



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Rodrigo Amboni

O gesto da montagem, ou As latências do pensamento

Florianópolis

2022

Rodrigo Amboni

O gesto da montagem, ou As latências do pensamento

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares

Florianópolis

2022

Amboni, Rodrigo

O gesto da montagem : ou As latências do pensamento /
Rodrigo Amboni ; orientador, Luiz Felipe Guimarães Soares,
2022.

181 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Montagem. 3. Walter Benjamin. 4.
Modernidade. 5. Literatura. I. Guimarães Soares, Luiz
Felipe. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Rodrigo Amboni

O gesto da montagem, ou As latências do pensamento

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Susana Celia Leandro Scramim, Dra.

Instituição UFSC

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.

Instituição UFSC

Prof. Vinicius Nicastro Honesko, Dr.

Instituição UFPR

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Luiz Felipe Guimarães Soares, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2022

Ao meu pai Edson e minha mãe Cida, todo o amor que houver nessa vida. À Mer, quem meu olhar buscava na multidão. Ao meu irmão Ricardo, meu primeiro grande amigo.

AGRADEÇO

Ao meu orientador e amigo Luiz Felipe Guimarães Soares que me ensinou a ler Eisenstein, recebeu com muita generosidade este projeto e que desde a faculdade de cinema é uma grande referência na minha trajetória;

Ao professor Carlos Eduardo Schmidt Capela que me ensinou a ler Bataille e sempre esteve disponível para conversar (nas aulas, no banquinho do Capela e no CSC) durante todo o processo de escrita deste trabalho, oferecendo valiosas sugestões e leituras;

À professora Susana Scramim que me ensinou a ler Benjamin e por quem tenho profunda admiração. A participação nas suas aulas e grupos de estudos foram fundamentais para o desenvolvimento desta tese;

Ao meu querido amigo e professor Vinicius Nicastro Honesko que sempre me trouxe importantes e influentes leituras, manteve aberta a interlocução, a amizade e nunca abriu mão de um churrasquinho regado a longas confabulações nas suas visitas a esta ilha;

À minha mãe Cida, meu pai Edson e meu irmão Ricardo que me ensinaram a ter uma posição ética durante essa alucinada constelação de coisas que chamamos vida, e por todo o carinho, amor e suporte incondicionais que sempre me ofereceram;

À minha companheira da vida Mercedes que com sua inteligência aguçada e atenciosas leituras desconstruiu e construiu caminhos que certamente estão visíveis nesta tese;

Aos meus queridos amigos Marcelo Ribeiro Filho e Vitor Viana que se dispuseram amavelmente a ler minhas cenas nos momentos mais difíceis desse processo e trouxeram ricas sugestões e contribuições.

Ao meu amigo/irmão Heyder Lentz Ribeiro que a cada dia me ensina mais um pouco sobre solidariedade.

Às companheiras e companheiros do grupo de estudos “Bloqueio>1”: André Zacchi, Maribel Cunha, Carolina Coelho, Alexandre Manoel Nascimento e Luciane Bernardi que muito contribuíram com suas leituras e conselhos.

RESUMO

Se esta tese tem um objeto de estudo, este objeto é a montagem. Não aquela compreendida meramente como uma técnica, mas a montagem como um gesto inerente ao pensamento. Minha hipótese é a de que a montagem é pensamento e as operações que podem ser feitas pelo pensamento para dar sentido às coisas. As cenas que compõem este trabalho, apesar de terem autonomia entre si, formam constelações que se entrecruzam para pensar a montagem a partir de diversas perspectivas. A intenção é articular uma teoria expandida da montagem atravessada por múltiplas dimensões: o método, o tempo, a técnica, o sentido, a imagem, o arquivo, as fantasmagorias, o anacronismo, a experiência, a melancolia, a memória, a comunicação. Essa intrincada estrutura, orientada principalmente pelo método dialético de Benjamin, encontra suas forças tanto nos elementos materiais (nas constelações montadas através dos fragmentos de filmes, de romances, de teorias, de conceitos, de poesias, de músicas, de obras de artes, de entrevistas e arquivos) quanto nos elementos construtivos da linguagem e da narrativa. Nesta articulação estão postos em tensão a montagem como instrumento utilitário e a montagem como um gesto. Enquanto a primeira se afasta das potências do pensamento e é utilizada como uma ferramenta de poder que aliena, manipula, disciplina e controla os corpos; a segunda não se deixa apropriar facilmente pelas instâncias do poder e se levanta contra elas, preservando, com seus gestos, as diferenças, as singularidades e as pluralidades.

Palavras-chave: Montagem, Modernidade, Experiência, Memória, Walter Benjamin.

ABSTRACT

If this thesis has an object of study that object is the montage. Not the one merely understood as a technique, but montage as a gesture inherent in thought. My hypothesis is that montage is thought and it is the processes that can be created by thought to make sense of something. The scenes that compose this work, despite being independent of each other, form constellations that intertwine to think about the montage from different perspectives. The intention is to articulate an expanded montage theory crossed by multiple dimensions: method, time, technique, meaning, image, archive, phantasmagoria, anachronism, experience, melancholy, memory, and communication. This intricate structure, guided mainly by Benjamin's dialectical method, finds its strengths both in the material elements (in the constellations gathered through the fragments of movies, novels, theories, concepts, poems, songs, pieces of art, interviews and archives) and in the shaping elements of language and narrative. In this representation, montage, as a functional instrument, and montage, as a gesture, are put in tension. While the first moves away from the forces of thought and is used as a tool of power that alienates, manipulates, disciplines and controls bodies; the second does not allow itself to be easily appropriated by the representatives of power and rises against them, preserving, with its gestures, differences, singularities and pluralities.

Keywords: Montage, Modernity, Experience, Memory, Walter Benjamin.

SUMÁRIO

Cena 0: Montar as cenas	10
Cena 1: Montagem e método (ou Benjamin e a mediação)	20
Cena 2: O fio apodrecido (ou as filhas da noite)	44
Cena 3: CD://win: A facilidade do acesso (ou o acelerado empobrecimento do gesto de montar)	60
Cena 4: Imagens fulgurantes (ou montar, desmontar, remontar)	80
Cena 5: Montagem e fantasmagoria (ou a melancolia de um mundo sem futuro)	93
Cena 6: Montagem e técnica (ou algumas considerações sobre o cinema sonoro: história, fascismo, política)	116
Cena 7: Montagem e sentido (ou o jogo ideal: o sentido, o corpo, a montagem)	132
Cena 8: Montagem e arquivo (ou a politização da montagem na era da <i>plagiocombinação</i>)	143
Cena 9: Montagem e memória (ou o colecionador de memórias afetivas)	153
Cena 10: Montagem e comunicação (ou o êxtase da montagem)	167
Cena 11: Espectros (ou pequeno atlas de memórias analógicas distorcidas pelo afeto)	176
Referências	177

A cena não é a ilustração de uma ideia. É um pequeno artefato óptico capaz de nos mostrar o pensamento ocupado em fiar os laços que unem percepções, afetos, nomes e ideias, em constituir a comunidade sensível tecida por esses laços e a comunidade intelectual que torna a urdidura pensável. A cena capta os conceitos em ação, em sua relação com os novos objetos de que buscam se apropriar, com os objetos antigos que tentam pensar de forma nova e com os esquemas que constroem ou transformam para esse fim. Pois o pensamento é sempre, de saída, um pensamento acerca do pensável, um pensamento que modifica o pensável ao acolher o que era impensável.

(Jacques Rancière)

CENA 00
Montar as cenas

Pete e Alice atravessam a autoestrada em um Ford Mustang. Pete quer saber onde eles estão indo e Alice apenas lhe diz que eles precisam ir para o deserto. Uma casa de madeira em chamas se reconstrói a partir de uma imagem passada de trás para frente em câmera lenta. Eles param o carro próximo da casa no meio do deserto. Não há ninguém dentro e Alice fala que eles terão que esperar. Parados em frente ao carro, iluminados pelo farol, Pete pergunta “Why me Alice? Why choose me?”. Alice, sedutora, aproxima seu rosto de Pete: “You still want me, don’t you Pete, more than never?”. Alice beija Pete. Entra uma música romântica. Uma montagem clichê, com fusão de imagens entre eles se beijando, cria um clima sensual. Nus, eles transam deitados no chão do deserto. Alice está por cima. Pete, perto de chegar ao orgasmo repete “I want you. I want you. I want you Alice”. Alice aproxima seu rosto de Pete, segura seus cabelos e fala com doçura em seu ouvido “you’ll never have me”, interrompendo seu orgasmo.¹



...

Devo admitir que existe uma força que me impulsiona a não aceitar facilmente a tão mencionada frase do universo acadêmico/científico “objeto de estudo”. Em minha maneira de lidar com a operação intelectual que o pensamento estabelece sobre as coisas, há uma certa recusa em simplesmente se apropriar de um objeto e dizer que ele agora é o meu objeto de estudo. Com Bataille aprendi que o pensamento se ocupa em discorrer sobre as coisas e que,

¹ *Lost Highway*. Direção de David Lynch. EUA, 1997, 134 min.

nesse processo, o que o pensamento faz são operações que se estabelecem sobre os objetos.² Mas essas operações do pensamento não são definitivas, não significa que uma vez estabelecida a operação, ela é fixada para sempre. O pensamento não tem apenas o poder de fazer essas operações, ele tem também o poder (e o dever, segundo Bataille) de destruí-las. Ao destruir a operação, surge uma nova possibilidade para o pensamento: operar novamente sobre a mesma coisa de outra maneira. Entendo essas operações do pensamento como um gesto de montagem (um gesto comum, coletivo, uma vez que ao deixar sempre em aberto a possibilidade de o pensamento operar sobre as coisas, essa possibilidade é de todos), sempre tendo em conta que montar é também desmontar. Poderia então, fazendo minha operação, dizer que Bataille, através dessa percepção sobre a potência do pensamento, esboça uma teoria da montagem. E é dessa maneira que vejo uma forma, entre tantas, de conceituar a montagem. Se fosse possível identificar uma origem para a montagem, certamente ela não estaria no cinema e nem nas artes ou nas ciências, mas no pensamento. Seria mais aceitável dizer que estas são apenas algumas das potências da montagem.

Se esta tese que me propus a escrever tem um objeto de estudo, este objeto é a montagem. Acontece que a montagem, mais do que um objeto, é um gesto inerente ao pensamento que me parece inapreensível. A montagem é corpo e incorporal. É pensamento e as operações que podem ser feitas pelo pensamento para dar sentidos às coisas (cena 7). Portanto, as melhores palavras que encontro para dizer são que a montagem é o centro que atrai esta pesquisa e que, circundando esse centro, movediço e escorregadio, que também é um abismo, estariam pequenos fragmentos de filmes, de romances, de teorias, de poesias, de músicas, de obras de arte, de entrevistas, reportagens, matérias de jornais, memórias, arquivos, anedotas, fotografias, enfim, uma sorte de fragmentos que monto sob forte influência de minhas leituras de Walter Benjamin e seu método construtivo (cena 1), que dá formas a inusitadas constelações, lê aquilo que nunca foi escrito³, dá a ver aquilo que não se via, mas sempre esteve ali, latente, disponível para ser montado e desmontado.

A distribuição dos capítulos desta tese em cenas foi encorajada em minhas leituras da obra de Rancière e seu “método da cena”. Esse método, característico de sua obra, toma protagonismo no livro *Aisthesis* e, alguns anos mais tarde, é amplamente debatido com Adnen Jdey numa conversa transformada em livro. Rancière diz que a escolha de uma cena é a escolha

² Bataille, Georges. *La oscuridad no miente*. Traducción de Ignacio Díaz de la Serna. Madrid: Santillana Ediciones, 2002.

³ Benjamin, Walter. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Sobre a faculdade mimética. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 55.

de uma singularidade. O seu *método da cena* recusa “toda uma lógica da evolução, do longo prazo, da explicação por um conjunto de condições históricas ou do reenvio a uma realidade escondida atrás das aparências”⁴ para mostrar os conceitos sendo produzidos e o pensamento trabalhando a partir do que está em jogo nesta singularidade escolhida. Para ele, o método da cena se opõe a uma tradição filosófica “que diz que é preciso primeiro definir os termos e ver como eles se combinam e conferem racionalidade a uma questão”⁵, que seria, basicamente, agarrar-se à definição de um conceito, fixá-lo, e a partir daí encaixar, objetificar as coisas no conceito, apreender o objeto. A cena para Rancière é uma máquina óptica que mostra o pensamento tecendo seus laços sem distinções hierárquicas entre (e com) as coisas. Nessa máquina óptica, as imagens não são passivas e elas trabalham para transformar a visibilidade, explorando ao máximo as tramas de significações que podem ser montadas em seu entorno.

Na operação de minha máquina óptica, tomei a decisão de escolher as singularidades das cenas a partir do que chamei de uma coleção de memórias afetivas (cena 9). Tratei de operar a partir dessas memórias que coleciono há muito com as descobertas que fiz durante todos esses anos de pesquisa. As cenas, apesar de terem uma certa autonomia entre si, formam uma constelação de imagens que se comunicam. Essa comunicação muitas vezes se dá de forma direta e explícita, mas muitas outras se dá por uma tensão, por uma falta, por um desvio ou até mesmo por um choque e por uma confrontação de ideias (cena 10). Em todos os casos minha esperança é a de que o leitor possa ver nas cenas e na comunicação entre elas, constelações que me passaram despercebidas.

...

Neste trabalho, proponho pensar a montagem a partir de diversas perspectivas. Como se nota na disposição das cenas que abarcam a tese, trato de tecer uma teoria expandida da montagem atravessada por múltiplas noções como o método, a cognição, o tempo, a técnica, o sentido, a imagem, o arquivo, a propriedade intelectual, as fantasmagorias, o anacronismo, a experiência, a melancolia, a memória, a comunicação, entre outras. Essa intrincada estrutura foi orientada, principalmente, pela imagem que Benjamin constrói do seu método dialético. Essa imagem, apresentada por ele em uma carta de 1935 destinada a Gretel e Adorno, e que

⁴ Rancière, Jacques. *O método da cena*. Tradução Angela Marques. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021, p. 77-78

⁵ *Ibidem*, p. 80

visava explicar suas intenções com o projeto das *Passagens*, é a imagem de um arco que abriga opostos em seus extremos.⁶ Trata-se da tese e da antítese. Mas, como sugere Benjamin, a partir desta disposição dos extremos, a busca não é por uma conclusão, mas por elementos construtivos que lhe darão forças para tensionar o arco. Estes elementos construtivos, apesar de não estarem muito bem especificados por Benjamin, são, na minha leitura, os materiais coletados, transcritos, fichados e arquivados ao longo de vários anos na biblioteca do Paris para o projeto das *Passagens* (cena 1).

