que produz o homem do ressentimento."²⁹³

No *continuum* da sintaxe, a montagem permite suspender o tempo na fulguração de uma imagem, de um evento, de uma palavra. Permite também repetir o passado, rememorar-lo, produzindo aí a indistinção entre o que foi e o que ainda pode ser e tornando o futuro não o lugar da nostalgia ou do ressentimento, mas da possibilidade.

A montagem materializa uma forma temporal que não é a do progresso – de um passado que é superado no presente diante de uma expectativa futura – mas sim a de um tempo turbilhonado pelo encontro entre o passado, novamente possível, e o presente: tempo da memória e da origem. Para Benjamin, esse não é o tempo que se perde ou o que se supera pela marcha do progresso, mas o que retorna, sempre e novamente, no presente, e o que, ao retornar, difere, se recria. O presente não é mais o instante que passa, mas um tempo suspenso, em que tudo já aconteceu e tudo está ainda por acontecer.

²⁹³ No original: "Les médias aiment le citoyen indigné, mais impuissant. C'est même le but du journal télévisé. C'est la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment."
AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: Agamben, G. *Image et Mémoire*. Paris: Ed. Hoebeke, 1998.

Essa concepção benjaminiana do tempo é o que permite a ele elaborar "uma crítica imanente do conceito de progresso".²⁹⁴ O tempo não é mais o lugar da expectativa, que pode ser alcançada no futuro por meio de uma história que progride. Ele é, na verdade, esse lugar onde a catástrofe emerge como repetição e como diferença: o turbilhão que essa diferença produz, não cabe nas expectativas e nas previsões que fazemos do futuro. Este não pode ser mais o lugar da pura novidade, porque tudo permanece sempre o que era antes. Ele também não é o eterno retorno do mesmo, porque o que se repete, se repete como diferença, como possibilidade.

Resta dizer que o tempo da origem e da memória não é totalmente tornado homogêneo pelo tempo da cronologia. Como ressalta De Certeau, a memória está ligada à *ocasião*. Ela não pode ser dissociada da conjuntura nem das operações de sua emergência, o que garante sua heterogeneidade. Ocasional, a memória distorce as relações, provoca torções generalizadas, aproximando dimensões qualitativamente heterogêneas.²⁹⁵

Uma criança brinca com os objetos, com as imagens, com as palavras. As peças estão espalhadas, a imagem ainda é um traço, as palavras estão fora da ordem. Formam uma constelação cuja sintaxe se desconhece, cuja sintaxe ainda inexistente. Ela reúne as peças em um mundo imaginário – ali, as formigas podem se tornar uma cidade, a carcaça de um carro pode ser um monstro, as peças de um Lego compõem um esconderijo. Diante de um traço deixado no papel, a criança desenha um rosto. Ela articula as palavras em uma sintaxe inesperada: o tempo se lança na natureza como um brezel.

²⁹⁴ No original: "La présentation matérialiste de l'histoire comporte une critique immanente du concept de progrès." BENJAMIN, Walter. *Reflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès*. In: Benjamin, W. *Paris, Capitale du XIXe Siècle: le livre des passages*. Paris: Les Editions du Cerf, 2006, p. 494.

²⁹⁵ DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990, p.127.

Estes pequenos mundos, estas pequenas ontologias, são frases-imagens que nos desconcertam pela reconfiguração inesperada dos objetos do mundo. Brincar é construir frases-imagens, montar e desmontar a linguagem, no mesmo gesto em que se monta e desmonta o espaço e o tempo. Por mais ordenado que seja o primeiro, na brincadeira, ele se torna um espaço potencial, sempre passível de novas e imprevistas montagens. O tempo, por sua vez, se torna o tempo da memória que faz do presente o lugar da ocasião, da torção, ou seja, da restituição do passado como possibilidade.

Se a montagem é uma brincadeira, ela está, de alguma forma, ligada ao prazer. Para Agamben, o prazer é uma experiência imediata e disponível que nos permite materializar uma concepção não cronológica, não progressiva, do tempo.²⁹⁶ Diversamente do movimento, o prazer não se desenvolve no tempo, mas nos parece pleno a cada instante. Cada instante abriga toda a potencialidade e originalidade do tempo. Não porque cada instante seja novo, mas sim original. A experiência estética seria, em sua dimensão temporal, o lugar da origem e não da novidade.

O sujeito da experiência estética

A criança continua a brincar. Um pouco entediada com a repetição da brincadeira anterior, ela olha em torno e vê o relógio sobre a mesa. Uma rápida conferida em torno e ela percebe que não há ninguém por perto. Pega o relógio, observa o movimento uniforme, mas misterioso, do ponteiro. Intui naquele movimento a passagem do tempo. Fascinada por aquele estranho objeto, para o qual as pessoas olham sempre preocupadas, ela vai até a caixa de ferramentas. Chave de fenda em punho, vai, com certo custo,

²⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. In: Agamben, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

desmontando o relógio, se maravilhando com o minucioso encaixe das engrenagens. Interromper o movimento dos círculos, parece dar a ela o poder de interromper o tempo, no qual já está mergulhada, o tempo da experiência. Uma mola, de onde o tempo retira a energia para funcionar. A criança não controla sua curiosidade e com a chave de fenda, toca a mola, do tamanho de um fio de cabelo. A mola salta, o relógio está quebrado e o tempo parece ter, nesse momento, se soltado de sua cronologia. Alguém chega.

O sujeito da experiência é, a um só tempo, aquele que afeta e que é afetado. Essa é uma constatação óbvia mas de intensas implicações. Ao experienciar algo, atuamos, intervimos, manuseamos, afetamos objetos e signos, interagindo com eles, seja materialmente, seja mentalmente. Somos, em via inversa, afetados por estes objetos, imagens e palavras, por sua materialidade e pelo seu funcionamento. Como nos mostra Agamben, essa afecção não se confunde com uma simples recepção: ser passivo é ser afetado e também se auto-afetar, agir sobre si mesmo. Ao experienciar algo, em alguma medida, experienciamos a nós mesmos. "A passividade – enquanto auto-afecção – é por consequência uma receptividade ao quadrado. Quem sofre de si mesmo, se enamora de sua própria passividade."²⁹⁷ Assim, em uma experiência – a de desmontar um relógio, por exemplo – afetar e ser afetado, agir sobre um objeto, interagir com ele, ser por ele transformado, agir sobre si mesmo, se auto-afetar, estas são atividades que tornam complexa nossa relação com o mundo e que fazem intercambiáveis as dimensões da produção e da recepção.

²⁹⁷ No original: "La passivité – en tant qu'auto-affection – est par conséquent une réceptivité à la deuxième puissance, qui pâtit de soi, s'prend de sa propre passivité."
AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003, p. 119.

A experiência estética é o momento da experiência em que se dá este intercâmbio e, mesmo, a coincidência entre a produção e a recepção, o momento em que ao afetar algo sou por ele afetado e que, ao ser afetado, me afeto a mim mesmo. Por meio da experiência estética crio um mundo e, ao mesmo tempo, passo a fazer parte dele, a interagir e ser afetado por ele. Mesmo na atividade de contemplação, em que a passividade diante do mundo predominaria, a atividade atua, na forma de uma apropriação, ou seja, como re-montagem de um dado repertório sensível. Mesmo a atividade de criação, na qual a atividade seria predominante, sou afetado pela matéria heterogênea que manipulo. Contemplação e criação envolvem, ambas, a auto-afecção, a dobra de mim sobre mim mesmo.

Esse complexo jogo de manipulação, afecção e auto-afecção nos exige pensar menos em um *sujeito* da experiência estética do que em *modos de subjetivação*. Se as dimensões da produção e da recepção, da atividade e da passividade são intercambiáveis e até indistintas, é porque não há um sujeito que pré-exista à experiência, mas um processo de subjetivação que surge desse jogo de afecções. Podemos definir com Rancière a subjetivação como "a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência." É ao mesmo tempo que um modo de subjetivação se torna identificável e que se reconfigura a cena, o mundo sensível onde ele passa a ser visível, onde ele pode se enunciar. A experiência estética seria este momento de defasagem: entre a cena anterior na qual o sujeito não era ainda um sujeito e a cena reconfigurada por um modo de subjetivação. Podemos levar ao limite essa definição para dizer que a experiência estética é o que possibilita que uma subjetivação se efetue. Ela é o que cria a descontinuidade a

partir da qual uma subjetivação se instaura e, ao mesmo tempo, o que provoca o deslocamento sensível a partir do qual, reconfigurada, a cena torna visível e enunciável essa subjetivação.