O método dialético benjaminiano, metaforizado através dessa imagem do arco que se tensiona, encontra sua força, neste trabalho, tanto nos elementos materiais – na constelação montada através dos fragmentos de filmes, de romances, de teorias, de conceitos, de poesias, de músicas, de obras de artes, de entrevistas, de reportagens, matérias de jornais e arquivos – quanto nos elementos construtivos da linguagem e da narrativa. Nos extremos do arco coloquei dois usos da montagem que considero possuírem diferenças significativas e que atravessaram o século XX, em especial nas sociedades ocidentais, em forte tensão.

Em um desses extremos, considero a montagem como um gesto inerente ao pensamento. Uma montagem que não se deixa apropriar facilmente pelas instâncias do poder e que se levanta contra elas com gestos que preservam as diferenças, as singularidades, as pluralidades, as heterogeneidades e se opõe rigorosamente a uma visão totalitária. Uma montagem que prefere, com seus gestos de corte, de pausa, de repetição, deixar espaços vazios (espaços estes entendidos como os espaços da interpretação), intervalos warburgianos, mediações benjaminianas que articulam o passado, põem em choque com o presente, fulguram, provocam relações inéditas, apropriam-se de reminiscências, tal como elas lampejam em momentos de perigo⁷, mas não as sintetizam, ficam sempre disponíveis para novos usos, novas leituras, para serem rearticuladas e ressignificadas.

No outro extremo, trato de pensar as montagens que são instrumentalizadas.⁸ Montagens que se afastam das potências do pensamento para serem utilizadas como ferramentas: de poder,

⁶ Adorno, Gretel. *Correspondencia 1930-1940. Gretel Adorno y Walter Benjamin*. Traducción Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

⁷ Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

⁸ Ao utilizar esse termo, refiro-me e trato de me aproximar a Bataille e sua crítica ao fascismo. Segundo ele, o fascismo submete e reduz a arte a uma utilidade, ou seja, transforma em instrumento. “A su esencia le corresponde un solo fin político: el escritor no puede sino comprometerse en la lucha por la libertad anunciando esa parte libre de nosotros mismos que no pueden definir las fórmulas, sino solamente la emoción y la poesía de obras desgarradoras. (...) A menudo también su libertad lo destruye: es lo que lo hace más fuerte. Lo que entonces obliga a amar es esa libertad riesgosa, altiva y sin límites que a veces lleva a morir, que hace incluso amar la muerte. Lo que enseña de tal modo el escritor auténtico – por la autenticidad de sus escritos – es el rechazo al servilismo (y en primer lugar, el odio a la propaganda)”. Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo, la literatura*. Traducido por Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 18-19.

de alienação, de manipulação, de disciplina e de controle. Ferramentas que investem contra o pensamento. Entendo a instrumentalização da montagem como a principal arma do fascismo, que foi apreendida muito cedo, em especial com o surgimento do cinema, como uma ferramenta de guerra, de propaganda, de estetização política e de construção de narrativas nacionalistas. Uma montagem totalizante que se oculta, que esconde seus fins, suas ideologias e que trata de se fixar, de se naturalizar, de se universalizar (cena 6).

Quando Benjamin, referindo-se à poesia barroca, comenta que o poeta não pode disfarçar sua arte combinatória porque o que ele pretende não é mostrar o todo, mas expor sua construção⁹, ele está nos falando justamente da importância de se mostrar a montagem em primeiro plano, revelando-a enquanto tal, enquanto processo de construção de sentidos, de discursos. Quando Eisenstein, no ensaio *Palavra e imagem*, propõe que a tarefa do artista é apresentar o processo e fazer com que o espectador experiencie a obra a sua maneira, ou seja, que ele passe pelos mesmos caminhos pelos quais passou o artista sem ter sua singularidade apagada¹⁰, ele está nos dizendo que o processo é mais importante que a totalidade e que a diferença, exposta por essas singularidades, é o que temos em comum (cena 4). Esses pensamentos sobre a montagem – e aqui incluo o de Bataille, que menciono no início deste texto – desenvolveram-se numa época na qual regimes totalitários tomavam a Europa, edificando discursos massivos, totalizantes, homogeneizantes, transformando o outro, aquele que não se enquadra em determinada cosmovisão, em inimigo que deve ser ou convertido ou eliminado. Nesse período a montagem passou a ser a principal ferramenta para a construção desses discursos totalizantes, ocultando-se, trabalhando pela totalidade, pela fluidez, pela continuidade, construindo narrativas que se queriam constituir como indestrutíveis, inquebráveis, como se fez notar nos discursos do *Führer* e no seu desejo de construir um *Reich* de mil anos (cena 6). Era nessas condições que Benjamin via a necessidade de mostrar a montagem, de mostrar que a montagem pode remover o túmulo dos mortos e lhes fazer justiça no encontro, fulgurante, do ocorrido com o agora, que forma constelações que até então estavam ocultas. Era nessas condições também que Eisenstein via a importância de o espectador experimentar o processo de maneira que suas referências culturais fossem preservadas e que Bataille via a necessidade do pensamento de destruir a si mesmo, ou seja, de destruir a operação intelectual que permitiu se estabelecer sobre a coisa.

⁹ Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

¹⁰ Eisenstein, Serguei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

...

Por outro lado, durante o período de pesquisa e escrita desta tese, acontecimentos desoladores e sombrios vêm perturbando e assolando este país e, inevitavelmente, também este projeto. Os espectros do nacional socialismo alemão e do fascismo, associados ao capitalismo e as políticas neoliberais, não apenas voltaram a assombrar a civilização ocidental, criando uma atmosfera opressora e pessimista, como, em alguns casos, assumiram o poder de estados democráticos, aproveitando-se das brechas deixadas pelo já fragilizado e contraditório modelo econômico ocidental. Fui atingido por uma sensação emergente de que não poderia ignorar esses acontecimentos, ou melhor, não poderia deixar de explicitá-los e pensá-los sob as novas condições tecnológicas que se estabeleceram na vida social com uma força destruidora. Digo destruidora porque muitas das utopias que se originaram sob a influência destas tecnologias e as potências revolucionárias que foram vislumbradas a partir delas, foram interrompidas. Não há nada de novo nisto. Como sugeriu Benjamin, o que se estipulou chamar de modernidade foi justamente o movimento antecipado dos detentores dos meios de produção para mediar o antigo e o novo¹¹, que nada mais é do que utilizar as novas tecnologias para se perpetuar no poder e manter as relações sociais no mesmo lugar (cena 5). O que essa repetição da história faz saltar aos olhos é que as transformações provocadas pelo acelerado desenvolvimento tecnológico – e seu rápido estabelecimento na vida social – mais do que qualitativas, são quantitativas. Isso não significa que mudanças qualitativas não ocorreram e/ou estão em curso, mas a moral ocidental imposta pelos donos dos meios de produção fixou um modelo de uso e função para as tecnologias e criou uma cultura monotecnológica que, aparentemente, apenas acelera para o que é destino final deste modelo: a catástrofe. Mas, tanto as utopias como os potenciais revolucionários que a ideologia progressista um dia avistou com o desenvolvimento tecnológico, apesar de interrompidos, fazem parte do presente como aquilo que não aconteceu. Nada está perdido para a história, nem o fascismo, nem as utopias, nem desejos revolucionários como o de socializar os rumos dos desenvolvimentos tecnológicos e seus usos para o bem comum.

Durante a pesquisa, recebi com entusiasmo algumas noções trazidas em minhas leituras de Mark Fisher e Franco “Bifo” Berardi. Bifo e Fisher tratam, desde seus respectivos lugares, de uma noção de que nas atuais circunstâncias do modelo que se denomina capitalista,

¹¹ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

democrático e neoliberal (Bifo insiste no termo pós-modernidade, e Fisher propõe pensar em termos de realismo capitalista), chegamos a uma condição na qual o futuro está sendo lentamente cancelado. Dentre os vários motivos apontados por Bifo no seu livro *Depois do futuro*, há dois que me interessam ressaltar e pensar nesta tese. O primeiro é o projeto de colonização do ciberespaço (espaço de intersecção onde se relacionam corpo e máquina). Esse projeto se consolidou com os avanços da informática, e o seu potencial expansivo vem se mostrando ilimitado a ponto de se ter produzido uma grande discrepância entre a quantidade excessiva de informações que recebemos diariamente e a capacidade que temos de processá-las (o que Bifo chama de cibertempo). Essa relação desproporcional, segundo Bifo, ao mesmo tempo em que superestimula, leva o sujeito à exaustão, não deixando tempo e forças suficientes para se projetar nem para o passado e nem para o futuro, transformando o presente numa prisão distópica (cena 3). O segundo motivo é o que, no mundo informático, se chama de facilitação do acesso. A facilitação do acesso é oferecida pelos sistemas operacionais, softwares e aplicativos representados por amigáveis ícones que ocultam toda uma complexa programação e nos levam direto ao seu resultado final. Seria algo como se transportar de um lugar a outro sem precisar fazer o percurso. No meu entender, a facilitação do acesso é o auge do empobrecimento da experiência que Benjamin já havia percebido na primeira metade do século passado. Mas nesse empobrecimento o que se acentua é a perda do poder cognitivo. A facilitação do acesso não apenas esconde a montagem que há dentro da “caixa preta”, carregada de ideologias, como comenta Flusser¹² (cena 2), como também empobrece a nossa capacidade de montar – e, portanto, de pensar.

Didi-Huberman fala que a imagem, ao mesmo tempo em que se cristaliza e se monta aos nossos olhos, também tem a potência de nos desmontar¹³, de desmontar o nosso pensamento, o nosso ato de fixar e conhecer a imagem. Diria então que perceber a potência da imagem no sentido de desmontar o pensamento é fundamental para se pensar a montagem. Ao desmontar o pensamento, a imagem provoca uma interrupção que desfaz todo um saber estrutural, esvaziando-a de significados pré-estabelecidos e permitindo ao pensamento uma nova operação. Trata-se de não apenas expor a montagem enquanto tal, mas também da percepção da potência que o pensamento tem de desmontar tanto o processo quanto de ressignificar as operações que ele constrói. Mas, ainda, não se trata apenas de ter a percepção desta potência, é preciso, a partir dessa percepção, (re)conhecer o processo e os mecanismos do

¹² Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

¹³ Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

seu funcionamento (como é possível combater os projetos dos grandes monopólios totalizantes, que já não são mais apenas projetos disciplinares, mas também de controle¹⁴, que nos espionam e invadem nossas casas, sem entendermos de programação?), uma espécie de retomada cognitiva, que seja capaz de reconhecer o relógio, mas também de saber abri-lo, desativá-lo – parar o tempo – e reprogramá-lo (cena 4). Reprogramar também no sentido de deixar sua programação aberta, acessível a todos, não fechar sua programação como fazem as grandes corporações com suas leis de patentes e propriedades intelectuais embaixo do braço (cena 8).

...

Pasolini via nascer depois da segunda guerra o que ele chamou de novo fascismo. Para ele o fascismo de Mussolini nem sequer chegara a tocar a alma do povo italiano. Já esse “novo fascismo” – através dos novos meios de comunicação e informação (Pasolini se refere especialmente à televisão), que acelerou o consumo de massa – não apenas tocou, mas dilacerou, violou e maculou para sempre a alma do povo italiano.¹⁵ Antes disso, em 1938, na antessala da segunda guerra, ao aportar em terras norte-americanas fugindo do nazismo, Adorno percebera na grande democracia capitalista “já na recomendação dada pelo comercial, a ordem; já na voz insistente do anunciador, o tom de comando do *Führer*”¹⁶. O que revelam essas constatações é que as temporalidades e as transformações ocorridas no mundo ocidental do século XX carregam complexidades e diferenças que dificultam qualquer tentativa de se criar uma origem para seus acontecimentos. Ainda assim, ao meu entender, e mostrar isso talvez seja uma das tarefas desta tese, o século XX foi atravessado pela tensão entre os dois polos da montagem aos quais me refiro: o de uma montagem inerente ao pensamento e o de uma montagem instrumentalizada. Essa tensão se fez visível, por um lado, nas vanguardas artísticas e políticas do início do século XX e, por outro lado, nos projetos ultranacionalistas que culminaram (entre tantos outros fatores) no que chamamos de segunda guerra mundial. O período pós segunda guerra, como afirma Pasolini, caracterizou-se pelo fortalecimento e a consolidação do fascismo, que soube aperfeiçoar os modos de instrumentalização da montagem, principalmente apropriando-se das potências das novas tecnologias, e se ocultar

¹⁴ Deleuze, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

¹⁵ Pasolini, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

¹⁶ Türcke, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução Antonio A. S. Zuin [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 36.

dentro do modelo capitalista e neoliberal com um novo semblante, o da democracia.¹⁷ As palavras de Badiou, apesar de correrem o risco de banalizar um conceito tão importante para a civilização ocidental, na verdade traz um sinal de alerta para a banalização deste conceito, tão utilizado no século XXI, especialmente por líderes políticos claramente inspirados em projetos autoritários e sanguinários. Mas, parafraseando Benjamin, essa consolidação pode ser tudo, menos uma conclusão. As forças e intensidades dos gestos da montagem não apenas estão latentes ou preservaram seu poder de germinação, mas sobrevivem às margens deste universo fantasmagórico que se impõe como única alternativa (cena 5).

...

Por último, finalizo esta breve introdução com um poema sobre a montagem, escrito numa noite fria e febril em um país assolado por duas pandemias: a da covid-19 e a do fascismo.

Raccord

levo até a última

instância

não posso aliviar
nenhum segundo

sempre tem algo

entre as coisas

e o que tem

entre as coisas

me interessa

é o que não há
na transição invisível
que determina
a procrastinação
de vidas

o *raccord*
não me deixa dormir

faz da noite
o dia

¹⁷ Badiou, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

numa elipse
imperceptível

não posso dormir
intuindo que há
tantas sutis transições
ocultas em mãos
que não
as da memória

não posso dormir
sabendo
que meu esquecimento
é mercadoria

[*sleep mode*]

conforma-me
agora
quando há um amanhã
como antes

nunca

antes
os instantes
do que
os instantes
insistentes de
agora

CENA 01
Montagem e método (ou Benjamin e a mediação)

Pensamento, não: imagens, memória.

(Walter Benjamin)

*A intermitência faz com que cada olhar no espaço
encontre uma nova constelação. Intermitência, a
medida do filme.*

(Walter Benjamin)

Eis que surgem linhas que se atravessam,
uma sobre a outra, sob a outra, sobre a outra.
cosendo os dias a pontos largos, o tempo
é um gesto que assopra a história, indomável
levanta a bruma nas águas mais agitadas,
enquanto o imprevisível vento sul,
em violentos golpes, acalma o mar.

Agosto de 2000. Primeiro dia de aula. Introdução ao cinema. A professora Lena Bastos entrega dois textos fotocopiados para cada aluno. Lembro que um era de Peirce e outro de Eisenstein. Não lembro do que tratavam e, para falar a verdade, apesar de ler aqueles textos, era um universo completamente novo e não entendi quase nada. Mas fiquei com uma impressão: gosto desse tal Eisenstein. A professora Lena tinha um jeito singular de dar as suas aulas e para cada frase que dizia vinha acompanhado um prolongado éeeeeeeee antes de retomar. Muitas vezes ela não conseguia concluir seu raciocínio e era então que, depois de um prolongado éeeeeeeee, ela dizia: “os anos 70 acabaram comigo”. Todos caíam na gargalhada, mas não estávamos rindo dela, tínhamos profunda admiração pela professora, estávamos rindo com ela e imaginando suas peripécias. Era nesse momento que alguém com entusiasmo sempre dizia: vamos ver de novo *Clara Crocodilo!* Lena mandava então chamar o bolsista, nosso amigo Diego Canarin, que prontamente chegava com o rolo de filme e o projetor 16mm. Ao assistir ao filme, roteirizado pela Lena e inspirado na música de Arrigo Barnabé, faz mais sentido a famosa e divertida frase da professora de que os anos 70 acabaram com ela.

As luzes da sala se apagavam. “*A rádio interferência orgulhosamente apresenta a Estória de Clara Crocodilo*”¹⁸. Entrava então naquele universo futurista e psicodélico de uma produção precária que não fazia a mínima questão de esconder seu escracho à ditadura brasileira e as suas influências do cinema dito marginal de Rogério Sganzerla.



“*A segurança desse presídio é absoluta. Além dos guardas especiais, temos aqui um sistema de controle que torna impossível qualquer atitude sem o nosso consentimento. A família brasileira pode ficar tranquila porque criminoso só sairá daqui recuperado*”¹⁹, fala o diretor do presídio numa locação montada dentro da universidade. “*Quem cala consente, eu não me calo, não vou morrer nas mãos de um tira*”²⁰. Naquela época percebia vagamente que agíamos como adolescentes e que frequentávamos uma universidade que mais parecia a continuação dos cursinhos pré-vestibular espalhados pelo centro e tão na moda entre as famílias de classe média da cidade. “*Quem cala consente, eu desacato, não vou morrer nas mãos de um rato*”²¹. Começam a aparecer repolhos. Primeiro no monumento aos bandeirantes. Depois numa

¹⁸ *A Estória de Clara Crocodilo*. Direção Maria Cristina Santeiro. Brasil, 1981.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

passarela de uma já deteriorada marginal Tietê. Logo, na mesa de um chefe de polícia que dá uma coletiva de imprensa. “*Clara crocodilo fugiu. Clara crocodilo escapuliu. Vê se tem vergonha na cara e ajuda Clara, seu canalha. Olha o holofote no olho, sorte, você não passa de um repolho*”²². Essas cabeças de repolho, inseridas grotescamente nas composições dos planos, parecem querer denunciar as cabeças compactas, conservadoras, estúpidas que ditam as regras no país. Mas o campo semântico da imagem se abre, o repolho também é uma metáfora utilizada para mentir a uma criança que pergunta à sua mãe ou ao seu pai de onde elas vêm: vem do repolho. O que me faz lembrar de Estela Carlotto, que não quer saber de adiar a verdade: “*nuestros nietos no nacieron de un repollo, queremos justicia para todos*”²³; e faz do repolho uma metáfora de um negacionismo histórico, de uma história que não se fez justiça, que se fez vista grossa, uma história negociada como qualquer mercadoria e que anistiou todos os articuladores do golpe de estado, seus assassinos, torturadores e sequestradores para retomar uma ordem democrática na qual não apenas fomos obrigados a conviver ao lado desses criminosos, mas também obrigados a ver seus articuladores mantendo seu poder intacto e governando nas sombras (ou já nem tão nas sombras assim). Não por acaso essa história que se tentou superar, escondendo-a embaixo do tapete, retorna como se tivesse nascido de um repolho ou trazida por uma cegonha, chamando de revolução o golpe e curando uma gripezinha com fé e cloroquina. E muitos de nós, os alunos daqueles cursinhos pré-vestibular, que muito pouco aprendemos de história naquelas apostilas tão bem resumidas, acreditamos no conto da cegonha. E o cérebro, assim como na foto acima, voltou a ser o inimigo público número um (ou talvez nunca deixou de ser).

Mal sabia que foi a partir das aulas da professora Lena Bastos que se originaria e se desencadearia uma série de acontecimentos que contribuiriam decisivamente para me levar a este momento, sentado na frente do computador escrevendo este texto enquanto minha mesa (que é na verdade uma porta deitada apoiada em dois cavaletes feitos há muitos anos pelo meu pai) range sem parar a cada letra que tecla. Costumava chegar algumas horas antes das aulas para evitar os ônibus lotados e fugir do trânsito pesado na BR101. Refugiava-me na biblioteca. E ali fui silenciosamente descobrindo os movimentos de vanguarda do início do século XX, o cinema russo e o meu interesse pela montagem. Um livro em particular foi fundamental para o momento: *Eisenstein e o construtivismo russo*, de François Albera.

²² Ibidem.

²³ Enriqueta Estela Barnes de Carlotto, presidenta da associação Abuelas de Plaza de Mayo. Entrevista para o jornal Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-235208-2013-12-08.html>

1

“No domínio de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”.²⁴

Março de 2015. Uma nova série de acontecimentos (cada série de acontecimentos abriga no seu interior outras séries de acontecimentos que até então não faziam parte da constelação montada) aparentemente desconexos levaram-me a reler uma pequena citação de Walter Benjamin no livro de François Albera: “Parece-me cada vez mais claro que é preciso considerar o surgimento do cinema sonoro uma ação da indústria que se destina a pôr fim à primazia revolucionária do filme mudo, que suscitava mais facilmente reações pouco controláveis e politicamente perigosas”.²⁵ Se muitos anos antes, essa citação passou completamente despercebida, dessa vez provocou-me grande impacto. A frase, recortada de uma carta escrita por Benjamin, continha para mim uma espécie de enigma. Muitas perguntas começaram a reverberar por meus pensamentos e fui tocado por um forte desejo de investigar. O que Benjamin quis dizer com isso? O que muda com o surgimento do cinema sonoro? Qual é o papel do som na montagem cinematográfica? Como o cinema mudo suscitava essas reações politicamente perigosas e de difícil controle? Qual foi o papel das vanguardas antes e depois do cinema sonoro, no desenvolvimento teórico e conceitual da montagem? E o papel dos estados-nações? E das indústrias?²⁶

Primeiro recorri à carta escrita por Benjamin e dela pontos luminosos, até então desconexos, foram se configurando em uma nova constelação diante do meu olhar. A carta, escrita em Paris no dia 9 de dezembro de 1938, é uma longa defesa de Benjamin às duras críticas que o seu texto sobre Baudelaire recebeu de Adorno e seus companheiros do Instituto. Quase um mês antes, Adorno escreve para Benjamin de Nova York, no dia 10 de novembro de 1938, que sua decepção com o texto

tem seu fundamento essencialmente no fato de que o trabalho, nas partes que me são conhecidas, não representa tanto um modelo quanto um prelúdio para as *Passagens*. Temas são reunidos, mas não elaborados. Na sua carta a Max em apenso você aduziu isso como sua intenção expressa, e não seria eu a negar a disciplina ascética a que

²⁴ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 499.

²⁵ Benjamin, Walter, *Correspondance*, 1929-1940. Paris: Aubier, 1979, t. II, p. 281 (9/12/1938). Trecho retirado de Albera, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2002, p. 278. Não estou certo se a tradução foi feita direta do Francês por Eloisa Araújo Ribeiro, mas existe diferenças significantes desta tradução para a tradução para o português de José Marcos Mariani de Macedo das correspondências de Adorno – Benjamin.

²⁶ No desdobrar das cenas trato de abordar essas questões.

você se impôs para deixar em aberto a cada passo as respostas teóricas decisivas às perguntas e deixar entrever essas mesmas perguntas apenas ao iniciado. Mas me pergunto se tal ascese se sustenta diante desse objeto e num contexto de exigências internas tão imperativas.²⁷

E, finalmente, argumentando em termos hegelianos, chega ao seu ponto: “ou muito me engano ou essa dialética é falha numa coisa: em mediação. Reina soberana uma tendência de relacionar os conteúdos pragmáticos de Baudelaire diretamente aos traços contíguos da história social do seu tempo, e tanto quanto possível aos de natureza econômica”.²⁸ Benjamin, por outro lado, em sua defesa, responde:

Se lá recusei [em um encontro que Benjamin e Adorno tiveram em San Remo], em nome de interesses produtivos próprios, seguir uma trilha de pensamento esotérica e passar à ordem do dia para além dos interesses do materialismo dialético e do Instituto, havia mais em jogo que solidariedade com o Instituto ou mera fidelidade ao materialismo dialético, mas solidariedade com as experiências que nós todos partilhamos nos últimos quinze anos. Aqui se trata também dos meus interesses mais próprios; não quero negar que eles possam eventualmente tentar violentar meus interesses originais. Eis um antagonismo do qual nem em sonho eu poderia desejar ver-me desonerado. Dominá-lo constitui o problema do trabalho, e esse é um problema de construção. Creio que a especulação só ascende a seu voo necessariamente audaz com alguma perspectiva de sucesso se, em vez de vestir as asas de cera do esoterismo, buscar a fonte da sua força unicamente na construção. A construção condicionou que a segunda parte do livro consistisse essencialmente em material filológico. Trata-se menos de uma disciplina ascética que de uma disposição metodológica.²⁹

O polêmico debate entre Benjamin e Adorno, que também é debatido por Agamben em seu ensaio *O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin*, é tratado por Benjamin menos como uma disciplina ascética do que como uma disposição metodológica. Assim como Agamben sugere no título de seu ensaio, o problema, ou melhor, o abismo que separou Benjamin de Adorno neste debate, está no método. Na tese número 8 de *Sobre o conceito da história*, escrita em 1940, Benjamin escreve:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não

²⁷ Adorno, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940 / Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*; Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 399-400.

²⁸ *Ibidem*, p. 401-402.

²⁹ *Ibidem*, p. 413-414.

ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.³⁰

Acredito que este pequeno fragmento, de maneira geral, trata do debate presente na troca de cartas entre Adorno e Benjamin com relação ao método. Para Benjamin, o grande problema do materialismo dialético é a sua aplicação junto a uma noção de tempo progressista (que conduz a uma noção do progresso como norma histórica), tempo este que é uma das principais ferramentas do fascismo, como sugere Benjamin no fragmento acima. Agamben, ao tratar sobre esse debate presente nas cartas, coloca que

é chegado o momento de parar de identificar a história com uma concepção do tempo como processo linear e contínuo e, por isso mesmo, de compreender que a dialética pode bem ser uma categoria histórica sem por isto precisar cair no tempo linear. Não é a dialética que deve ser adequada a uma concepção preexistente e vulgar do tempo, mas, bem pelo contrário, é esta concepção do tempo que deve ser adequada a uma dialética que se tenha verdadeiramente liberado de todo “abstracionismo”.³¹

O método de Benjamin, do qual, na carta, ele sugere uma aproximação com o seu conceito de imagem dialética, é um complexo método de montagem. Benjamin não rejeita a tal mediação que reclama Adorno, mas desenvolve um método de mediação muito singular. Seu método filológico (bem como a crítica que ele faz à investigação filológica) faz desaparecer “a aparência de facticidades fechadas, que se prende à investigação filológica e sujeita o pesquisador a seu feitiço”³² “à medida que o objeto é construído de uma perspectiva histórica. As linhas de fuga dessa construção convergem em nossa própria experiência histórica”.³³ Assim o objeto constitui-se como mônada e na “mônada ganha vida tudo aquilo que jazia na rigidez mítica na condição de texto”.³⁴ A falta de mediação e de interpretação de que seus amigos do Instituto o acusam colocam, na verdade, a mediação e a interpretação em um outro lugar, no qual o método de montagem confronta os textos antigos (minuciosamente recortados e, portanto, mediados) no seu contexto filológico, deixando o espaço entre os sentidos, o espaço da interpretação, como sugere Pierre Fedida, “ali onde o sentido ainda não se construiu tematicamente”.³⁵ Ou, como escreve Benjamin referindo-se ao projeto das passagens: “a

³⁰ Benjamin, Walter. *Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 226.

³¹ Agamben, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*; tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 149.

³² Adorno, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940 / Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*; Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 414.

³³ *Ibidem*, p. 414.

³⁴ *Ibidem*, p. 414.

³⁵ P. Fedida, 1969, p 193. apud Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contemporânea, 2013, p. 421.

primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”³⁶, ou ainda quando anota que o trabalho das passagens “deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão”³⁷.

2

Em agosto de 1935, Benjamin escreve para Gretel e Adorno. Na carta, entre outras coisas, Benjamin trata de esclarecer uma confusão que estes fizeram em relação a dois esboços escritos por Benjamin referentes ao projeto das passagens:

Queda dicho de antemano: cuando la carta de ustedes se refiere al “primer” borrador de los pasajes con esos giros tan enfáticos, cabe constatar que no renuncié a nada de ese “primer” borrador y ninguna palabra se ha perdido. Y lo que ustedes tenían en la mano no era, si es que puedo decirlo así, el “segundo” borrador, sino el *otro*. Esos dos borradores mantienen una relación polar. Representan la tesis y la antítesis de la obra. Por este motivo, el segundo borrador es para mí cualquier cosa menos una conclusión.³⁸

É notável que a dialética Benjaminiana não procura por uma síntese. Benjamin trata de criar polos e a partir daí tensioná-los. É o que ele menciona para Gretel e Adorno, ainda na mesma carta: “ahora tengo los dos extremos del arco, pero no todavía la fuerza para tensarlo. Esta fuerza solo puede obtenerse con un entrenamiento prolongado, donde el trabajo con el material representa un elemento entre otros”³⁹. Mas, como ele escreve na carta, este material é apenas um elemento entre outros. E, antecipando o possível questionamento, pergunta-se para logo em seguida responder: “¿cuáles son los otros elementos del entrenamiento? Los constructivos”⁴⁰, chegando a conclusão de que “hasta ahora es seguro que el momento constructivo significa para este libro lo que para la alquimia la piedra filosofal”⁴¹.

³⁶ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 503.

³⁷ Idem, p. 499.

³⁸ Adorno, Gretel. *Correspondencia 1930-1940. Gretel Adorno y Walter Benjamin*. Traducción Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011, p. 248. O primeiro esboço trata-se de alguns textos compilados nas obras completa em alemão que tem o título de “Passagens de Paris II” e que Benjamin havia lido alguns fragmentos para Adorno em 1929. Já o segundo esboço trata-se da versão de 1935 do texto “Paris capital do século XIX”.

³⁹ Ibidem, p. 249.

⁴⁰ Ibidem, p. 249.

⁴¹ Ibidem, p. 249.

Em maio de 1949 Adorno escreve para Gershom Scholem uma carta na qual acusa o recebimento, no ano anterior, do material de Benjamin escondido na Bibliothèque Nationale⁴².