Voltemos à criança com o relógio. Em um determinado instante, a mola que faz o relógio funcionar salta. Nesse momento-limite de desmontagem do relógio, o mundo se reconfigura: uma descontinuidade sensível – um salto, um susto – pode se tornar uma cognição, um conhecimento. Se, com o rompimento da mola que permitia a cronologia, o tempo sai do eixo, é porque a partir desta descontinuidade toda a cena se reconfigura. O relógio não mais funciona, mas a sua destruição resultou em uma cognição. A criança é parte da experiência, ela criou o dano, a descontinuidade que permitiu o conhecimento pela montagem, no caso, uma desmontagem. Ela também foi afetada pelo salto da mola, pelo descarrilhamento do tempo. Aí, nesse complexo processo de montagem e desmontagem, se desenvolve a experiência estética: entre a tranquilidade da cena de início e a vertigem da cena por vir.

Digamos, então, a partir deste exemplo e com Agamben, que o sujeito da experiência estética é aquele que profana. Ou melhor, a subjetivação, aqui, se realiza como profanação. Profanar, nos diz o autor, se opõe a consagrar. A distinção clássica provém do direito e da religião romanos: se consagrar (*sacrare*) diz da saída das coisas da esfera humana, profanar significa sua restituição aos homens, pelo *uso*.²⁹⁸

²⁹⁸ No original: "Tandis que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes." AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007, p. 39.

Mas, o sentido do *uso* aqui é ligeiramente diferente daquele habitual. Toda separação, nos diz Agamben, possui um caráter religioso, é um sacrifício, na medida em que retira o objeto do domínio comum dos homens. Ao contrário do que a etimologia mais usual do termo nos faria crer, religião não deriva de *religare*, aquilo que liga o humano e o divino, mas de *relegere*, que sugere uma atitude de respeito e atenção em relação aos deuses. *Religio* não é o que une deuses e homens, mas o que os separa. Assim, conclui Agamben, não é a incredulidade que se opõe à religião, mas a negligência, entendida aqui como "uma conduta ao mesmo tempo livre e 'distraída' – quer dizer, desligada da religião das normas – adotada face às coisas e ao seu uso, às formas da separação e à sua significação".²⁹⁹ A negligência é o que, verdadeiramente, nos religa aos objetos que foram separados de nós por meio de um sacrifício.

Assim, o uso ganha o sentido de uma reutilização "desabusada" dos objetos e saberes. Diríamos, com De Certeau, uma reutilização astuta. As astúcias no uso cotidiano da língua, dos espaços, das tecnologias e dos objetos de consumo constituem, segundo ele, a rede de uma anti-disciplina, que se desenvolve taticamente em contraposição às normas e às estratégias.³⁰⁰ O modo de subjetivação próprio ao cotidiano, em sua astúcia, é a montagem, mas a montagem, especificamente, como *bricolagem*. Sabemos com Lévi-Strauss, que o *bricoleur* é aquele que produz arranjos contingenciais a partir de resíduos de construções e destruições anteriores. Em seu caráter circunstancial, nos diz De Certeau, uma bricolagem não se submete absolutamente a um projeto e nem forma um conjunto, senão aberto.³⁰¹ Ao contrário, move-se pelas *situações*.

²⁹⁹ No original: "une conduite à la fois libre et 'distraite' – c'est-à-dire déliée de la religion des normes – adoptée face aux choses et à leur usage, aux formes de la séparation et à leur signification". AGAMBEN, Giorgio. *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 97-98.

³⁰⁰ DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990, p. XL.

³⁰¹ Ibidem.

Nesse sentido, profanar tem o sentido de um jogo: primeiro, nos apropriamos dos objetos, restituímos sua dimensão mundana, não especialista e não abstrata. Este objeto é inserido em uma *situação*³⁰², com suas regras e contingências. Depois, ele será reutilizado, re-significado, desrespeitado, a partir de uma série de deslocamentos. O jogo, nos diz ainda Agamben, recorrendo a Benveniste, desfaz a unidade entre o mito e o rito, própria do ato sagrado. Como *ludus*, o jogo de ação, ele abandona o mito para manter-se como rito. Como *jocus*, o jogo de palavras, ele apaga o rito ³⁰³para preservar o mito. Esta profanação própria do jogo não concerne apenas à esfera sagrada. As crianças transformam os produtos e seus restos em brinquedos, jogando displicentemente com tudo aquilo que fazia parte do universo sério dos adultos. O uso negligente dos objetos do mundo significa "uma nova dimensão do uso, que os filósofos e as crianças legam à humanidade".³⁰⁴

O jogo institui um modo de subjetivação a partir de um deslocamento do objeto, agora fora de lugar, fora de seu uso habitual. Esse deslocamento produz um corte, uma descontinuidade: há, a partir daí, um antes e um depois. A subjetivação é o que deriva desta descontinuidade, instaurando uma cena posterior ainda imprevisível em seus desdobramentos. Ou seja, parte de um processo de subjetivação, o sujeito joga e é jogado, faz experiência e experiencia. Transforma a cena e é por ela transformado. Seja como mito sem rito, seja como rito sem mito, o jogo é uma escritura – um dispositivo, diriam

³⁰² Ibidem, p. 41.

³⁰³ AGAMBEN, Giorgio. *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 98-99.

³⁰⁴ No original: "une nouvelle dimension de l'usage que les philosophes et les enfants livrent à l'humanité". AGAMBEN, Giorgio. *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 99.

alguns, a partir de Foucault – no interior da qual a vida é jogada.³⁰⁵ O sujeito da experiência estética é aquele que é jogado – lançado – no interior de uma escritura, de um dispositivo, e, ali, participa de um processo de subjetivação quando desloca, desmonta, reconfigura essa escritura/dispositivo. Esse deslocamento, contudo, cria um novo uso para o objeto, recria a escritura e o dispositivo – a rede de relações na qual se inserem –, instaura a cena de uma experiência e, portanto, recria o próprio sujeito da experiência. Trata-se sempre de um processo de subjetivação – o sujeito joga – e de dessubjetivação – o sujeito é jogado.

Para Didi-Huberman, o jogo é um processo de montagem: ele se joga entre o tempo da coisa desmontada e o tempo do conhecimento pela montagem. Ele é a descontinuidade de um objeto que se quebra e a nova continuidade na qual ele se insere, nova sintaxe de uma cognição, um conhecimento.

Em resumo, o sujeito da experiência estética é o que profana, instaura uma descontinuidade em relação ao uso sério, sagrado, dos objetos. Ele joga e se joga, é jogado, ele monta, desmonta, e se desmonta a si mesmo: o que deriva desse processo é um conhecimento. O sujeito da experiência estética é, na verdade, um modo de subjetivação que vai da profanação ao inesperado de um pensamento.

Para finalizar, diríamos em outros termos que a subjetivação parte do corpo sem órgãos, mas ela se efetua como enunciação, como corpo-montagem, corpo-escritura. A

³⁰⁵ Ver FOUCAULT, Michel. *La vie des hommes infâmes*. In: Foucault, M. *Dits et écrits II*, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, p. 237-253. E o comentário de Agamben sobre esse texto em AGAMBEN, Giorgio. *L'auteur comme geste*. In: Agamben, G. *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 77-93.

singularidade da diferença que permanece diferente³⁰⁶, aquela defendida como multidão, teria então como tarefa se tornar corpo sem se deixar reduzir à identidade, sem se deixar apreender pela unidade consensual de um estereótipo, por exemplo. O corpo-sem-órgãos não produz, necessariamente, uma subjetivação: a multidão se compõe, sim, da carne viva que se auto-governa³⁰⁷. Mas também da carne inercial do espectador de programas dominicais, da carne estressada do executivo ao celular, da carne super-exposta do participante do *reality show* e da carne hiperexcitada do jogador de videogame. Muitos dispositivos contemporâneos engendram, na verdade, processos de dessubjetivação. Uma subjetivação, define Agamben, é o que resulta da relação, do corpo a corpo, entre os seres vivos e os dispositivos.³⁰⁸

Virar a câmera

Simples, despretenso, quase desavisado: aquele gesto que resultou no vídeo *I think it would be better if I could weep*, que faz parte dos arquivos do *Atlas Group*.³⁰⁹ O vídeo – uma série de imagens de *sunsets* editadas, sem som, uma após a outra – não seria nada além disso não fosse o gesto que as possibilitou. Como nos conta o texto explicativo do arquivo, o serviço de segurança do Líbano instalou, em 1992, na orla de Corniche (região oeste de Beirute), inúmeras câmeras de segurança para vigiar as autoridades políticas, espiões e agentes secretos que passassem por ali. Graças à sua função, o operador de câmera de número 17 tinha permissão de atravessar a “linha da morte” que dividia

³⁰⁶ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multitude: guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Paris: La Découverte, 2004, p. 121.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 126.