Na carta ele comenta que

o mais significativo é a extraordinária restrição na formulação de pensamentos teóricos em comparação com o imenso tesouro de excertos. Isso se explica em parte pela ideia (já problemática, para mim), formulada de modo explícito em certo lugar, da obra como pura “montagem”, isto é, criada a partir de uma justaposição de citações, de modo que a teoria salte dela sem precisar ser inserida como interpretação.⁴³

A ideia mencionada por Adorno, *formulada de modo explícito em certo lugar*, surge várias vezes nas anotações de Benjamin para o livro das passagens, como neste trecho:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazê-los justiça da única maneira possível: utilizando-os.⁴⁴

É possível constatar na leitura da edição do *Passagen-Werk*, publicada em 1982 sob os cuidados de Rolf Tiedemann, que entre as milhares de citações copiadas por Benjamin, há também numerosas anotações que são, principalmente, reflexões teóricas e metodológicas para o livro no qual ele trabalhava arduamente nos últimos anos. Essas anotações são indícios de grande valor para tratar de remontar algo a partir desses arquivos e, ao mesmo tempo, especular sobre a sua construção teórico-metodológica. A constelação de notas e citações – e toda a estrutura organizacional de Benjamin, repleta de letras, números, cores, símbolos que indicam um intrincado jogo de montagem no qual os fragmentos são postos em movimento, aproximando-se e afastando-se conforme as forças das tensões – não devem ser analisadas separadamente, mas como um conjunto de materiais fichados e arquivados por Benjamin e que estavam a sua disposição para serem incansavelmente montados, desmontados e remontados (o momento construtivo ao qual ele se refere na carta?), com o entendimento de que no processo de montagem também já estão implícitas questões teóricas, interpretativas, formais e temáticas que se articulam notavelmente com todas as questões fundamentais de Benjamin para este

⁴² Esse material, que compõe o que é hoje chamado de *Passagen-Werk*, foi recuperado graças a Georges Bataille que, durante a ocupação nazista na França, escondeu-o na *Bibliothèque Nationale de France*.

⁴³ Perloff, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 61.

⁴⁴ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 502.

trabalho, como a tentativa da construção de uma teoria da modernidade heterogênea, focada nas alterações da percepção provocadas pela técnica, pelos modos de produção e nas condições/tensões sociais que, de alguma maneira, precipitam essas transformações (especialmente no que diz respeito à experiência e à memória). O método construtivo era para o projeto das passagens o motor onde ele encontraria as forças para provocar tensões entre os materiais que ele vinha coletando. Mas essas tensões não se dariam sem uma intensa reflexão teórica e metodológica.

Em *Rua de mão única*, livro publicado em 1928 e que Benjamin relacionava ao que seria o projeto das passagens⁴⁵, há um aforismo muito revelador sobre como ele vinha esboçando seu método: “o trabalho de uma prosa de boa qualidade tem três níveis: um musical, o da sua composição, um arquitetônico, o da sua construção, e por fim um têxtil, o da sua tecelagem”.⁴⁶ O que Benjamin chama de momento construtivo pode ser entendido como uma força que age sobre os materiais. Mas essa força não seria aplicável, não agiria sobre os materiais, sem a ação de um gesto de montagem muito singular, que já carrega consigo reflexões teóricas e metodológicas das quais Benjamin desejava que se fizessem ver no próprio ato de montar, sem a necessidade de explicitá-las em textos que interpretem essas ações, tratando-se assim, como ele se defende na carta para Adorno, “menos de uma disciplina ascética que de uma disposição metodológica”⁴⁷ que desfaz a usual e arbitrária separação entre forma e conteúdo.

A partir dessas observações já é possível ao menos questionar o entendimento de Adorno de que Benjamin pretendia montar um livro puramente a partir da justaposição de citações (que, por sinal, não seria uma má ideia). Além disso, quando Giorgio Agamben, no início dos anos de 1980, no rastro das correspondências de Georges Bataille, descobre a existência de novos materiais de Benjamin para o livro das passagens, que estavam também escondidos dos nazistas na Biblioteca Nacional da França pelo próprio Bataille, a possibilidade de que Adorno estivesse equivocado sobre as intenções de Benjamin em relação ao livro ganhou novos e fortes argumentos. “A primeira coisa que conjunto dos documentos parisienses revelou

⁴⁵ Em seu espólio encontrou-se um exemplar do livro com uma dedicatória para Hofmannsthal em que Benjamin escreve: “o livro deve muito a Paris, é uma primeira tentativa de escrever minha relação com essa cidade. Tenciono continuar com um segundo livro, a que chamarei “As Passagens de Paris”. Benjamin, Walter. *Rua de mão única | Infância berlinense: 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 123.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁷ Adorno, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940 / Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*; Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 413-414.

é a estreita contiguidade entre o livro sobre as *passagens* e aquele sobre Baudelaire”⁴⁸, comenta Bárbara Chitussi. Para ela, a publicação a cargo de Tiedemann, intitulada *Passagen-Werk*, não ganhou a devida forma de livro. A descoberta de Agamben revela que o material anterior, “as notas e as reflexões fragmentárias de que o *Passagen-Werk* se compõe, correspondem a uma fase apenas inicial da pesquisa” e não se trata de um livro incompleto, mas de “um fichário que Benjamin utiliza e manuseia até o fim de sua vida”.⁴⁹ Enquanto escrevia o ensaio *A Paris do segundo império na obra de Baudelaire*, Benjamin recorre ao seu fichário, o mesmo do projeto das passagens, e passa a ter um novo plano de trabalho, este voltado completamente à Baudelaire. Levando em conta os ensaios publicados por Benjamin sobre Baudelaire, Chitussi é levada a concluir que

aquilo que havia sido recolhido sob unidades temáticas, agora é desmembrado em *categorias de teor interpretativo*. À fase meramente documentária substitui-se, dessa maneira, uma série de fases de elaboração já compositivas guiadas por um princípio, rigorosamente filosófico, de subdivisão dialética. A redescoberta de novas listas de fragmentos e símbolos entre os materiais parisienses (que, por fim, iluminam o sentido das cores usadas por Benjamin nos “Aufzeichnungen und Materialien”) pode permitir ao leitor seguir em detalhes a complexíssima construção da obra.⁵⁰

Mais do que entrar na discussão de se Adorno estava certo ou errado com relação às intenções de Benjamin referentes a como seria a estrutura do livro das passagens, questões já amplamente discutidas, como no ensaio de Chitussi, mas também por Buck-Morss, Agamben, Perloff entre outras, gostaria de concentrar-me no impressionante método construtivo de Benjamin que, devido à impossibilidade de terminar este projeto, o material convertido em livro nas mãos de Tiedemann transformou-se numa espécie de herança deixada por Benjamin, que revela o seu singular processo de trabalho, os tijolos por trás do reboco gasto⁵¹, que é um complexo método organizacional e de montagem que expõe um pensamento, como sugere Löwy, moderno e ao mesmo tempo crítico à modernidade⁵², que nada tem de nostálgico, pelo

⁴⁸ Chitussi, Barbara. *Aura e imagem onírica em Walter Benjamin*. Este ensaio, traduzido por Vinícius Nicastro Honesko, até o momento não foi publicado no Brasil (está no prelo). Nele, Chitussi percorre a história dos manuscritos encontrados por Agamben e trata da complexa estrutura do livro que Benjamin estava trabalhando. Aproveito a ocasião para agradecer ao Vinícius por gentilmente me disponibilizar este material, que foi de grande valor para esta pesquisa.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ No seu livro sobre o drama barroco, Benjamin escreve: “O poeta não pode disfarçar sua arte combinatória, porque o que ele pretende mostrar não é tanto o todo como a sua construção posta à vista. Daí a ostentação dos processos construtivos, que, particularmente em Calderón, se mostra como a parede de alvenaria num edifício a que caiu o reboco”. Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 191.

⁵² Michel Löwy escreve na introdução de seu livro: “A concepção de história de Benjamin não é pós-moderna, antes de tudo porque, longe de estar “muito além de todos os relatos” – supondo-se que isto seja possível – ela

contrário, trata de um pensamento que observa as mudanças a partir das condições atuais de produção e das tensões sociais, um pensamento que, por exemplo, constatou que a função social da arte sofreu uma grande transformação, perdendo sua função ritual e fundamentando sua práxis na política⁵³; enfim, um pensamento que, a partir de uma sensibilidade moderna, criticou, observou, agiu e aderiu às formas da modernidade com uma forte preocupação de não se deixar apropriar por “conceitos consagrados, como criatividade, genialidade, validade eterna e mistério, conceitos cujo emprego incontrolado (e atualmente de difícil controle) conduz à elaboração do material fático em sentido fascista”.⁵⁴

3

Ao se questionar sobre a relação entre a ótica do miriorama e a modernidade, Benjamin conclui, nas suas notas para o livro das passagens, que “ambas são certamente organizadas como as coordenadas fundamentais deste mundo”.⁵⁵ O miriorama era um brinquedo popular na Europa do século XIX, composto por 16 cartas ilustradas, geralmente paisagens, que combinadas entre si permitiam criar uma grande variedade de formas e combinações. Esse jogo ótico, voltado para o público infantil, cujas primeiras publicações conhecidas datam de 1830, era para Benjamin um sintoma de como se organizava o mundo moderno, “um mundo de estrita descontinuidade”⁵⁶ no qual “o sempre-novo não é o velho que permanece, tampouco o já ocorrido que retorna, e sim uma e a mesma coisa entrecruzada por inúmeras intermitências”⁵⁷, que “faz com que cada olhar no espaço encontre uma nova constelação”.⁵⁸ É possível observar que em sua obra Benjamin está sempre pensando nestes jogos, típicos do século XIX europeu, como sintomas das transformações perceptivas, *como coordenadas fundamentais deste mundo*. Em *Imagens do pensamento*, ele traz um outro jogo, este de palavras, que consiste em montar frases a partir de palavras aleatórias, ou seja, mais uma vez um jogo que tem na fragmentação

constitui uma forma heterodoxa do relato da emancipação: inspirando-se em fontes messiânicas e marxista, ela utiliza a nostalgia do passado como método revolucionário de crítica do presente. Seu pensamento não é, então, nem “moderno” (no sentido habermasiano) nem “pós-moderno” (no sentido de Lyotard), mas consiste sobretudo em uma *crítica moderna à modernidade* (capitalista/industrial), inspirada em referências culturais e históricas pré-capitalistas”. Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 15.

⁵³ Benjamin, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 18.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁵ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 922.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 922.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 922.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 922.

a possibilidade de montar diferentes combinações⁵⁹. Talvez a intenção de Benjamin seja justamente mostrar, como ele propõe no livro sobre Baudelaire, que o cinema é uma resposta estética à percepção moderna do mundo.⁶⁰ Não é à toa que ele finaliza sua nota sobre o miriorama com a seguinte frase: “Intermitência, a medida do filme”.⁶¹

No ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, há muitos indícios que tratam dessa questão: “*por meio da pintura (ou da literatura), o dadaísmo tentou obter os efeitos que o público hoje busca no cinema*”⁶². Essa constatação, de certa forma, trata de evidenciar que não necessariamente é o aparato técnico que surge para transformar as expressões artísticas, culturais e as percepções sensoriais de uma sociedade. O processo é mais complexo e parece ocorrer em contextos que já se encontram sintomas avançados dessas transformações sensíveis. Antes disso, no mesmo ensaio, Benjamin escreve:

*No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da natureza, mas também da história*⁶³

e, logo em seguida, comenta que Riegl e Wickhoff “foram os primeiros a buscar, a partir da arte que estudaram, inferir conclusões a respeito de como se organizava a percepção na época em que ela foi produzida”⁶⁴, mas suas conclusões foram limitadas porque “se contentaram em descrever as características formais próprias à percepção” e “não procuraram mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nessas mudanças de percepção”⁶⁵.

Benjamin notou que, na modernidade, todo o enorme patrimônio cultural ocidental se desvinculou da experiência, e, a partir dessa noção de que a experiência está em baixa, tratou de articular e colocar em prática formas modernas de pensar (e criticar) os mais variados aspectos da cultura ocidental europeia (arte, economia, política, enfim, um materialismo histórico que não constrói hierarquias, não analisa tais aspectos separados e muito menos como

⁵⁹ Benjamin, Walter. *Imagens do pensamento | Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 126.

⁶⁰ Benjamin, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

⁶¹ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 922.

⁶² Benjamin, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 30.

⁶³ *Ibidem*, p. 15-16.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 16.

aspectos imóveis), tendo como princípio básico essa condição de pobreza.⁶⁶ Não é à toa que ele traz para o primeiro plano figuras como Brecht, Loos e Klee:

Aqui e ali, as melhores cabeças começaram também a fazer versos sobre essas coisas. A sua marca própria é a de uma absoluta ausência de ilusões sobre a época, aliada a uma total identificação com ela. Quando o poeta Bertold Brecht constata que o comunismo não é a justa distribuição da riqueza, mas da pobreza, está a dizer a mesma coisa que o precursor da arquitetura moderna, Adolf Loos, ao escrever: “Escrevo apenas para pessoas de sensibilidade moderna [...] Não tenho nada a dizer às pessoas que se entregam à nostalgia do Renascimento ou do Rococó”. Um artista tão complexo como o pintor Paul Klee e outro tão programático como Loos – ambos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornada com todas as oferendas do passado, para se voltarem para o homem contemporâneo, despojado e gritando como um recém-nascido nas fraldas sujas deste tempo.⁶⁷

E foi a partir das *fraldas sujas do seu tempo* que Benjamin viu em Proust (e na sua busca pelo tempo perdido) mais um personagem central na construção de seu pensamento. A recusa de Proust às *oferendas do passado* (o que para um leitor desatento pode parecer exatamente o contrário) e sua identificação com a época, saltam aos olhos de Benjamin nesse esforço descomunal de Proust de “reintroduzir o infinito nas limitações da existência individual burguesa”.⁶⁸ Na modernidade, o fio que ligava as experiências passadas com o presente praticamente se rompe; e o que faz Proust, em uma sociedade burguesa na qual as memórias não estão mais conectadas com experiências (*Erfahrung*) coletivas e sim com vivências (*Erlebnis*) particulares e privadas, como sugere Gagnebin, não é uma narrativa de suas memórias, mas

uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante inosso –, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo.⁶⁹

Não se trata de uma recusa radical do passado, mas da compreensão de que esse passado se distanciou tanto do presente que não é mais possível experienciá-lo como antes. Ao sugerir que os grandes avanços da técnica são os principais responsáveis por essa nova forma de pobreza de experiência, Benjamin comenta que o outro lado da moeda que acompanha essa

⁶⁶ Benjamin, Walter. *O anjo da história. Experiência e pobreza*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 86.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 87-88.