³⁰⁸ Em um livro recente, Agamben retoma a questão deleuziana: “o que é um dispositivo?” Como Deleuze, ele parte de Foucault. Guardadas as diferenças entre os autores, o dispositivo é tido como um conjunto heterogêneo – uma rede – que liga discursos, instituições, normas, arquiteturas, enunciados científicos, tecnologias. Para além de seu nível puramente material ou tecnológico, trata-se de um agregado de *relações de força*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot e Rivages, 2007; DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa, Vega, 1996.

³⁰⁹ DVD, 8', 2001.

Beirute em dois setores e, assim, presenciar o pôr-do-sol ao entardecer, algo impossível aos habitantes do outro lado da linha. Todos os dias, ao cair da tarde, ele desviava sua câmera de vigilância de seu foco habitual e a apontava para o horizonte. Se a existência deste operador de câmera é incerta, importa menos certificá-lo do que nos atentar para o seu gesto ordinário, que teria resultado em sua demissão no ano de 1996. Esse desvio, aparentemente insignificante, faz com que a imagem – antes, pura informação destinada à vigilância e ao controle – se torne algo aquém ou além de sua função informacional.

Para além dos conflitos políticos e religiosos que marcam a história do Oriente Médio e, ao mesmo tempo, intensamente implicado e relacionado a eles, o gesto simples de virar a câmera poderia nos enganar pela sua economia. Ao contrário, ele deve ser visto como um *modo de subjetivação* de dimensões a um só tempo políticas e estéticas.

Esse é um gesto *qualquer*³¹⁰ e poderia compor algo como uma *arte do ordinário*.³¹¹ O deslocamento sutil que ele provoca, um "imperceptível tremor do finito", nos lembra a parábola benjaminiana, retomada por Agamben: "Um rabino, um verdadeiro cabalista, disse um dia: para instaurar o reino da paz não é necessário destruir tudo e dar início a um mundo completamente novo; basta apenas deslocar ligeiramente esta taça ou este arbusto ou aquela pedra, e proceder assim em relação a todas as coisas."³¹² Trata-se, deste ponto de vista, de uma profanação: se alguns dispositivos – a câmera de vigilância entre eles – são dispositivos de *dessubjetivação*, o gesto de virar a câmera e aponta-la para o pôr-do-sol é parte de um processo de *subjetivação*. O que ele provoca não é apenas uma mudança de enquadramento, o que já seria muito. Primeiro, desvia-se a câmera em busca

³¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

³¹¹ DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990.

³¹² AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 44.

de um novo enquadramento. Mas, em seguida, o que esse desvio provoca é um "desenquadramento" da função social do dispositivo de vigilância. Esse é um gesto político na medida em que expõe o dispositivo em sua *medialidade*. Virar a câmera aqui ganha o sentido de revirar o dispositivo, vira-lo ao avesso, expondo sua potência: ela se preserva no uso, no ato de profanação, que faz com que o dispositivo se torne outro.

O vídeo que resulta deste gesto é uma escritura, a montagem de uma frase-imagem: essa montagem deve ser vista no interior de uma pragmática, que liga o vídeo, o gesto que o provocou e o dispositivo desvirtuado (virtualizado) por este gesto. Que montagem é possível ali? Primeiramente, há a eventualidade do gesto, sua displicência ou, para utilizar o termo de Agamben, sua negligência. Ele é uma descontinuidade na rotina de uso da câmera de vigilância. Depois, essa descontinuidade é reinserida em uma continuidade: uma série de pores-do-sol, reunida em um vídeo que, por sua vez, é doado aos arquivos de uma fundação imaginária. Essa nova continuidade, essa sintaxe, só pode ser compreendida no interior da rede que vai do gesto ao banco de dados, algo que oferece novo sentido às imagens do vídeo.

Em resumo, este gesto fortuito gera pelo menos duas repercussões: de um lado, ele é uma profanação que desvirtua o dispositivo, expondo sua *medialidade*. Trata-se de uma descontinuidade. Por outro, ele instaura um processo de montagem – uma *frase-imagem* – na qual a linguagem e o dispositivo são reapropriados, reinseridos em uma continuidade – uma sintaxe – que os religa à experiência de *uso*. O vídeo está lá, parte dos arquivos sobre o Líbano, um documento histórico, disponibilizado como informação em um banco de dados. O personagem pode (ou não) ser ficcional: mas, com ele, a história do Líbano se reinventa pela possibilidade de um gesto ordinário.

De fato, esse personagem existiu, ele existe por toda parte. Durante as manifestações populares na Romênia, que levaram à queda do ditador Nicolae Ceausescu, em 1989, por exemplo, ele era o *amador*, que registrava, em vídeo, o rumo dos acontecimentos: testemunhou e participou de um modo de subjetivação coletiva que acabou por reconfigurar a história do país. As imagens do "cinigrafista amador" (como costumam identificá-lo os telejornais) compõem, mais tarde, o filme *Videogramas de uma revolução* (1991/1992), de Harum Faroki e Andrei Ujica.

Precárias, em risco, as imagens captadas pelo amador explicitam a dimensão estética da guerra. Trata-se sempre, e agora com mais intensidade, de um embate em torno de da percepção e da redefinição do espaço sensível dos eventos. *Videogramas* analisa, em um vídeo-ensaio atento à logística das imagens, o momento em que a história fissura, fende. Algo acontece, mas ainda não se pode nomear o que seja. Todo o espaço se reconfigura, mas não se consegue prever sua configuração futura. Há, um momento decisivo, em que a fissura se expõe como política da imagem: Ceausescu discursa para uma multidão, em mais um comício oficial, realizado para sustentar o totalitarismo de seu governo. A mídia oficial cobre o evento, em uma gramática nossa conhecida. Eis que, em meio à cobertura televisiva *ao vivo*, o olhar do ditador percebe algo, inquieta-se. Em sua estabilidade, a imagem midiática estremece, não porque simplesmente houve uma falha técnica, mas porque é todo o espaço em torno que treme. Revoltada, uma outra multidão invade o local e começa a tomar as ruas e os prédios. O ditador pede calma. Como último recurso, a televisão corta a imagem para um fundo vermelho. O áudio continua, com a voz de Ceausescu pedindo tranquilidade à população: há ali uma fissura, um descompasso, entre o áudio que continua e a imagem que foi cortada. Esse descompasso revela, em seguida,

outro, mais importante: entre o mundo no qual se demanda calma, ordem, e o mundo por vir, *ainda sem imagem*. O que virá começa a se esboçar no vídeo amador, feito pelo anônimo, que apontou a câmera para as ruas e para a cobertura do prédio, onde, de helicóptero, o ditador e sua família acabavam de fugir.

O que as imagens – da mídia, dos amadores – mostram não é apenas o fato, mas a fissura da história, a suspensão do tempo entre uma ordem anterior e uma nova configuração política.

Da irreducibilidade da experiência estética

Em sua *Pequena apologia da experiência estética*³¹³, Hans Robert Jauss lança uma provocação que se volta ao passado e que acaba por abrir, ao futuro, um amplo campo de investigação: "A história da experiência estética ainda não foi escrita."³¹⁴ Para ele, um tal empreendimento precisaria se atentar para a *praxis* da produção, da recepção e da comunicação artísticas. Como ele bem explicita, seu projeto diz respeito ao domínio da arte. Concordemos, então: a história da experiência estética ainda está por ser contada, mas, para contá-la, seria preciso deslocar ligeiramente o conceito, retirando-o do lugar onde se pretende encerrá-lo. Essa é uma tarefa que não se deve restringir ao domínio da arte. Trata-se, antes, de ressaltar a irreducibilidade do estético ao artístico, mostrando as formas como ele atravessa e tensiona a experiência cotidiana. De fato, para o interesse de nosso percurso – aquele pretende avaliar o potencial político da experiência estética no âmbito do capitalismo avançado – seria preciso, então, esboçar os traços do que seria essa *estética do cotidiano e do ordinário*.

³¹³ JAUSS, Hans Robert. *Petite apologie de l'expérience esthétique*. Trad. Claude Maillard. Paris: Editions Allia, 2007.

³¹⁴ Ibidem, p.26.

Nossa perspectiva não é, contudo, aquela que alardeia a estetização da experiência contemporânea, diante da emergência da comunicação massiva, da publicidade e do *design*. Não se trata tampouco de observar, no curso da história da arte, aqueles momentos específicos em que o artístico transbordaria (ao menos, na forma de um projeto) para a experiência mundana, nas variadas propostas – vanguardistas e neo-vanguardistas – de fusão entre arte e vida. A possibilidade do cotidiano abrir-se à transformação de uma dada ordem está no fato de que, ali, se preserva uma potencialidade estética, que não se dilui nem se confunde com o domínio do artístico, do prático ou do intelectual, apesar de, continuamente, atravessá-los.

Irredutível à arte, a experiência estética não precisa, por isso, ser totalmente redutível ao cotidiano. Como ressalta Gumbrecht, ela é uma excepcionalidade, que se efetua na forma de *pequenas crises*. Para ele, apesar de apontar para um novo estado universal do mundo, a experiência estética nos mundos cotidianos é sempre uma exceção que nos faz desejar identificar as condições excepcionais que a possibilitaram.³¹⁵

Os exemplos destas pequenas crises elencados pelo autor – o ornamento no papel higiênico de um hotel, feito pelo pessoal da limpeza; uma cadeira de design no estilo *Bauhaus*, ou um prato de comida bem elaborado e bem apresentado – nos permitem apreender a amplitude e variedade de experiências cotidianas que podem ser consideradas estéticas. Elas podem ter o caráter repentino e irresistível de uma epifania, ou, ao contrário, sua apreensão será gradativa; elas podem ser provocadas pelo próprio objeto,

³¹⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: Guimarães, César; Leal, Bruno; Mendonça, Carlos (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ou por uma mudança situacional, ou seja, pela modificação do *frame* a partir do qual apreciamos esse objeto.

Mas, para além de identificar este ou aquele fato estético no cotidiano, seria preciso pensar em seu potencial político, ou seja, aquilo que, por meio da experiência estética, permitiria ao cotidiano não se reduzir à pura repetição do mesmo. Segundo a fórmula precisa de Martin Seel, "é estético o fato de fazer experiência das possibilidades de ter uma experiência."³¹⁶ César Guimarães, na esteira de Seel, nos diz que a experiência estética nasce de um confronto com um objeto problemático e mobiliza cognição, volição e emoção em uma cena não-familiar. Com isso, ela "permite alargar e corrigir uma pré-compreensão dada ou ainda introduzir, de maneira provocadora, um ponto de vista desviante".³¹⁷ Assim, a experiência não nos levaria nem ao já conhecido, nem ao absolutamente estranho, mas confrontaria o que é estranho ao familiar, alargando os limites do que considerávamos possível.

Como não nos lembrar aqui daquela bela jogada de futebol que, em um universo bem distante do espaço protegido dos museus e galerias, levou Gumbrecht a nos perguntar: que espécie entusiasmo é esse, entre o deleite espiritual e o prazer físico, ao mesmo tempo leve e intenso como "uma respiração funda ou uma gargalhada alegre"? Esse é um entusiasmo ao qual "nunca podemos nos agarrar", diferente portanto de um alívio.

³¹⁶ Citado por GUIMARÃES, César. A experiência estética e a vida ordinária. *Revista Eletrônica e-compós* [online], n. 1, dez. 2004. Disponível em: www.compos.org.br/e-compos. Acesso em jun. 2006. ISSN 1808-2599

³¹⁷ Ibidem, p. 5.

"Sentimo-nos bem com o mundo 'tal qual é' quando nosso time marca um gol, ao passo que a bela jogada é capaz de modificar o âmbito do que imaginamos possível."³¹⁸

Isso porque, entre o conhecido e o desconhecido, o que a experiência estética nos permite experimentar é justamente aquilo que para Blanchot surge como o "inesperado de toda esperança"³¹⁹. Não se trata aqui, completamos, de uma má esperança, aquela que precisa se adequar a um ideal, que deve cumprir o esperado, mas uma esperança sempre presente e sempre por vir: "esperança que revela a possibilidade daquilo que escapa ao possível".³²⁰

Poderíamos então pensar a experiência estética como aquela que confronta nossa experiência e nossas expectativas presentes, solicitando a criação de uma nova cena e de outras formas para sua nomeação. Se a experiência estética possui uma potencialidade política, é na medida em que instaura essa espécie de *ensaio, esboço de cena* nascido de um descompasso e de um deslocamento de natureza sensível: pequenas crises capazes de nos dar a ver mundos inauditos, frente aos quais o pensamento hesita. Em meio ao "pensamento que não se pensa"³²¹, próprio das táticas e astúcias do cotidiano, surge um "pensamento que ainda não pensa"³²², um pensamento propriamente estético.

Acompanhemos novamente uma brincadeira. Shen Fu, escritor chinês assim relembra um prazer de criança:

³¹⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A forma da violência*: em louvor da beleza atlética. In: Folha da São Paulo (Caderno Mais), 11 de março de 2001, p. 7.

³¹⁹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001, p. 85.

³²⁰ Ibidem, p. 84.

³²¹ No original: "cette pensée qui ne se pense pas". DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990, p. XLI.

³²² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984, p. 60.

Em nosso jardim ao pé da varanda, tomado de mato, havia um barranco, onde eu gostava de me esconder. Neste observatório, eu me achava ao nível do solo e, à força de concentrar minha atenção, as ervas sob meus olhos terminavam por se transformar em floresta, onde os insetos e as formigas faziam as vezes de bestas em correria. O menor montículo parecia uma montanha e os ocos do solo se transfiguravam em vales de um universo através do qual empreendia grandes viagens imaginárias...³²³

Neste fragmento, Shen Fu faz coincidir, por meio da memória, o olhar do escritor com o olhar da criança. Em meio a uma experiência corriqueira, banal, outro mundo se abre: o mesmo mundo, um mundo totalmente outro, tornado possível pelo olhar distraído e, ao mesmo tempo, atento aos detalhes. Ele é um mundo relacional, que é provocado pelo corre-corre das formigas, pelos relevos do rés-do-chão, ampliados pelo olhar imaginativo da criança.

Outra experiência infantil: a "montagem de singularidades", que, segundo Didi-Huberman, caracteriza as pranchas de fotografias reunidas por Karl Blossfeldt, em 1928, em *Unformen der Kunst*.³²⁴ A obra – uma sucessão de imagens de plantas, cujos detalhes são ampliados e ressaltados – renderia o comentário de Benjamin: "seu saber é do tipo que emudece aqueles que o possuem".³²⁵

Que experiência é essa que faz parte da experiência cotidiana, mundana, mas que é capaz de transformá-la, sutilmente, ao ponto de emudecer aquele que a experiencia? Ela se

³²³ No original: « Dans notre jardin au pied d'une terrasse envahie d'herbes folles, il y avait un muret de terre au creux duquel j'avais l'habitude de me tapir; dans cet observatoire, je me trouvais juste au niveau du sol, et à force de concentrer mon attention, les herbes sous mes yeux finissaient par se transformer en forêt où les insectes et les fourmis faisaient figure de fauves en maraude...La moindre taupinière paraissait une montagne, et les creux du sol devenaient les vallées d'un univers à travers lequel j'entreprenais de grands voyages imaginaires... » O exemplo foi citado por SCHAEFFER, Jean-Marie. *Adieu à l'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 14.

³²⁴ A obra de Blossfeldt, cujo título em português seria *Formas originárias da arte* é comentada por Didi-Huberman, a partir do texto *Du nouveau sur les fleurs*, de Walter Benjamin (1928). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p. 139 – 155.