⁶⁸ Benjamin, Walter. *Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 15

⁶⁹ *Ibidem*, p. 15.

situação “é a angustiante riqueza de ideias que se difundiu – melhor, se abateu – sobre as pessoas, com o regresso da astrologia e do ioga, da *Christian Science* e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do empirismo”.⁷⁰ Esse retorno de tradições (muitas vezes milenares e de culturas tão diferentes) na modernidade europeia surge como repetições completamente desvinculadas das experiências que as originaram, o que leva Benjamin a dizer que “o que nisso se mostra não é, de fato, um autêntico renascimento, mas uma galvanização”⁷¹, uma repetição impotente, homogeneizante, que retorna vazia de experiências e com um rosto irreconhecível. Na era da reprodutibilidade técnica, a noção de reprodução das coisas é reproduzida para além da cópia de algum objeto, invadindo as próprias formas do pensamento e todas as áreas – em especial a cultural – que constituem as sociedades modernas ocidentais, repetindo-as muitas vezes sem um gesto de atualização que possa de fato transformar o presente.⁷²

4

Retornando à discussão sobre o livro das passagens, é possível formular, então, que Benjamin selecionava, reproduzia e copiava citações (de uma grande variedade de fontes, desde narrativas históricas, notas de jornais, diários, literatura, folhetins, ilustrações, etc.) do século XIX com a intenção de fazer uma montagem na qual esses materiais fossem atualizados, lançados sobre o presente com diferentes configurações até então impensadas. É possível também aproximar esse método a um método de montagem cinematográfica. Basta notar, por exemplo, o que Benjamin escreve no ensaio sobre a obra de arte com relação à montagem definitiva de um filme que, segundo ele, é o resultado da organização das mais variadas tomadas registradas pela equipe de filmagem:

Por meio de grandes planos, do foco em detalhes ocultos nos objetos familiares e da investigação de ambientes comuns graças à direção genial da câmera, o filme amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação enorme e insuspeitável! Bares e avenidas, escritórios e quartos mobiliados, estações e trem e fábricas pareciam nos aprisionar irremediavelmente. Então veio o cinema, com a dinamite dos seus décimos de segundo, e explode esse mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio

⁷⁰ Benjamin, Walter. *O anjo da história. Experiência e pobreza*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 86.

⁷¹ *Ibidem*, p. 86.

⁷² Pode-se dizer que a potência que Benjamin via na reprodução técnica da obra de arte era justamente pela capacidade que a reprodução tem de constantemente atualizar a obra: “*A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza*”. Benjamin, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15.

desses escombros. Com primeiros planos amplia-se o espaço; com a câmera lenta, o movimento. Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria. Da mesma maneira, a câmera lenta tampouco nos traz somente os padrões de movimento conhecidos, mas descobre nisso, que é conhecido, o desconhecido.⁷³

A estrutura organizacional do livro das passagens deixa-me tentado a sugerir que Benjamin estava adotando uma montagem cinematográfica para o livro, uma montagem cheia de closes, planos gerais, movimentos de câmera, contra planos, mudanças de ritmos, elipses, repetições, cortes; como se estivesse produzindo um filme exclusivamente com arquivos, ao estilo de Chris Marker, Godard, Resnais, Cozarinsky. Nessa coleção de citações, ele volta a sua câmera para o século XIX, compondo cuidadosamente as cenas, construindo os cenários, os figurinos, a iluminação, o perfil psicológico e físico dos personagens e escolhendo Baudelaire como seu protagonista. Basta uma folheada no livro das passagens para encontrar anotações do tipo:

Nadar descreve o traje de Baudelaire, a quem encontra nas proximidades do Hotel Pimodan, onde este morava: “Uma calça preta bem apertada sobre a bota de verniz, um blusão gola rulê azul de pregas novas bem esticadas; como único penteado seus longos cabelos negros, naturalmente cacheados, a roupa branca de algodão brilhante, rigorosamente sem goma, algumas penugens nascendo sob o nariz e no queixo, e luvas cor-de-rosa bem novas... Assim vestido e não penteado, Baudelaire percorria seu bairro e a cidade com um andar aos trancos, nervoso e lânguido ao mesmo tempo, como o de um gato, e escolhendo cada paralelepípedo como se evitasse esmagar um ovo”.⁷⁴

Temos aí a construção de um perfil excêntrico, numa descrição com os mais variados enquadramentos (o close na luva rosa, o primeiro plano no rosto mostrando seu penteado e suas penugens, o plano geral de sua caminhada aos trancos pela cidade), que nos revelam não apenas seu figurino, suas cores, seus gestos, seu modo de andar, mas também um pouco de seu perfil psicológico, que escolhe cada paralelepípedo cuidadosamente como quem possui o que hoje se costuma chamar de transtorno obsessivo compulsivo. O cenário externo também se constrói cuidadosamente, dando características físicas para a cidade e criando uma atmosfera opressora, como na citação extraída do sétimo capítulo do *Salon de 1959*, de Baudelaire:

⁷³ Ibidem, p. 29-30.

⁷⁴ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 276. Referência de Benjamin: Cit. em Firmin Maillard, *La cité des Intellectuels*, Paris, 1905, p. 362.

Lá se encontra a propósito de Meryon esta observação: “o encanto profundo e complicado de uma capital idosa e envelhecida nas glórias e tribulações da vida”. E mais adiante: “Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. A majestade da pedra aglomerada; os campanários *apontando o céu com o dedo*; os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento suas fumaças concentradas; os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, aplicando sobre o corpo sólido da arquitetura sua arquitetura vazada, de beleza paradoxal; o céu tumultuoso e carregado de cólera e rancor; a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas nelas contidos; nenhum dos elementos complexos de que se compõe o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido...”⁷⁵

E ainda referências sobre os interiores, os novos materiais que passam a estruturar a cenografia moderna, os objetos de cena, a iluminação:

O vidro está destinado a representar um grande papel na arquitetura de metal. Em vez de muros espessos, cuja solidez e resistência é diminuída por um grande número de buracos, nossas casas terão tantas aberturas que parecerão diáfanas. Estas aberturas largas, de vidro grosso, simples ou duplo, opaca ou transparente, irradiarão um brilho mágico para o interior, durante o dia, e para o exterior, à noite.⁷⁶

Ou na passagem copiada sobre o Grand Café du XIX Siècle – inaugurado em 1857 no Boulevard Strasbourg: “Inúmeros bilhares mostram ali seu pano verde; um balcão esplêndido está iluminado por flores de gás. Bem em frente há uma fonte de mármore branco, cujo motivo alegórico está coroado por uma auréola luminosa”.⁷⁷ É possível constatar que os fichários para o livro das passagens estão repletos desse tipo de anotações, que passam pela moda, interiores, decoração, lutas de barricadas, passagens, construções em ferro, prostituição, jogo, exposições, iluminação a gás, bolsa de valores, entre tantas outras que vão construindo um complexo cenário da Paris do século XIX.

Benjamin via nas possibilidades do registro óptico das imagens pela câmera de cinema – capaz de ampliar a visão das coisas que regem nosso cotidiano e nos dar outras configurações estruturais da matéria – uma espécie de *redenção da realidade física*⁷⁸; mas, a câmera de cinema, com seus movimentos, cortes, planos detalhes, planos gerais, velocidades e durações variadas, também “nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou a experiência do inconsciente pulsional”.⁷⁹ Ou seja, ao mesmo tempo que a câmera de cinema permite o registro da *realidade física*, esse ponto de vista não humano

⁷⁵ Ibidem, p. 277. Referência de Benjamin: Cit. em Geffroy, *Charles Meryon*, Paris, 1926, pp. 125-126.

⁷⁶ Ibidem, p. 607. Referência de Benjamin: Gobard, “L’architecture de l’avenir”, *Revue Générale d’Architecture*, 1849, p. 30. [Giedion, *Bauen in Frankreich*, Leipzig-Berlin, 1928, p. 18]

⁷⁷ Ibidem, p. 608.

⁷⁸ Subtítulo do livro de seu amigo Siegfried Kracauer. *Theory of film. The redemption of Physical Reality*.

⁷⁹ Benjamin, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 30.

abre para uma percepção inconsciente dessa mesma realidade que até então, aparentemente, não era possível:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala o olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação.⁸⁰

Pode-se pensar que Benjamin, ao voltar sua máquina ótica para o século XIX, buscou encontrar nos pequenos detalhes, nos resíduos, nos restos que um olhar consciente não alcança ver e nem perceber, o inconsciente ótico de um século que sofreu profundas mudanças sensíveis e que foram determinantes (que precipitaram, que sonharam) na composição de sua própria época. Esse olhar cirúrgico, que abre com sua lâmina o século XIX e opera nas suas entranhas, só pode ser o olhar de uma época que não apenas passou a ver as coisas de outra forma, mas que também encontrou as ferramentas necessárias para assim fazê-lo.

5

*“Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como uma chapa de cobre”.*⁸¹

Quando Benjamin, ainda na década de 1920, desenvolve um conceito (ou uma noção) de origem – opondo este termo à noção de gênese e também à noção de desenvolvimento –, já está se esboçando aí a sua ideia de mediação e o seu conceito – difuso em boa parte de sua obra posterior – de imagem dialética. A noção de origem pode ser lida como um procedimento de montagem, já que “o seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado”.⁸² O que Benjamin está nos dizendo é que a história deve ser entendida como um processo de devir e desaparecer, processo incompleto e inacabado que quando fulgura no tempo presente pode se restaurar e se reconstituir (pode se atualizar, ressignificar). E é através da montagem

⁸⁰ Benjamin, Walter. *Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 94.

⁸¹ Benjamin, Walter. *Imagens do pensamento | Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 65.

⁸² Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 34.

que podemos ler e operar esse ponto de vista duplo da origem, porque “o que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do fatural, cru e manifesto”⁸³ e sim pela nossa capacidade de relacionar, de montar, no momento do lampejo.

Para pensar sobre a mediação e a imagem dialética de Benjamin é importante retomar a sua noção de ideia, presente justamente no prólogo epistemológico-crítico escrito para o livro sobre o drama barroco alemão. Se por um lado Benjamin sugere que os conceitos têm um papel de mediadores que permitem “que os fenômenos participem do ser das ideias”⁸⁴ e que, devido a esse papel de mediadores, os conceitos tornam-se aptos para a sua tarefa de representar as ideias; por outro lado “o conjunto dos conceitos que servem à representação de uma ideia presentifica-a como configuração daqueles. De fato, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual objetiva, são a sua interpretação objetiva”⁸⁵. As ideias alcançam os fenômenos na representação destes. A analogia que faz Benjamin é a de que “as ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas”⁸⁶. Dessa analogia ele chega à conclusão de que as ideias “não são nem os conceitos nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes de nenhum modo podem servir de critério para a existência das ideias. Pelo contrário, o significado dos fenômenos para as ideias esgota-se nos seus elementos conceituais”⁸⁷. Benjamin argumenta que a ideia é do universo da linguagem. É o momento preciso em que a palavra é símbolo, e a tarefa do filósofo é “restituir pela representação o primado do caráter simbólico da palavra, no qual a ideia chega ao seu autoconhecimento, que é o oposto de toda a comunicação orientada para o exterior”.⁸⁸ Mas, “como a filosofia não pode pretender falar em tom de revelação, isso só pode acontecer por meio de uma rememoração que recupere antes de mais nada a percepção primordial”⁸⁹. Esta forma de rememoração não se trata, apesar da proximidade com a anamnese platônica, de uma presentificação de imagens através da intuição. “A ideia enquanto palavra solta-se do recesso mais íntimo da realidade, e essa palavra reclama de novo os seus direitos de nomeação”⁹⁰. Segundo Benjamin, a origem dessa atitude não está em Platão, mas em Adão: o “ato adâmico da nomeação está tão longe de ser jogo e arbitrariedade que nele se confirma o estado paradisíaco por excelência, aquele que ainda não tinha de lutar com o significado

⁸³ Ibidem, p. 34.

⁸⁴ Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 22.

⁸⁵ Ibidem, p. 22.

⁸⁶ Ibidem, p. 22.

⁸⁷ Ibidem, p. 22.

⁸⁸ Ibidem, p. 25.

⁸⁹ Ibidem, p. 25.

⁹⁰ Ibidem, p. 25.

comunicativo das palavras”⁹¹ porque “na nomeação, as ideias dão-se destituídas de intenção, a contemplação filosófica é o lugar da sua renovação. Nesta renovação reconstitui-se a percepção original das palavras”.⁹²

Benjamin propõe pensar a ideia como configuração. Ela não é um conceito, pois uma de suas potências (ou de suas tarefas) é justamente configurar conceitos. As ideias, uma vez que tomam forma, que se montam nas suas relações com as coisas (conceitos, fenômenos etc.), não possuem um caráter unívoco, um significado fixado, uma interpretação única. Assim como as constelações, as ideias tomam sentido ao posicionar, em um gesto de montagem, elementos que não estavam até então relacionados, posicionados juntos, que não tinham uma ligação, uma associação. E é a partir dessa relação que surge, em termos benjaminianos, uma origem (e, porque não, uma imagem do pensamento?), uma conexão inédita entre as coisas que propõe não apenas deslocar e desmontar outras conexões para configurar novas, como também desvelar o processo de montagem.

Tal gesto de montagem deve, como sugere Didi-Huberman, necessariamente se fazer visível no campo político. E essa ação não significa de maneira alguma um deslocamento ou uma novidade, pelo contrário, a política se faz por montagem, mas não necessariamente a torna visível. “Só se expõe – poética, visual, musical ou filosoficamente – a política ao mostrar os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos dos quais toda história é tecida. É por isso que a montagem aparece como o procedimento, por excelência, dessa exposição”.⁹³ Para Didi-Huberman “a montagem seria para as formas o que a política é aos atos”⁹⁴ tendo em conta que montar também é desmontar e que, nesse gesto, estejam juntas ao menos duas significações: “o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura de transgressão e a sabedoria de posição”⁹⁵. Didi-Huberman sugere que Benjamin sempre pensou esses dois aspectos, lado a lado, como sendo próprios à ação política. É então que entra a ideia de Benjamin como configuração e não como conceito, lei ou tese unívocas. “Consequentemente, elas só adquirem sentido por suas posições respectivas, uma forma de dizer que elas não decorrem nem da universalidade, nem da razão classificatória, mas justamente de seu lugar afirmado em uma dada montagem”.⁹⁶ Ou seja, configuração, disposição das peças.

⁹¹ Ibidem, p. 25

⁹² Ibidem, p. 25

⁹³ Didi-Huberman, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). Tradução de Milene Migliano. Caderno de leituras n.47. Chão da feira, 2016, p. 1. www.chaodafeira.com.br

⁹⁴ Ibidem, p. 2.

⁹⁵ Ibidem, p. 2.

⁹⁶ Ibidem, p. 3.

Com a noção de origem, Benjamin também desfaz a noção de linearidade e expõe a montagem, o corte, a interrupção. Gagnebin diz que Benjamin insistiu numa apreensão do tempo histórico como intensidade e não como cronologia.⁹⁷ E é aí que a montagem se expõe, no exato momento em que ela destrói a noção do *continuum* e se satura de intermitências, intervalos, esburacando um presente consolidado pelo historicismo com afiadas imagens, até então esquecidas, soterradas (ou ainda não posicionadas em determinada configuração constelacional) do passado. Talvez seja essa uma das maneiras de entender o conceito de origem de Benjamin, como um surgimento inesperado e cortante de um objeto, de uma imagem, de um corpo qualquer, de algum fragmento esquecido e deslocado do passado que penetra no presente e que, ao tocar o sujeito, ativa involuntariamente sua memória, fazendo-o vibrar, desestabilizar, despedaçar sua relação com o tempo cronológico.

Essa desestabilização de uma noção de tempo cronológico e progressivo era o que tinha em mente Benjamin ao criticar a noção de tempo de algumas correntes do materialismo histórico apoiadas no progresso como norma. Trata-se de uma “tentativa de trazer à expressão uma concepção de história, na qual o conceito de desenvolvimento seja totalmente contido por aquele de origem”.⁹⁸ A noção de origem de Benjamin é fundamental para sua proposta epistemológica. Basicamente ele propõe, como sugere Didi-Huberman, uma teoria do conhecimento que se dá por montagem. Teoria que não deixa de incluir a história, ou a operação histórica.⁹⁹ É justamente nos arquivos denominados *Teoria do conhecimento, teoria do progresso* que se encontra essa anotação:

Pode-se considerar um dos objetivos metodológicos deste trabalho demonstrar um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia de progresso. Precisamente aqui o materialismo histórico tem todos os motivos para se diferenciar rigorosamente dos hábitos de pensamento burgueses. Seu conceito fundamental não é o progresso, e sim a atualização.¹⁰⁰

e mais adiante, esta outra:

A história anterior [*Vorgeschichte*] e a história posterior [*Nachgeschichte*] de um fato histórico aparecem nele graças a sua apresentação dialética. Além disso: cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de

⁹⁷ Gagnebin, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 08.

⁹⁸ Ibidem, p. 09 apud Ges. Schr. VI, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, pp. 442-443 (trad. J. M. G.)

⁹⁹ Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 132.

¹⁰⁰ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 502.

forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior. Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele. E assim o fato histórico se polariza em sua história anterior e posterior sempre de novo, e nunca da mesma maneira. Tal polarização ocorre fora do fato, na própria atualidade – como numa linha, dividida segundo o corte apolíneo, em que a divisão é feita fora da linha.¹⁰¹

Benjamin acreditava que “para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles”.¹⁰² Intermitência, origem, salto passam a ser palavras chaves para o seu materialismo dialético e sua montagem histórica procura, ao mesmo tempo, afastar-se de hábitos de pensamento burgueses – tradicionalmente fincados no progresso e no abandono de tudo aquilo que o rolo compressor de uma história progressista e linear, contada pelos vencedores, deixou para trás, como uma cidade invadida, saqueada e queimada – e apresentar um pensamento que tem sua força na descontinuidade dos tempos, na coleta dos resíduos que sobraram, sobreviveram, na montagem de novas constelações que faz a história não apenas vibrar, mas sair da inoperância, sair de um estado de latência, para ressuscitar os mortos dos escombros e brotar na atualidade como um gesto político e transformador que não deve jamais se deixar aprisionar, sempre se atualizando.

O que distingue as imagens das “essências” da fenomenologia é seu índice histórico [...] O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. Atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade). Não é o passado que lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade.¹⁰³

6

Benjamin traz para o primeiro plano, e a contrapelo, a montagem e uma característica que parece intrínseca à montagem: o anacronismo. Ou, como comenta Rancière, “modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções,

¹⁰¹ Ibidem, p. 512.

¹⁰² Ibidem, p. 512.

¹⁰³ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 504.

significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido”¹⁰⁴ e que são “dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra”¹⁰⁵. A montagem, gesto que por si só provoca anacronias, implica a repetição e o corte (que segundo Agamben são as condições transcendentais da montagem)¹⁰⁶, uma vez que em todo corte pressupõe-se um intervalo, uma descontinuidade (o espaço da reflexão); e em toda montagem de quaisquer objetos – sejam eles textos, imagens, músicas ou até mesmo conceitos e ideias –, pressupõe-se uma espécie de ressurgimento imediato destes objetos em um outro tempo (e em um outro contexto e outro espaço) que não necessariamente o deles, e que, queira ou não queira, faz emergir novas configurações. O gesto de montar abre séries, forma constelações inéditas.

Há também montagem no roçar dos corpos. No (aparentemente simples) contato sujeito-objeto, novas séries se abrem, novas constelações se formam e sentidos se efetuam (na relação do sujeito com o objeto há um contágio e, nesse contágio, abertura de séries que formam sentidos). Como coloca Didi-Huberman, “diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar”¹⁰⁷ já que nesse toque, nessa relação do olhar com a imagem, no contato (contágio) entre esses corpos, antes que nada há um presente que se efetua nesse acontecimento (o do olhar uma imagem, a experiência do olhar que toca e é tocado por um objeto); e esse presente que se efetua, efetua-se em corpos carregados de memórias, carregados de outros tempos que inevitavelmente influem em qualquer configuração que possa ser feita, ou em qualquer leitura, interpretação que o sujeito pode fazer desse objeto. “É preciso compreender que *em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros”¹⁰⁸. Isso implica não apenas tudo aquilo que se sabe como também tudo aquilo que não se sabe, que se ignora. E, tratando-se de corpos carregados de memórias, implica também tudo aquilo que veio antes e depois¹⁰⁹. Enquanto a efetuação de um acontecimento se fixa e se fecha

¹⁰⁴ Rancière, Jacques. *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*. Em *História, verdade e tempo*. Marlon Salomon (org.). Tradução de Mônica Costa Netto. Chapecó: Argos, 2011, p. 49.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 49.

¹⁰⁶ Agamben, Giorgio. *Image et mémoire*. France: Editions Hoëbeke, 1998, p. 65.

¹⁰⁷ Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 16.

¹⁰⁸ Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 46.

¹⁰⁹ Refiro-me aqui ao ensaio *A imagem de Proust*: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. A efetuação é o acontecimento vivido, é a marca que se fixa e se fecha. As montagens que se pode fazer a partir dessa efetuação é a chave que abre para tudo o que veio antes e depois. Benjamin, Walter. *Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

no acontecido, a memória, a experiência e a montagem são chaves que abrem para novas configurações. No seu ensaio sobre Leskov, Benjamin trata dessa questão a partir do narrador e da relação intrínseca que a sua experiência (a do narrador) tem com a coisa narrada, dizendo que a narrativa

não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.¹¹⁰

O que estou tratando de articular sobre a montagem e as anacronias que ela provoca a partir do simples (e também complexo) gesto de montar, é que, tanto o sujeito quanto o objeto são corpos carregados de memórias, e nessa relação, tendo em conta as complexidades temporais e espaciais trazidas por essas memórias, entramos no ponto “onde termina o domínio do verificável”¹¹¹ e o anacronismo começa a exercer a sua força desestabilizadora e de abertura sobre a história. A memória

decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica.¹¹²

Na complexidade de tempos heterogêneos impregnados nas coisas, nos corpos, não se pode estar insensível à vertigem, à “ação vertiginosa do tempo na atualidade”¹¹³ e suas consequências metodológicas – e aqui se pode falar de um gesto da montagem –, ao se afirmar que “o presente se tece de múltiplos passados”¹¹⁴. O sentido se efetua no acontecimento, no toque, no choque entre corpos e a cada novo instante, a cada novo acontecimento, o presente

¹¹⁰ Benjamin, Walter. *Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 205.

¹¹¹ Rancière, Jacques. *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*. Em *História, verdade e tempo*. Marlon Salomon (org.). Tradução de Mônica Costa Netto. Chapecó: Argos, 2011, p. 31.

¹¹² Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 41.

¹¹³ Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contemporânea, 2013, p. 45.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 45.

volta a ser tecido por outros tempos, a se reconfigurar e dar formas a novos sentidos. Negar esse movimento vertiginoso é negar as multiplicidades da vida.

CENA 02

O fio apodrecido (ou as filhas da Noite)

Em uma sala de cinema vazia há uma imagem projetada do interior de um galpão com uma porta aberta no canto. A câmera, imóvel e posicionada nos fundos da sala de cinema, nos dá um plano geral. Sobre essa imagem, e acima dos assentos da sala de cinema, uma tesoura gigante está suspensa no ar. Um homem e uma mulher, fora de quadro, se perguntam onde está a pessoa que queria mostrar algo a eles. A tal pessoa então entra pela porta da imagem projetada na tela. Eles perguntam a ela o que significa aquela tesoura gigante, e o homem responde que a tesoura foi o instrumento usado.¹¹⁵ Corte. Um baixo relevo de Átropos segurando uma tesoura prestes a cortar o fio. Os romanos a chamavam de Morta. As Moiras, que nunca tiveram sua própria lenda, antes de serem três, eram uma, a *moira* de cada um, a parte que nos cabe, que nos incumbe, que nos toca. Depois viraram divindades que controlavam os destinos de mulheres, homens, deuses e deusas. Fiavam (Cloto) e cortavam (Átropos), e entre esses gestos giravam a roda da fortuna (Láquesis): destino, mas também acaso, sorte, chance. As Moiras são as deusas da montagem em um mundo póstumo a elas, que passou a ser histórico e fiado por seus textos. Mas o que antes eram linhas agora são, como dirá Flusser, técnico-imagens (zerodimensionalidade, bits). O que antes seguia uma ordem linear que escondia os intervalos, os saltos, as interrupções em favor de uma agradável e mortal fluidez da linha do tempo – que soterrava histórias, povos, pensamentos e todos aqueles fantasmas vencidos por esta ordem – agora é fragmento, desordem, caos – que soterra histórias, povos, pensamentos e todos os fantasmas também vencidos por esta ordem. O espaço vazio primordial, a parte que nos toca. Não mais filhas de Zeus e Têmis, mas as filhas da Noite.

1

Para Flusser, o que nos caracteriza como seres humanos é a nossa capacidade de abstração. O gesto abstraidor primordial do ser humano (e que é também o gesto que o transforma em ente abstraidor) é a manipulação. Com as mãos podemos manipular as coisas, segurar os volumes e dessa maneira fazer com que parem. “Por essa ‘manipulação’ o homem abstrai o tempo e destarte transforma o mundo em ‘circunstância’. Os objetos abstratos que surgem em torno do homem podem ser modificados, ‘resolvidos’ (‘objeto’ e ‘problema’ são

¹¹⁵ Em 2007, convidado para fazer parte do projeto *Cada um com seu cinema*, (em celebração aos 60 anos do festival de Cannes), David Lynch apresenta um pequeno curta chamado *Absurda*.

sinônimos)”.¹¹⁶ Segurar os volumes e fazê-los parar, é uma operação na qual o sujeito objetiva as coisas. E eles param porque a abstração que opera sobre as coisas trata de fixar um significado a elas. Essa operação implica outros gestos abstraidores: a visão, a conceituação e o cálculo/computação. Apesar de apresentá-los nessa ordem, Flusser ressalta que essas abstrações não seguem uma linearidade – afinal de contas “abstrair não é progredir, mas regredir”¹¹⁷ –, mas estão envoltas em uma dança que circunda o concreto, na qual, paradoxalmente, está cada vez mais difícil o retorno ao concreto. É aí que Flusser vê a precipitação no abismo da *zero-dimensionalidade*.

A humanidade, sugere Flusser, levou dezenas de milênios até aprender a tornar as imagens transparentes, ou seja, aprender a explicá-las, manipulá-las ou

arrancar com os dedos os elementos da superfície das imagens e a alinhá-los a fim de contá-los; até que tivéssemos aprendido a rasgar o tecido do contexto imaginado e a enfiar os elementos sobre as linhas, a tornar as cenas “contáveis” (nos dois sentidos do termo), a desenrolar e desenvolver as cenas em processos, vale dizer, a escrever textos e a ‘conceber o imaginado’.¹¹⁸

Esse gesto abstraidor é o da conceituação, o gesto que faz o ser humano ser o ator que concebe o imaginado e que o transforma em um ser histórico. No seu *glossário para uma futura filosofia da fotografia*, Flusser define a consciência histórica como “consciência da linearidade (por exemplo, a causalidade)”, o conceito como “elemento constitutivo do texto” e a conceituação como a “capacidade para compor e decifrar textos”.¹¹⁹ Acontece que no (que Flusser chama de) universo das imagens técnicas, o mundo já não é mais vivenciado, conhecido e valorizado por nós graças às linhas escritas, mas sim graças a superfícies imaginadas: “o mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto plano, cena, contexto”¹²⁰. Flusser trata de demonstrar, já no início da década de 1980, com seu *elogio da superficialidade*, que “não se trata de retorno à situação pré-alfabética, mas de avanço rumo à situação nova, pós-histórica, sucessora da história e da escrita”.¹²¹ Uma época utópica – considerando a definição de Flusser de que utopia significa não ter um chão para se apoiar, uma

¹¹⁶ Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 12

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 16

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 12-13.

¹¹⁹ Flusser, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo: Annablume, 2011, p. 17.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 11

¹²¹ *Ibidem*, p. 11-12

ausência de lugar onde poderíamos parar – sem lugar e sem tempo, apenas áreas imaginadas por uma “sociedade puramente informacional”.¹²² Bifo, seguindo a linha de Flusser, diz que a utopia é o lugar que não existe, da mesma maneira que o virtual é o lugar que não tem existência física. Numa utopia virtual, estamos colocados, portanto, num espaço que é duas vezes diferente da existência física.¹²³

“Textos são séries de conceitos, ábacos, colares. Os fios que ordenam os conceitos (por exemplo, a sintaxe, as regras matemáticas e lógicas) são frutos de convenção. Os textos representam cenas imaginadas assim como as cenas representam a circunstância palpável”.¹²⁴ Ao pensar sobre a nova situação que avança – a do universo das imagens técnicas e de uma sociedade que caminha para uma condição puramente informacional –, Flusser cria a imagem de um colar no qual os fios apodreceram e as pedrinhas envoltas nesse fio se soltaram, perderam a referência da linha que as continha. Antes o universo “contável” era ordenado pelos fios do texto, por uma linearidade lógico-matemática de um pensamento que concebe o universo a partir da estrutura dos seus textos, “assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura das suas imagens”¹²⁵; agora, com essa percepção de como o mundo é regido, somada a uma profunda desconfiança no fio que apodreceu, as pedrinhas rolam desordenadamente. É aí então que se revela, no texto de Flusser, o paradoxo da dança da abstração que está cada vez mais distante do retorno ao concreto: no universo das imagens técnicas, perde-se (ou pelo menos empobrece bruscamente) alguns gestos abstraídos, e essa perda acontece porque

tais pedrinhas soltas não são manipuláveis (não são acessíveis às mãos) nem imagináveis (não são acessíveis aos olhos) e nem concebíveis (não são acessíveis aos dedos). Mas são calculáveis (de *calculus* = pedrinha), portanto tateáveis pelas pontas de dedos munidas de teclas. E, uma vez calculadas, podem ser reagrupadas em mosaicos, podem ser “computadas”, formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários (hologramas). Destarte o processo se transforma em jogo de mosaico. Em consequência, o cálculo e a computação são o quarto gesto abstraidor (abstrai o comprimento da linha) graças ao qual o homem transforma a si próprio em jogador que calcula e computa o concebido.¹²⁶

¹²² Ibidem, p. 8-9.