³²⁵ No original: "Peut-être son savoir est-il de ceux qui rendent muet celui qui le possède."

compõe, de um lado, pela extrema complexidade do mundo, sua imanência, que se revela nas formas e nos detalhes de cada planta. Mas, se constitui também apreensão fotográfica destas formas e detalhes, assim como da composição dessa sequência surpreendente de imagens. Trata-se, portanto, não apenas de um encontro fortuito entre o sujeito e o objeto, que se esgotaria em si mesmo, mas de um jogo de relações, jogo de construção e desconstrução, composição e decomposição, um jogo em que o sujeito se torna objeto da experiência, no mesmo momento em que o objeto se torna, em certa medida, seu sujeito. Esse jogo, que resulta em um espaço relacional, é o que temos chamado de *montagem*.

Essa é uma dimensão da experiência que, como nenhuma outra, nos aproxima daquele momento em que a unidade se revela multiplicidade e a multiplicidade se torna unidade. A montagem própria às pranchas do professor Blossfeldt se constitui, na verdade, de dois procedimentos: primeiro, a desmontagem, por meio da qual se ressalta a multiplicidade de detalhes de cada planta. Em seguida, a remontagem, que se estabelece na relação que cada fotografia pode manter com as demais, em uma unidade provisória. Trata-se de um caleidoscópio, nos diz Huberman.³²⁶ A montagem é um procedimento de linguagem. Mas, aqui, a linguagem se aproxima de um jogo, uma brincadeira, uma experiência. Mais precisamente, por meio da montagem – um jogo –, linguagem e experiência se tornam intercambiáveis, indiscerníveis. Se a linguagem, ainda muda, não pode nomear o mundo que se abre (o mesmo mundo), a experiência exige que a linguagem se amplie para poder abrigá-la. Uma definição para o que compreendemos como experiência estética, desse ponto de vista, seria: o momento em que a linguagem, que ainda não pode nomear, encontra uma experiência que demanda ser nomeada.

³²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p. 148.

Conclusão I: por uma comunidade estética

"O *político*", escreve Herman Parret, "é o entrelaçamento do *social* e do *sensível*. Ele é o dinamismo do *sensus communis* (onde o social é sensibilizado e o sensível socializado)."³²⁷

Ora, a partir desta proposição, seria preciso pensar como uma experiência individual participa da formação de um *comum*. Ou ainda, refletir, minimamente, sobre qual comunidade se constituiria por meio do estético. Sabemos como essa questão possui uma longa história, no domínio da Teoria Estética. Aqui, nos limites de nossa discussão, uma resposta apenas se esboça, como perspectiva de desenvolvimentos futuros. Ela nos exige um duplo movimento. Por um lado, como vimos, concebe-se a experiência estética para além do domínio do artístico: em seu caráter excepcional, ela irriga o solo cotidiano de pequenas crises, pequenos deslocamentos sensíveis. Por outro lado, reivindica-se também um *alargamento do comunicável*³²⁸, para além de sua dimensão instrumental.

Segundo Herman Parret, o paradigma dominante nas ciências sociais concebe o sujeito-em-comunidade como um *veridictor*, um *informador* e um *jogador-economista*. Tratar o sujeito como veridictor é reduzi-lo a uma vontade de verdade, como se toda enunciação visasse a transparência de sentido cuja finalidade última seria a referência. Com isso, faz-se do sujeito social e comunitário um *comunicador*, para, logo, reduzi-lo a um *informador*, "como se a intersubjetividade (ou co-subjetividade) equivalesse à comunicabilidade e, em seguida, toda comunicação, a uma transferência de informação".

³²⁹ Por fim, teríamos o *homo oeconomicus*, aquele que se auto-determina tendo em vista

³²⁷ No original: "Le *politique* est l'entrelacement du *social* et du *sensible* – le politique est le dynamisme du *sensus communis* (où le social est sensibilisé et le sensible socialisé)." PARRET, Herman. *L'esthétique de la communication: L'au-delà de la pragmatique*. Bruxelas: Éditions OUSIA, 1999, p. 224.

³²⁸ Sobre essa discussão cf. GUIMARÃES, César. Para compreender a experiência estética. In: Rubin, Antônio et al. (Orgs.) *Práticas discursivas na cultura contemporânea*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

³²⁹ No original: "comme si l'intersubjectivité (ou la co-subjectivité) équivalait à la communicabilité, et, ensuite, toute communication à un transfert d'information". PARRET, Herman. *L'esthétisation de la*

a maximização dos seus fins. Para Parret, hoje, o *homo oeconomicus* é um jogador, que participa de um jogo finito, no interior de regras determinadas, cuja finalidade última são os interesses individuais. Conceber o sujeito como veredictor, informador e economista/jogador significa, em suma, reduzir a intersubjetividade à racionalidade do cálculo.

Parret nos convida a pensar as pequenas ontologias que, fora deste paradigma dominante, possibilitam uma estetização da pragmática. Para o autor, estas ontologias marginais irrompem na forma de *fimbrias estéticas*,³³⁰ como fratura, eclosão e descontinuidade, minando o jogo finito da racionalidade econômica e comunicacional. Pensar a comunidade como uma espécie de jogo infinito, ou como uma infinidade de jogos, nos permitiria perceber a transcendência do social, este que não se reduziria mais a instrumento de otimização individual.³³¹

Para tanto, a comunicação deve ser pensada para além de sua função informacional, ou mesmo para além de toda intencionalidade e de toda transparência de sentido. Essa perspectiva se contrapõe não apenas às teorias clássicas dotadas de um viés assumidamente instrumental, mas também àquelas formulações nada ingênuas e bastante sofisticadas como a *teoria da ação comunicativa* de Habermas.

Para Rancière, a abertura de um mundo comum – não de um mundo consensual, mas político – nos exige desfazer a distinção, defendida por Habermas, entre formas

pragmatique. In: Parret, H. *L'esthétique de la communication: L'au-delà de la pragmatique*. Bruxelas: Éditions Ousia, 1999, p. 12.

³³⁰ PARRET, Herman. L'esthétisation de la pragmatique. In: Parret, H. *L'esthétique de la communication: L'au-delà de la pragmatique*. Bruxelas: Éditions OUSIA, 1999.

³³¹ Ibidem, p.16.

intramundanas de comunicação baseadas no argumento e linguagens poéticas, baseadas na metáfora.³³² Para reconhecer o *comum* como lugar da política, devemos conceber cada enunciação – cada ato de linguagem – como o que porta um argumento e, ao mesmo tempo, instaura as condições que tornam esse argumento possível. Na constituição, sempre circunstancial, de uma comunidade, há o desentendimento anterior ao argumento, desentendimento da ordem do sensível: ele diz respeito à cena na qual a palavra se enuncia e na qual ela pode ou não ser ouvida como palavra. Ou seja, há em todo ato de linguagem, em maior ou menor grau de comunidade, uma ordem racional da argumentação e um deslocamento sensível, a partir do qual algo tido como irracional pode se tornar portador de razão. Esse deslocamento sensível é a *condição de possibilidade* do argumento.

Desse ponto de vista, a estética não é esse mal que – em sua auto-referencialidade ou em suas seduções – inviabilizaria a comunicação, mas, ao contrário, aquilo que, em sua forma litigiosa, permite comunidade: ela é o que possibilita a comunicação de regimes separados de expressão.³³³ Antes do argumento, da explicação, da validação, em suma, antes de qualquer comunicação de um *sentido*, é preciso inventar uma cena comum, um *sensível*. Essa cena, que não pré-existe ao argumento, permite colocar em contato elementos heterogêneos, díspares. Há assim uma comunicação pelo *contato* simultânea àquela do *argumento*. Em outros termos, existe, ao fundo de toda comunicação, essa espécie de *montagem*: em uma situação comunicativa, montam-se e desmontam-se não apenas os argumentos, mas a própria cena – o mundo sensível – que deve abrigá-la.

³³² RANCIERE, Jacques. *O desentendimento*: Política e Filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

³³³ RANCIERE, Jacques. *O desentendimento*: Política e Filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 68.

Por isso, uma comunidade estética é o oposto de uma comunidade consensual. Ela é comunidade – ou seja, o lugar de um comum – mas esse comum não é o consenso. Ele é, antes, o lugar da política. Para Jean-Luc Nancy, a política deve ser entendida como "uma comunidade fazendo, conscientemente, a experiência de sua partilha".³³⁴ Aqui, a partilha tem um sentido diferente, talvez, complementar ao que lhe confere Rancière. Trata-se simplesmente da idéia de que o ser é sempre *em-comum*, ou seja, ele é na medida em que *se partilha*, se expõe ao outro. A *partilha* é, aqui, *passagem de um a outro*.

Por isso, para Nancy, a comunidade é o lugar do ser exático de si mesmo, ser abandonado, exposto, portanto, desde já, partido.³³⁵ Se o ser é sempre *em-comum*, a fórmula eu e o outro, ganha um sentido ainda mais fundamental. Não se trata, nesse caso, de duas entidades, já constituídas em sua estabilidade, mas de dois seres que só existem em sua exposição ao outro, só existem partilhados. Desde a origem, eu existo *ao* outro. A comunicação, aqui, não pode ser, nesse caso, *ligação*, *laço*, mas simplesmente, *comparecimento*. Porque a ordem do comparecimento, nos diz Nancy, é mais originária que aquela da ligação, do laço social. Ela não se estabelece entre sujeitos já constituídos, mas "consiste no aparecimento do *entre* como tal: eu e tu (entre-nós), fórmula na qual o e não tem valor de justaposição, mas de exposição".³³⁶ Como comparecimento, a fórmula pode ser lida em todas as combinações possíveis: "toi (e(s)t) (tout autre que) moi".³³⁷

³³⁴ No original: "une communauté faisant consciemment l'expérience de son partage". NANCY, Jean-Luc. *La communauté desoeuvrée*. In: Nancy. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2004, p. 100.

³³⁵ NANCY, Jean-Luc. *La communauté desoeuvrée*. In: Nancy. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2004, p. 23.

³³⁶ No original: "Elle consiste dans la parution de l'*entre* comme tel: toi et moi (l'*entre-nous*), formule dans laquelle le *et* n'a pas valeur de juxtaposition, mais d'exposition." NANCY, Jean-Luc. *La communauté desoeuvrée*. In: Nancy. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2004, p. 74.

³³⁷ Diante da dificuldade da tradução desta fórmula garantindo todas as combinações desejadas pelo autor, preferimos mantê-la na língua original. NANCY, Jean-Luc. *La communauté desoeuvrée*. In: Nancy. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2004, p.74.

Esta é uma comunidade estética, na medida em que ela nasce da exposição dos seres quaisquer, singulares, que não pré-existem, mas que se constituem em sua *exposição*. Acreditamos, contudo, que uma comunidade estética e política exige, em complemento, outro tipo de partilha. A *exposição* pede ainda uma *composição* que possa fazer dela uma *visibilidade*. Essa é a partilha que, para Rancière, define a política, uma partilha do sensível que possibilita, ao mesmo tempo, a constituição dos sujeitos, os enunciados e o espaço político ao qual eles passam a fazer parte. A comunidade é estética e política porque nasce do comparecimento e da exposição dos seres, mas também da composição da cena que esta exposição demanda. A comunidade é, então, o lugar de contato entre heterogêneos – a parataxe – e lugar em que esse contato abre a possibilidade de uma nova composição, uma nova montagem, uma sintaxe não consensual e sempre parcial.

Somente nesse sentido uma comunidade estética e política pode ser democrática. Como ressalta ainda Nancy, não devemos simplesmente ceder a uma "evidência democrática", como se a democracia fosse algo que, desde sempre, nos aguarda. Ela é antes o lugar de enunciação e de exposição do em-comum de um "povo" que possui um nome, "sem talvez ter encontrado ainda a via, nem a voz de sua articulação".³³⁸ Em uma comunidade estética, a democracia seria a busca contínua de uma articulação entre a *partilha do ser que se expõe* e a *partilha do sensível* que possa abrigar essa exposição. Ela é uma ociosidade – *des-obra* – que nos demanda uma operação, uma *obra*; uma exposição que nos demanda uma montagem, para que daí possamos efetivamente *vê-la*.

Conclusão II: estética do ordinário

³³⁸ NANCY, Jean-Luc. De l'être-en-commun. In: Nancy. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2004, p. 233.

Voltemos, por fim, ao gesto do operador de câmera anônimo. Diante dele, não há como não nos lembrar da reivindicação, por De Certeau, de uma *arte do ordinário*:³³⁹ ela se cria, no cotidiano, por *não importa quem*, por *cada um* e por *ninguém*,³⁴⁰ por *um qualquer*,³⁴¹ por *alguém/alguém*.³⁴² Ao fundo de todas estas noções, cada qual derivada de um espaço teórico específico, há uma comunidade: aquela que liga os indivíduos não por meio de uma identidade, mas de uma *impropriedade*. Este lugar impróprio – o cotidiano, a comunidade – é o que precisa, reiteradamente, se tornar próprio.

Como vimos, hoje, mais do que nunca, o cotidiano é o lugar de uma abstração. Separada da experiência, a linguagem é tornada domínio especialista, submetida à lógica do cálculo e do roteiro, traduzida em produtos e informações. Para Agamben, o espetáculo e o consumo representam a fase extrema do capitalismo que visa "sacralizar" os objetos, as linguagens e os dispositivos, separando-os do domínio da experiência dos homens. "A religião do capitalismo visa a criação de um Improfanável absoluto."³⁴³

Mas, o cotidiano é, também, o terreno possível de uma reapropriação. Ali, a linguagem é novamente retomada, a partir de um novo vínculo com a experiência. Esta reapropriação é uma profanação, um uso negligente, que religa à experiência mundana o que fora sacralizado. É nesse sentido que, para De Certeau, o cotidiano deve ser menos *objeto* do discurso do que o seu *lugar* e assim a experiência se torna um texto, uma escritura, feita

³³⁹ DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990.

³⁴⁰ DE CERTEAU, Michel. Un lieu Commun: le langage ordinaire. In: De Certeau, M. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990, p. 13-30.

³⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. Qualquer. In: Agamben, G. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 11-12.

³⁴² NANCY, Jean-Luc. Alguno. In: Nancy. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003. p. 111-120.

³⁴³ No original: "la religion capitaliste, dans sa phase extrême, vise à la création d'un Improfanable absolu". AGAMBEN, Giorgio. *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 107.

de pequenas astúcias, desvios, subversões, seja no uso dos espaços, dos dispositivos ou das linguagens. Somente nessa perspectiva podemos pensar a vida – não a vida nua, mas a vida na *polis* – como escritura. Dela busca se apropriar o capitalismo biopolítico e estético, que, da engenharia genética ao controle populacional, codifica e roteiriza suas tramas possíveis.

Mas, como escritura, ela não é completamente redutível a essa apropriação. Uma escritura, nos diz Jean-Luc Nancy, é política por essência. Ela é política justamente porque, antes de tudo, abre a possibilidade de uma relação, sua essência é a abertura do inessencial de uma relação.³⁴⁴ Uma escritura se expõe enquanto gesto, enunciação, aparição e, assim, nos coloca no limite de uma relação. Como tal, a escritura se define como o que não responde a um modelo, qual seja, de apropriação da significação. Ela é assim "o *em* jogo do *em* comum".³⁴⁵

Este jogo – que é menos um jogo (em sua finitude) do que o *estar em jogo* – tem lugar no cotidiano. A experiência estética é o processo que permite, a cada momento, ao jogo se reconfigurar, trata-se de uma descontinuidade que exige uma reconfiguração da cena, dos posicionamentos e das nomeações. No cotidiano, a experiência estética aparece na forma de pequenas crises e está ligada aos usos, às montagens e desmontagens que fazemos das linguagens e dispositivos. Como vimos, a montagem é um processo de subjetivação no qual afetamos e somos afetados pelos objetos do mundo, um processo em que uma descontinuidade nos demanda reinventar uma nova continuidade, sempre parcial.

³⁴⁴ NANCY, Jean-Luc. Escritura política. In: Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003. p. 176.

³⁴⁵ No original: "*L'en jeu de l'en commun*." NANCY, Jean-Luc. De l'être en commun. In: Nancy. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2004, p. 226.

O capitalismo biopolítico e estético se alimenta justamente deste processo de montagem e desmontagem, de descontinuidade e continuidade. Em outros termos, diríamos que o capitalismo incorpora a descontinuidade – as pequenas crises do cotidiano – em uma continuidade que é a do *consenso*, em uma sintaxe que se pauta pelo *reconhecimento*. Como se a todo momento, a abertura de uma relação possibilitada pela escritura fosse submetida aos modelos prévios de significação, consensuais, no interior de uma racionalidade econômica. É assim que o afeto e a criação passam a ser aquilo que alimenta o capitalismo em sua fase extrema. Deriva daí nossa dificuldade em pensar a criação como resistência, ou seja, a resistência política ao capitalismo por meio da experiência estética.