¹²³ Berardi, Franco. *Depois do Futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 112.

¹²⁴ Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 14.

¹²⁵ Ibidem, p. 14.

¹²⁶ Ibidem, p. 14-15.

Longe de uma posição nostálgica, longe de propor uma defesa de uma “nova ordem” – que Lyotard propõe chamar de condição pós-moderna e Fisher propõe chamar de realismo capitalista – ou de querer fazer uso de modelos temporais que simplificam as complexidades do tempo e da própria história, é preciso tratar de compreender essa situação contemporânea, suas temporalidades, dar um passo atrás, pensar sobre a técnica cada vez mais oculta em seus códigos fechados, em suas linguagens de programação protegidas por rigorosas leis que transformam o próprio pensamento em propriedade – talvez hoje o procedimento por montagem que mais se esconde, que se oculta em sistemas operacionais e em amigáveis ícones, chamados de aplicativos, softwares. Na contemporaneidade ocidental e capitalista, prevalece uma força informativa descomunal sobre os indivíduos e, ao mesmo tempo, estes estão cada vez mais distantes de entender os mecanismos desta máquina informática, o seu funcionamento interno, o que realmente faz a máquina rodar: o hardware. Está mais difícil do que nunca desmontar e, portanto, mais difícil encontrar novos usos para essas ferramentas, que não os seus usos meticulosamente programados.

“Aparelho: brinquedo que simula um tipo de pensamento”¹²⁷.

Se o aparelho é esse brinquedo que simula algum tipo de pensamento, é preciso sempre saber quais pensamentos ele está simulando, caso contrário é-se facilmente capturado, escravizado por algum tipo de ideologia à qual se está alheio. Ao falar sobre o aparelho fotográfico, Flusser menciona que é certo que a máquina faz o que o fotógrafo quer, mas é preciso, para entender essa relação, retroceder um pouco o pensamento e entender que o fotógrafo só pode querer aquilo que a máquina pode fazer. Essa constatação implica dizer que “não apenas o gesto mas a própria intenção do fotógrafo são programados. Todas as imagens que o fotógrafo produz são, em tese, futuráveis para quem calculou o programa do aparelho. São imagens ‘prováveis’”¹²⁸. Para Flusser, então, o desafio é fazer imagens pouco prováveis, agir contra o programa dos aparelhos dentro do próprio programa: “É, pois, preciso utilizar os aparelhos contra os seus programas. É preciso lutar contra a sua automaticidade”¹²⁹.

No caso das imagens técnicas, seguindo a linha puída pela pedrinha de Flusser, o gesto produtor é composto por duas fases. A primeira fase, realizada por técnicos e cientistas, é quando os aparelhos são inventados e programados, já a segunda fase, executada pelos

¹²⁷ Flusser, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo: Annablume, 2011, p. 17

¹²⁸ Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 30.

¹²⁹ *Ibidem* p. 30.

produtores de imagens, os aparelhos são invertidos contra o seu programa. Na imagem técnica é possível notar a colaboração e a luta entre o programador e a liberdade informadora. Gesto programador e gesto des-programador.

A estrutura do gesto é a de juntar elementos pontuais para se formarem superfícies: é o gesto que parte do abstrato e visa o concreto. Visa avançar da zerodimensionalidade até a bidimensionalidade, da “estrutura profunda” até a superficialidade. O gesto não pode alcançar sua meta, porque para fabricar superfícies a partir de pontos seria preciso uma infinidade de pontos. De modo que as imagens técnicas não são superfícies efetivas, mas superfícies aparentes, superfícies cheias de intervalos. Imagens técnicas enganam o olho para que os olhos não percebam os intervalos. São *trompe l’oeil*.¹³⁰

Se nas imagens que Flusser chama de tradicionais o deciframento implica revelar a ideologia do seu produtor, nas imagens técnicas é preciso decifrar o programa do qual e contra o qual surgiram. Nas imagens técnicas, o desafio crítico e des-programador é ainda maior porque o cálculo e sua codificação se processam no interior do aparelho que as produz e, portanto, ficam escondidos e ocultos na própria imagem. Por esses motivos que Flusser diz que a tarefa da crítica das imagens técnicas é *des-ocultar* os programas que estão por trás das imagens, uma vez que, “a luta entre os programas mostra a intenção produtora humana. Se não conseguimos aquele deciframento, as imagens técnicas se tornarão opacas e darão origem a nova idolatria, a idolatria mais densa que a das imagens tradicionais antes da invenção da escrita”.¹³¹ É então que Flusser diz ser necessário uma nova consciência na recepção das imagens técnicas. Essa nova consciência deve resistir ao fascínio mágico que emana dessas imagens: “é preciso abandonarmos o modelo da história da cultura que serviu até aqui para localizarmos a posição das imagens técnicas na cultura, e tentarmos captar, ‘fenomenologicamente’, a maneira pela qual estamos atualmente no mundo”.¹³²

2

A interface gráfica do sistema operacional desenvolvido por Bill Gates, o *windows*, popularizou-se rapidamente entre usuários de computadores domésticos e deixou para trás as interfaces dos sistemas operacionais baseados no DOS (*Disk Operation System*). O principal

¹³⁰ Ibidem, p. 31.

¹³¹ Ibidem, p. 32-33

¹³² Ibidem, p. 33

motivo da sua rápida aceitação talvez seja o fato de que o novo sistema operacional tornou mais fácil a relação do usuário inexperto com os hardwares que compõem o que chamamos de computadores. Mas essa facilitação, que à primeira vista parecia ser um grande benefício, deixou a programação por trás desses sistemas ainda mais oculta dos usuários. Os sistemas operacionais, além de gerenciarem os recursos do computador, cumprem a função de mediação entre o hardware e o software e entre estes e o usuário. São facilitadores. Se no MS-DOS a interface exibía apenas letras e números que solicitava ao usuário um certo conhecimento de uma linguagem para ativar os comandos, com a nova interface do *windows* os percursos básicos que o usuário tinha que fazer se transformaram em ícones. Basta um clique (ou dois) e o percurso, já programado, é feito automaticamente.¹³³

Pode-se dizer que com o avanço do *windows*, os usuários de computadores domésticos ficaram cada vez mais afastados das chamadas linguagens de programação e o modelo de facilitação do acesso foi se aperfeiçoando: “como um programa pode fazer o papel de uma coleção de dados a serem traduzidos ou tratados por outro programa, é possível colocar diversas camadas de programas entre o hardware e o usuário final”¹³⁴. Desta maneira, o usuário “só se comunica diretamente com a última camada e não precisa conhecer a complexidade subjacente ao aplicativo que está manipulando ou a heterogeneidade da rede que percorre”.¹³⁵ Em um ensaio publicado pela primeira vez em 1992, com o título de “*Software não existe*”, Kittler, atento e crítico a essas camadas que foram cada vez mais se interpondo entre o *hardware* e o usuário de computadores, diz que

a filosofia da chamada comunidade de computadores faz de tudo para esconder o *hardware* por trás do *software*, os significantes eletrônicos por trás das interfaces ser humano/máquina. Com toda a filantropia imaginável, os manuais de programação advertem contra o abalo espiritual que ocorreria se escrevêssemos funções trigonométricas na linguagem de montagem. Com toda a amabilidade, os processos de DIOS (e seus autores especializados) assumem a função de “esconder os detalhes do controle do *hardware* subjacente ao programa do usuário”.¹³⁶

A linguagem de montagem (*assembly*), à qual se refere Kittler corresponde a uma notação, um sistema de gráficos legível por humanos para o código de máquina. Esses códigos são transformados, através da substituição de seus valores brutos, em símbolos mnemônicos. O

¹³³ Vale notar que o DOS já era um sistema operacional facilitador, mas diferente da nova geração de sistemas operacionais, a aplicação dos seus comandos se dava através de letras e números.

¹³⁴ Lévy, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 43.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 43

¹³⁶ Kittler, Friedrich. *A verdade do mundo técnico*. Ensaios sobre a genealogia da atualidade. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017, p. 381. A citação que faz Kittler vem de Nahajyoti Barkalati, *The Waite Group's Macroassembler Bible*, Indiana 1989, p. 528.

responsável por essa tradução é o montador (*assembler*), que cria operações, que geram códigos de máquina, que serão depois executados pelo computador. Cada *assembler* gera códigos para uma arquitetura específica, ou seja, cada montador tem sua própria versão de linguagem de montagem que acarreta em um problema de portabilidade dos códigos, fazendo com que o mesmo tenha que ser reescrito para poder ser montado em outra arquitetura. O que Kittler está tratando de dizer é que mesmo vivendo em um mundo cada vez mais regido por código de máquina, a humanidade (com exceção, claro, dos especialistas) está alheia a esta linguagem. O programador, através de sua montagem fechada, é quem diz como a máquina deve ser usada, limitando suas possibilidades à sua arquitetura, ou, nas palavras de Kittler, “desenvolveram num nível propositalmente superficial interfaces gráficas funcionais que negam aos usuários o acesso a toda máquina, pois ocultam os atos de escrita ainda imprescindíveis para a programação”¹³⁷.

[Em *Matrix*, Morpheus oferece a Neo a opção de tomar uma pílula vermelha ou uma azul: “You take the blue pill, the story ends, you wake up on your bed and believe whatever you want to believe. You take the red pill, you stay on wonderland and I show you how deep the rabbit hole goes”. Até então, Neo, vivendo em um universo computacional e informático escrito por código de máquina, tinha a percepção do mundo como uma interface gráfica desenhada a partir de uma linguagem humana amigável e de fácil compreensão. Quando ele toma a pílula vermelha, ele passa a ver a linguagem aplicada por trás dessas interfaces gráficas, ele passa a ver os códigos de máquina e percebe a arquitetura alienante e escravizante da Matrix. Já em *They Live*, a resistência desenvolve um tipo de óculos que permite seus usuários verem o que há por trás das propagandas. Ao ter contato pela primeira vez com esses óculos, o protagonista John Nada olha para um colorido outdoor de uma empresa chamada *Control Data* que diz: “We’re creating the transparent computing environment”. Ao colocar os óculos, sua visão, agora em preto e branco, vê no outdoor apenas a palavra “obey”.]

3

No seu livro *Cibercultura*, elaborado a partir de um relatório encomendado pelo Conselho Europeu e publicado em 1997, Pierre Lévy não esconde seu otimismo com as possibilidades da internet. Ao tratar sobre esse emergente meio de comunicação e sua relação com o saber, Lévy afirma que “qualquer reflexão sobre o futuro dos sistemas de educação e de

¹³⁷ Ibidem, p. 381.

formação na cibercultura deve ser fundada em uma análise prévia da mutação contemporânea da relação com o saber”¹³⁸. Ele enumera três constatações: a primeira “diz respeito à velocidade de surgimento e de renovação dos saberes e *savoir-faire*”¹³⁹; a segunda “diz respeito à nova natureza do trabalho, cuja parte de transação de conhecimentos não para de crescer. Trabalhar quer dizer, cada vez mais, aprender, transmitir saberes e produzir conhecimentos”¹⁴⁰; e a terceira: “o ciberespaço suporta tecnologias intelectuais que amplificam, exteriorizam e modificam numerosas funções cognitivas humanas”¹⁴¹, dentre elas a memória, a imaginação, a percepção e o raciocínio. Para Lévy, essas tecnologias intelectuais oferecem à humanidade novas maneiras de acessar informações, como os hoje consolidados mecanismos de buscas, e novas formas de raciocínio e conhecimento, destacando, nesse caso, a simulação, que ele caracteriza como uma “verdadeira industrialização da experiência do pensamento, que não advém nem da dedução lógica nem da indução a partir da experiência”.¹⁴² Mas a grande vantagem que Lévy via nas chamadas tecnologias intelectuais era o seu potencial para se tornar uma inteligência coletiva, alegando que “as memórias dinâmicas, são *objetivadas* em documentos digitais ou programas disponíveis na rede (ou facilmente reproduzíveis e transferíveis), podem ser compartilhadas entre numerosos indivíduos”¹⁴³.

[Durante a campanha eleitoral de 2018 no Brasil, foi compartilhado entre numerosos indivíduos (atualmente chamado de disseminação em massa) um vídeo que alegava que o candidato Fernando Haddad havia distribuído nas escolas e creches, quando prefeito da cidade de São Paulo, mamadeiras com o formato de um pênis, a famosa “mamadeira de piroca”. Esse vídeo, provavelmente articulado pelos membros do que depois veio a ser conhecido como o “gabinete do ódio” do atual presidente da república e sua família, foi uma das grandes notícias falsas que circularam pelo ciberespaço no período eleitoral e que ajudaram na eleição de Bolsonaro. Certamente este é um exemplo da fragilidade da noção de que as novas tecnologias digitais junto com a internet aumentariam o potencial da inteligência coletiva. Ainda assim, a visão otimista de Lévy não pode ser descartada, porque essa é realmente uma potência que não apenas está latente como também se faz notar nos espaços de resistência, tais como o ciberativismo, software livre, copyleft entre tantos outros.]

¹³⁸ Lévy, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 159.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 159.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 159.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 159.

¹⁴² *Ibidem*, p. 159.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 159.