Qual seria, então, a potência política da experiência estética, quando o capitalismo, em seu estágio avançado, investe justamente na dimensão estética da experiência? Uma possível resposta a essa pergunta – talvez a mais central no percurso desse ensaio – não deveria exigir do estético mais do que ele pode nos oferecer,³⁴⁶ o que já é muito. Como dissemos, apreender a potencialidade política da experiência estética nos exige, antes, uma *crítica não transcendente à temporalidade da biopolítica e do espetáculo*: o tempo da experiência é visto aqui como rememoração, na qual o passado se restitui em cada presente como algo novamente possível. Traduzir essa noção do tempo para o campo da linguagem equivale a dizer que, a cada enunciação, a cada ato, a própria linguagem se torna potência, se torna possível.

³⁴⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005.

O que, na vida, se cria e se recria – os processos, os métodos, os produtos – é objeto de apropriação pelo capitalismo. Mas, a *possibilidade* de se criar – a linguagem em estado de potência – é o inapropriável, o que torna impossível o absoluto de um Improfanável. Essa possibilidade é renovada a cada uso, a cada apropriação: ao contrário do que nos leva a crer a lógica do progresso e do consumo, o uso não é, nessa perspectiva, o que desgasta, envelhece, os objetos. Ele é o que os renova: afinal, pelo uso nos deparamos sempre com a *possibilidade* de usar e, ao fazê-lo, nos apropriar dos objetos, dos dispositivos, da linguagem. É nesse sentido que o uso – seu caráter cotidiano e eventual – é inapropriável pelo capitalismo. Sim, é verdade, cada novo uso inaudito, cada transgressão e subversão podem ser – e são – incorporados à dinâmica capitalista. O que não pode ser apropriado é a *possibilidade* do uso, sua potência, aquilo que não se desgasta, mas que, ao contrário, se renova.

Pensar uma estética do ordinário, ou a dimensão política da experiência estética, nos exige, então, sublinhar o que, no uso, é inapropriável. Primeiramente, diríamos que a experiência estética nos expõe à essa potência que o uso não esgota, mas que ele renova. Deriva daí um segundo ponto: a experiência estética é a dimensão da experiência em que, excepcionalmente, somos expostos à *comunicabilidade* da linguagem e à *medialidade* do dispositivo. Antes de qualquer funcionalidade ou de qualquer praticidade, usar esteticamente os objetos é tratá-los como *meios sem fim*, meios desconectados de sua finalidade.

Uma estética do ordinário é, portanto, aquela que articula a esfera dos *meios com vistas aos fins* – o domínio da prática – à esfera dos *meios sem fim* – domínio da estética. Esta articulação entre o domínio da vida prática e o da estética se exerce como montagem. A

montagem é, afinal, esse procedimento infantil, que, no cotidiano, torna a linguagem, experiência.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007. 50p.
- _____. *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006. 124p.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. 2ª ed. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. 188p.
- _____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. 2ª ed. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 207p.
- _____. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. 142p.
- _____. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003. 194p.
- _____. *Means Without End: Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000. 155p.
- _____. A imanência absoluta. In: Alliez, E. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000, p. 169-192.
- _____. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Ed., 1998. 128p.
- _____. Le cinéma de Guy Debord. In: Agamben, G. *Image et Mémoire*. Paris: Ed. Hoebeke, 1998.
- _____. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993. 86p.
- ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. 560p.
- ARENDT, Hannah. *Qu'est-ce la politique?* Trad. Sylvie Courtine. Paris: Éditions du Seuil, 1995. 217p.
- ARTFORUM. Nova Iorque: v. 45, nº 7, mar. 2007.
- ASPE, Bernard. *L'instant d'après: projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris: La Fabrique Éditions, 2006. 249p.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 187p.
- _____. *Abégé de Métapolitique*. Paris: Éditions du Seuil, 1998. 167p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 213p.
- _____. Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. 145p.
- BECK, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage Publications, 1992.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997. 392p.
- BENJAMIN, Walter. Réflexions théoriques sur la connaissance. In: Benjamin, W. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, 2006, p. 473-507.

BENJAMIN, Walter. Préface épistémocritique. In: Benjamin, W. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1985, p. 22-56.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p.

Benjamin, W. *Obras escolhidas II: Rua de mão dupla*. 5ª ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 277.

BENTES, Ivana. *O devir estético do capitalismo cognitivo*. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_228.pdf. Acesso em 20 jun. 07.

_____. Imagem, Pensamento e Resistência. In: Pacheco, A. et al (orgs.) *O trabalho da multidão: império e resistências*. Rio de Janeiro: Gryphus, Museu da República, 2002, p. 71-92.

_____. Globalização eletrônica na América Latina. In: Menezes, P. (Org.). *Signos Plurais: mídia, arte, cotidiano na globalização*. São Paulo: Editora Experimento, 1997.

_____. Arthur Omar: o êxtase da imagem. In: Omar, A. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BLONDEAU, Olivier et al. *Capitalismo cognitivo: propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999. 843p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1998. 123p.

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação. *Revista Famecos*, Porto Alegre, no. 24, jul. 2004.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Trad. Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. 458p.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Londres: MIT Press, 1992. 171p.

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Éditions Verdier, 2004. 761p.

DANEY, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992. 209p.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990. 350p.

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. *Logique de la Sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002. 160p.

- _____. A imanência: uma vida...In: *Educação e realidade*. n. 27, v. 2, p. 10-18, jul/dez. 2002.
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. 176p.
- _____. O que é um dispositivo? In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa, Vega, 1996.
- _____. Gilbert Simondon, o indivíduo e sua gênese físico-biológica. In: *Cadernos de Subjetividade*/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo, v. 1, n. 1, p.119-124, 1993.
- _____. *Cinema 2. L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. 379p.
- _____. Foucault. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. 141p.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006. p. 645.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau/Farrago, 2005. 420p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2004.
- _____. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. 286p.
- _____. *Devant L'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. 333p.
- DI FELICE, Massimo e MUÑOZ, Cristobal. *A revolução invencível: Subcomandante Marcos e Exército Zapatista de Libertação Nacional*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.
- DOCTORS, Marcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- DRUCKREY, Timothy e WEIBEL, Peter. *Net Condition: art and global media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. 288p.
- EHRENBERG, Alain. *L'individu incertain*. Paris: Hachette, 1995. 351p.
- EHRENBERG, Alain. *Le culte de la performance*. Paris: Hachette, 1991. 323p.
- FOUCAULT, Michel. *Sécurité, Territoire, Population: Cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Seuil/Gallimard, 2004. 435p.
- _____. *Ditos e Escritos V. Ética, Sexualidade, Política*. São Paulo: Forense Universitária, 2004. 322p.
- _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhete. 26ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002. 262p.
- _____. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001, La naissance de la médecine sociale, p. 207-228; La vie des hommes infâmes, p. 237-253; Le jeu de Michel Foucault, p. 298-329; La 'gouvernementalité', 635-657; Naissance de la biopolitique, p. 818-825; Du gouvernement des vivants, p. 944-948; Le sujet et le pouvoir, p. 1041-1062; L'écriture de soi, p. 1234-1249; Usage des

plaisirs et techniques de soi, p. 1358-1380; Une esthétique de l'existence, p. 1549-1554; Des espaces autres, p. 1571-1581; La vie: l'expérience et la science, p. 1582-1595.

_____. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. São Paulo: Forense Universitária, 2001. 426p.

_____. *Il faut défendre la société*: Cours au Collège de France, 1976. Paris: Seuil/Gallimard, 1997. 283p.

_____. *História da Sexualidade I*. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GALLOWAY, Alexander. *Protocol: how control exists after decentralization*. Cambridge, Massachusetts e Londres: MIT Press, 2004.

GALVÃO, A.; SILVA, G. e COCCO, G. (Orgs.) *Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 191p.

GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scot. *Modernização reflexiva*. São Paulo: Unesp, 1997.

GIL, José. Quase feliz. In: *Elipse*: gazeta improvável. Lisboa, n.01, p. 6 – 12, primavera de 98.

_____. Para que serve um rosto? In: Gil, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997, p. 163-162.

_____. *A imagem nua e as pequenas percepções* - Estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'água, 1996.

GORZ, André. *L'immatériel: connaissance, valeur et capital*. Paris: Éditions Galilée, 2003. 153p.

GUATTARI, Félix. *Caosmose* – um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 203p.

GUIMARÃES, César; SEDLMAYER, Sabrina; OTTE, Georg. O comum e a experiência da linguagem. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 214p.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

GUIMARÃES, César. A experiência estética e a vida ordinária. *Revista Eletrônica e-compós*, n. 1, dez. de 2004. Disponível em: www.compos.org.br/e-compos. Acesso em 12 jul. 2006

_____. O campo da comunicação e a experiência estética. In: WEBER, M.H.; BENTZ, I.M e HOHFELDT, A.. (Orgs.). *Tensões e objetos da comunicação*. Porto Alegre, 2002.

_____. Para compreender a experiência estética. In: Rubin, Antônio et all. (Orgs.) *Práticas discursivas na cultura contemporânea*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: Guimarães, César; Leal, Bruno; Mendonça, Carlos (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. *A forma da violência*: em louvor da beleza atlética. In: Folha da São Paulo (Caderno Mais), 11 mar. 2001.

_____. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998. 320p.

_____. *Corpo e Forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Org. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 180p.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: D. Quixote, 1990. Excurso sobre o nivelamento da diferença genérica entre filosofia e literatura, p. 178-199.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multitude: guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Paris: La Découverte, 2004. 407p.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Empire*. London/Cambridge: Harvard University Press, 2001. 472p.

JAUSS, Hans Robert. *Petite apologie de l'expérience esthétique*. Trad. Claude Maillard. Paris: Editions Allia, 2007. 78p.

JOHNSON, Steven. *Emergência: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

KOSSELÉCK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto e Ed. PUC-Rio, 2006.

LATOUR, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Éditions La Découverte Et Syros, 1997. 207p.

LAZZARATO, Maurizio. *Créer des mondes: capitalisme contemporain et guerres "esthétiques"*. In: *Multitudes*, Paris, no. 15, p. 229-237, inverno 2004.

_____. *Les révolutions du capitalisme*. Paris: Le Seuil, 2004. 260p.

_____. *Puissances de l'invention: la psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'Économie Politique*. Paris: Le Seuil, 2002. 406p.

LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEVIN, Thomas et al. (Eds.) *Ctrl [space] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Londres: Mit Press, 2002.

LISSOVSKY, Mauricio e VAZ, Paulo. Notícias de crime e formação da opinião pública: o caso do referendo sobre o comércio de armas no Brasil. In: *LOGOS: Mídia e democracia*. 2007, n. 27, ano 14. Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/27/07_PAULOVAS_MAUICIO.pdf. Acesso em 2 abr. 2008. E-ISSN 1982-2391.

LYON, David. *The Electronic Eye: the rise of surveillance society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MULTITUDES. *L'extradisciplinaire: critique des institutions artistiques*. Paris: Éditions Amsterdam, n° 28, primavera 2007.

MULTITUDES. *Art contemporain: la recherche du dehors*. Paris: Éditions Amsterdam, n° 15, inverno 2004.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2004. 280p.

_____. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.

_____. *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003. 181p.

- NEGRI, Antonio. *Art et multitude* : neuf lettres sur l'art. Paris : Epel, 2005. 90p.
- _____. *Cinco lições sobre Império*. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro : DP&A, 2003. 279p.
- PACHECO, A. et all (orgs.) *O trabalho da multidão*: império e resistências. Rio de Janeiro: Gryphus, Museu da República, 2002.
- PÁL PELBART, Peter. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. 252p.
- PARACHUTE – Art contemporary. Violence unlimited. Montréal, n° 124, out. 2006.
- PARACHUTE – Art contemporary. Violence psycho. Montréal, n° 123, jul. 2006.
- PARACHUTE – Art contemporary. Work. Montréal, n° 122, abr. 2006.
- PARACHUTE – Art contemporary. Human – CS. Montréal, n° 121, jan. 2006.
- PARENTE, André (org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- PARRET, Herman. *L'esthétique de la communication*: L'au-delà de la pragmatique. Bruxelas: Éditions OUSIA, 1999. 231p. Introduction: L'esthétisation de la pragmatique, p. 5-24; Cap.7: Communiquer par aïsthésis, p, 200-225.
- _____. *Le sublime du quotidien*. Paris: Hadès-Benjamin, 1988. 283p.
- PONTBRIAND, Chantal. Éclats du documentaire. In: *Mouvement*. Disponível em: http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=9708. Acesso em 29 nov. 2005.
- RA'AD, Walid. *Documents from The Atlas Group Archive*. Disponível em: <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/e/texts/43>. Acesso em 02 fev.2008.
- RANCIÈRE, Jacques. La poétique du savoir: a propos de "Les noms de l'histoire". *Multitudes Web* [online] . Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1876>. Acesso em 20 jun. 2006. ISSN 1777-5841.
- _____. *Chroniques des temps consensuels*. Paris: Éditions du Seuil, 2005. 209p.
- _____. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005. 69p.
- _____. *La haine de la démocratie*. Paris : La Fabrique Éditions, 2005. 106p.
- _____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004. 173p.
- _____. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003. 153p.
- _____. *La Fable Cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001. La fiction documentaire: Marker et la fiction de la mémoire, p. 201-216.
- _____. Existe uma estética deleuziana? In: Alliez, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 505-516.
- _____. *Aux bords du politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 1998. 262p.
- _____. *O desentendimento*: Política e Filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996. 138p.

RHEE, Wonil; WEIBEL, Peter; JANSEN, Gregor (Eds.). *Thermocline of Art. New Asian Waves*. Karlsruhe: ZKM Publications, 2007.

RODRIGUES, Silvina. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

ROSE, Nikolas. *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Ed. 34, 2003. 318p.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

SCHMITZ, Britta. Not a search for truth. In: THE ATLAS GROUP (1989 – 2004) – A project by Walid Raad. Berlin: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, 2006. 134p. (Catálogo de exposição)

SCHILLER, J.C.F. Nos XXII a XXIV de Sobre a educação estética do homem em uma sequência de cartas. In: Duarte, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 123-134.

SERRES, Michel. *A Comunicação*. Trad. Fernando Gomes. Porto: Rés, [s.d.]

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Adieu à l'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000. 74p.

SHUSTERMAN, Richard. Préface. In: Dewey, John. *L'art comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau/Farrago, 2005, p. 7-16.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998. 268p.

SHUSTERMAN, Richard. *Performing live: aesthetic alternatives for the ends of art*. Itaca/Londres: Cornell University Press. [s.d.] 181p.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *O Panóptico*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 2007.293p.

SIMONDON, Gilbert. Rapports entre la pensée technique et les autres espèces de pensée. In: Simondon, G. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Éditions Aubier, 1989, p. 189-213.

STIEGLER, Bernard. L'inquiétante étrangeté de la pensée et la métaphysique de Pénélope. In: SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 2007

TIEDEMANN, Rolf. Introduction. In: Benjamin, W. *Paris, Capitale du XIXe Siècle: le livre des passages*. Paris: Les Editions du Cerf, 2006.

VAZ, Paulo. Tempo e tecnologia. In: Doctors, Marcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. Um corpo com futuro. In: Pacheco, A. et all (orgs.) *O trabalho da multidão: império e resistências*. Rio de Janeiro: Gryphus, Museu da República, 2002.

_____. Mediação e tecnologia. *Revista Famecos* [on line]. 2001, n. 16. p. 45-59. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/16/a04v1n16.pdf>. Acesso em 3 jun. 2005. ISSN 1980-3729.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.

_____. *A bomba informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. *A máquina de visão*. Do fotograma à videografia e infografia: a humanidade na "era da lógica paradoxal". Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 118p.

WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à distance*. Pourquoi nous ne croyons plus la télévision. Paris : L'Harmattan, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Lições et conversações*. Trad. Jacques Fauve. Éditions Gallimard, 1992. Lições sur l'Esthétique, p. 15-78.

ZIZEK, Slavoj. *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*. Trad. Frédéric Joly. Paris: Climats, 2007, p. 98.

_____. *La subjectivité à venir: essais critiques*. Paris: Flammarion, 2004. 213p.

_____. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.