O que se considera como os primórdios da internet remonta ao final dos anos de 1950. Segundo Manuel Castells¹⁴⁴, após o lançamento do foguete soviético Sputnik, que lançou na órbita da terra o primeiro satélite artificial, os Estados Unidos da América, assustados com a tecnologia soviética, através da ARPA (Agência de Projetos e Pesquisa Avançada, ligada ao departamento de defesa), decidiu investir na criação de um sistema de comunicação que fosse invulnerável a ataques nucleares. A partir de um conceito de Paul Baran, originou-se uma tecnologia de comunicação baseada em um sistema de troca de pacotes que “tornava a rede independente de centros de comando e controle, para que a mensagem procurasse suas próprias rotas ao longo da rede, sendo remontada para voltar a ter sentido coerente em qualquer ponto da rede”.¹⁴⁵ Essa nova forma de comunicação horizontal, sem um centro de controle, anunciou, conforme Castells, a chegada da *Era da Informação em grande escala* e permitiu “uma fusão singular de estratégia militar, grande cooperação científica, iniciativa tecnológica e inovação contracultural”.¹⁴⁶

A partir dessa inusitada forma de cooperação – que misturou militares, científicos, o mercado e o movimento contracultural –, o desenvolvimento da internet acelerou rapidamente. É importante ressaltar que, apesar de ser comum os termos se confundirem, internet e *world wide web* não são sinônimos. Internet é o nome que se deu a rede mundial de computadores, ou seja, através da internet é possível conectar e colocar em rede todos os computadores. Já a *world wide web* é uma ferramenta de acesso a essa rede que depende dos *browsers* (como o chrome, explorer, firefox) para acessar as chamadas páginas web. Basicamente a *world wide web* é uma ferramenta, entre tantas possíveis, que facilita a navegação e a filtragem dos arquivos que circulam por essa rede. Ao se confundir com o termo internet, fica evidente o quanto essa ferramenta, essa forma de uso específico da internet, tornou-se o modelo predominante que, se em um primeiro momento ampliou as expectativas em torno da rede, agora é possível constatar como o uso da internet, de maneira geral, parece engessado em uma única forma, como se não houvesse outras alternativas.¹⁴⁷

As ideias por trás da *world wide web* surgiram na década de 1980, a partir da vontade dos membros da *Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire* (CERN) de facilitar o

¹⁴⁴ Castells, Manuel. *A sociedade em rede*. Tradução Roneide Venancio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 2013, p. 82.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 82.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 82.

¹⁴⁷ Agradeço imensamente a professora Carol Coelho pelas sugestões, referências e generosas conversas que me auxiliaram no desenvolvimento destas questões.

compartilhamento de documentos de pesquisa entre eles. Quando, em abril de 1993, a CERN anuncia que a *world wide web* seria livre para todos e sem custos, ela “propagou-se entre os usuários de internet como um rastilho de pólvora para tornar-se, em poucos anos, um dos principais eixos de desenvolvimento do ciberespaço”¹⁴⁸. A *world wide web*, na definição de Lévy, é composta por um conjunto de documentos que formam um corpus intangível. Esses documentos são disponibilizados pelas partículas que compõem esse conjunto, as chamadas páginas web. A *world wide web* cumpre o papel de um agente estruturador que organiza e faz uma filtragem desse corpus intangível. Cada um dos seus elementos, as páginas web, são ao mesmo tempo um pacote de informações e uma ferramenta de navegação (através dos hiperlinks), dando uma dupla face, nas palavras de Lévy, para a página web; que em uma delas “forma a gotícula de um todo em fuga, enquanto na outra propõe um filtro singular do oceano de informação”¹⁴⁹. Lévy irá então concluir que

na web tudo se encontra no mesmo plano. E, no entanto, tudo é diferenciado. Não há hierarquia absoluta, mas cada site é um agente de seleção, de bifurcação ou de hierarquização parcial. Longe de ser uma massa amorfa, a Web articula uma multiplicidade aberta de pontos de vista, mas essa articulação é feita transversalmente, em rizoma, sem o ponto de vista de Deus, sem uma unificação sobrejacente. Que este estado de coisas engendre confusão, todos concordam. Novos instrumentos de indexação e pesquisa devem ser inventados, como podemos ver pela riqueza de trabalhos atuais sobre a cartografia dinâmica dos espaços de dados, os “agentes” inteligentes ou a filtragem cooperativa das informações.¹⁵⁰

[Um ano após a publicação do livro *Cibercultura*, de Lévy, nasce a empresa privada de buscas google. A missão da empresa era “organizar a informação mundial e torná-la universalmente acessível e útil”¹⁵¹. Pode-se dizer que, mais de 20 anos depois da sua fundação, a google não apenas cumpriu sua missão como tornou-se uma das empresas mais poderosas do mundo, um incontrolável e gigantesco monopólio que atua em diversos seguimentos do mercado internacional. Em 2020, o departamento de justiça dos Estados Unidos da América abriu um processo contra a empresa por considerar que ela está abusando do seu poder de mercado para impedir a concorrência. Além disso, a empresa também é acusada de manipular as buscas em seus mecanismos (que é usado por quase 90% dos usuários de internet) para favorecer seus produtos e os produtos de seus anunciantes.¹⁵² Apesar de já ser um começo, esse processo está

¹⁴⁸ Lévy, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 162.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 162.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 162.

¹⁵¹ <https://about.google/>

¹⁵² <https://outraspalavras.net/outrasmidias/lancada-enfim-grande-acao-contra-monopolio-do-google/>

longe de ir na raiz dos problemas ocasionados por megacorporações como a google. A ingênua e bem intencionada missão da google poderia ser reformulada para: ter em nossa posse os dados de todas as pessoas do mundo, desenvolver tecnologias de inteligência artificial capazes de manter todas elas dentro de suas bolhas, induzi-las a consumir aquilo que nossos anunciantes desejam e auxiliar as agências de espionagem para desestabilizar e destruir o que quer e quem quer que seja que possa interferir na nossa missão.]

4

Existe uma vasta bibliografia que trata de traçar uma espécie de arqueologia do desenvolvimento da rede mundial de computadores, a internet, através dos interesses políticos, militares, científicos e também através das tecnologias que foram se desenvolvendo nesse entorno. Não é a minha intenção me aprofundar na história da internet e nas suas complexidades técnicas, mas é interessante ressaltar como o seu desenvolvimento se deu de forma cada vez mais acelerada e como essa aceleração ajudou a acelerar o desenvolvimento de toda sorte de novas tecnologias, tornando até mesmo essas bibliografias desatualizadas de um ano para o outro. Assim como a rede mundial de computadores tem uma relação estreita com a aceleração no desenvolvimento de tecnologias (promovida pela chamada guerra fria, pelo desejo dos cientistas de compartilharem entre eles suas pesquisas e até por uma utopia que via na rede a possibilidade de um mundo sem hierarquias), o desenvolvimento de tecnologias da rede foi tão intenso, especialmente a partir do final dos anos de 1980, que a sua arqueologia torna-se uma complexa tarefa, já que, em espaços de tempo cada vez mais reduzidos, surgem novas tecnologias. Por outro lado, a quantidade de documentos que a humanidade produz e tem em rede (o chamado ciberespaço) nesta segunda década do século XXI é algo imensurável – ou talvez apenas podendo ser medido por uma máquina que, mesmo assim, deveria recalcular diariamente esses valores que não param de crescer de maneira exponencial.

Dentre essas tecnologias desenvolvidas em torno à internet, talvez a *world wide web* seja uma das mais determinantes e significativas para os nossos tempos. Ao tratar de defini-la, Pierre Lévy diz que a *world wide web* é um fluxo que se move e se transforma permanentemente e que, através de “suas inúmeras fontes, suas turbulências, sua irresistível ascensão oferecem uma surpreendente imagem da inundação de informação contemporânea”¹⁵³ na qual “cada reserva de memória, cada grupo, cada indivíduo, cada objeto pode tornar-se emissor e contribuir para a enchente”¹⁵⁴. Lévy usa a metáfora do segundo dilúvio, atribuída ao artista inglês Roy

¹⁵³ Lévy, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 162.

¹⁵⁴ *Ibidem*, 162-163.

Ascott, para essa enchente de informações e constata, de maneira pouco crítica e conformista, que, seja para melhor ou para pior, nesse dilúvio não haverá nenhuma vazante e, portanto, devemos “nos acostumar com essa profusão e desordem. A não ser em caso de catástrofe natural, nenhuma grande reordenação, nenhuma autoridade central nos levará de volta à terra firme nem às paisagens estáveis e bem demarcadas anteriores à inundação”.¹⁵⁵ Para Lévy, a *world wide web* inundou o planeta de informação e lançou a humanidade ao mar. Nesse sentido, ele vê uma mudança estrutural na relação com o saber, que tem seu ponto de virada com a revolução industrial e a *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert, na segunda metade do século XVIII:

Até então, um pequeno grupo de homens podia esperar dominar o conjunto dos saberes (ou ao menos os principais) e propor aos outros o ideal desse domínio. O conhecimento era totalizável, adicionável. A partir do século XX, com a ampliação do mundo, a progressiva descoberta de sua diversidade, o crescimento cada vez mais rápidos dos conhecimentos científicos e técnicos, o projeto de domínio do saber por um indivíduo ou por um pequeno grupo tornou-se cada vez mais ilusório. Hoje, tornou-se evidente, tangível para todos que o conhecimento passou definitivamente para o lado do intotalizável, do indominável.¹⁵⁶

[A enciclopédia foi criada, segundo Koselleck, em um mundo onde a noção de progresso ainda não tinha o mesmo sentido que lhe é dado atualmente.¹⁵⁷ Prevendo uma possível catástrofe em escala mundial, Diderot e d’Alembert criaram a enciclopédia como uma espécie de arca de Noé da razão, ou seja, eles queriam, pelas dúvidas, salvar todos os conhecimentos adquiridos pela humanidade até então, de uma possível catástrofe, de um possível novo dilúvio. O que talvez eles não sabiam é que o dilúvio foi provocado justamente pelo excesso de informação.]

De totalizável, o conhecimento passa a ser indomável. Como afirma Lévy, não se trata de que agora tudo pode ser acessado e sim que o todo, ou a noção de um todo, está fora de alcance. Com a emergência do ciberespaço, por um lado, “cada um deve reconstruir totalidades parciais à sua maneira, de acordo com seus próprios critérios de pertinência”¹⁵⁸ e, por outro lado, “essas zonas de significação apropriadas deverão necessariamente ser móveis, mutáveis, em devir”¹⁵⁹. É então que Lévy propõe que, nesse segundo dilúvio, devemos substituir a

¹⁵⁵ Ibidem, p. 163.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 163.

¹⁵⁷ Koselleck, Reinhart. *História de conceitos: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020, p. 185.

¹⁵⁸ Lévy, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010, p.163.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 163.

imagem da grande arca pela de uma imensa quantidade de pequenas embarcações, “pequenas totalidades, diferentes, abertas e provisórias, secretadas por filtragem ativa, perpetuamente reconstruídas, pelos coletivos inteligentes que se cruzam, se interpelam, se chocam ou se misturam sobre as grandes águas do dilúvio informacional”¹⁶⁰. Para ele, a navegação e o surf são as novas metáforas da relação com o saber.

[Em um resumo semanal do dia 4 de dezembro de 2009, o blog corporativo do google anunciava uma mudança de grandes proporções nos seus mecanismos de buscas. A partir dessa data, a empresa estenderia a busca personalizada para todos os usuários, mesmo para aqueles que não tinham ou não estavam conectados a uma conta google¹⁶¹. Eli Pariser sugere que a partir dessa data começou *a era da personalização*.¹⁶² As buscas pelo mecanismo de pesquisa do google passaram – com a coleta de dados e análise desses dados por filtros desenvolvidos pela empresa – a ser personalizadas, entregando um resultado diferente para cada pessoa que utilizasse o mecanismo a partir de uma leitura algorítmica do seu histórico de navegação pela *world wide web*. Pariser fez um experimento com duas amigas que ele classifica como mulheres brancas, com alto grau de instrução e politicamente progressistas de esquerda. Em 2010, quando ocorreu um acidente com a plataforma de petróleo *Deepwater Horizon* e uma quantidade expressiva de petróleo foi derramada no Golfo do México, ele pediu para suas amigas fazerem uma busca no google, escrevendo apenas BP (*British Petroleum*, empresa responsável pela plataforma). Enquanto para uma, a primeira página de resultados mostrava propagandas da empresa, para a outra, mostrava notícias sobre o derramamento. Pariser conclui com preocupação que se “os resultados eram tão diferentes entre essas duas mulheres progressistas da costa leste dos Estados Unidos, imagine a diferença entre os resultados encontrados pelas minhas amigas e, por exemplo, um homem republicano de meia-idade que viva no Texas”¹⁶³. Surgia o que Pariser chamou de *filter bubble*. Essa bolha criada pelos filtros é, como ele sugere, invisível. O google “não nos diz quem ele pensa que somos ou por que está nos mostrando o resultado que vemos. Não sabemos se as suposições que o site faz sobre nós estão certas ou erradas – as pessoas

¹⁶⁰ Ibidem, p. 163.

¹⁶¹ Starting this week, we are [extending Personalized Search](#) worldwide to users who are signed out of their Google accounts, and in more than 40 languages. Now when you search using Google, we will be better able to provide the most relevant results using 180 days of Google search activity from your browser. For example, since I always search for "ADA" and often click on results about the programming language, Google might show you those results before the American Dental Association results. <https://googleblog.blogspot.com/search?updated-max=2009-12-07T18:30:00-08:00&max-results=7&start=14&by-date=false>

¹⁶² Pariser, Eli. O filtro invisível. Tradução Diego Alfaro. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2012, p. 9.

¹⁶³ Ibidem, p. 8.

talvez nem imaginem que o site está fazendo suposições sobre elas”¹⁶⁴, portanto, é ocultada a filtragem, a programação. Mas, talvez, um dos problemas mais graves e notáveis que esse sistema de filtros vem provocando é o isolamento. Com a personalização “cada pessoa está sozinha em sua bolha. Numa época em que as informações compartilhadas são a base para a experiência compartilhada, a bolha dos filtros é uma força centrífuga que nos afasta uns dos outros”¹⁶⁵. Segundo o sociólogo Sérgio Amadeu, o controle que as redes sociais exercem sobre seus usuários combina o antigo modelo de publicidade com a coleta de dados pessoais. Para Amadeu, essa combinação se transformou em um dos pilares do neoliberalismo. Basicamente essas empresas se tornaram muito poderosas e com grande rentabilidade com um modelo de negócios que oferece serviços gratuitos em troca de dados pessoais de seus usuários e “a partir da construção de uma interface que te mantém nela o tempo todo, se tornou possível extrair o teu padrão de comportamento e saber onde você está na rede. Se criou uma rede de controle jamais vista”¹⁶⁶. É então que entra o que a professora e pesquisadora Fernanda Bruno chama de *racionalidade algorítmica*: “um modelo de racionalidade onde os algoritmos ocupam um lugar central nos processos de conhecimento de uma certa realidade, bem como nos processos de tomada de decisão e de gestão dessa mesma realidade”¹⁶⁷. Para ela, em nossa sociedade, nas experiências tecnologicamente mediadas, a utilização de processos algoritmos está se tornando cada vez mais centrais tanto na coleta e análise de dados privados quanto na tomada de decisões automatizadas nos mais variados contextos (políticas públicas, segurança, mercado financeiro, entre outros). Fernanda Bruno propõe que existe uma *dimensão performativa da racionalidade algorítmica* que, em muitos casos, rompe com o modelo de conhecimento representacional: “A força da racionalidade performativa dos algoritmos não está em descrever ou representar, mas sim em gerar efeitos e produzir realidades”¹⁶⁸. Os sistemas de recomendação – as recomendações que megacorporações fazem aos usuários a partir da coleta de seus dados e da utilização dos algoritmos – não buscam, realmente, saber o que o usuário quer e sim tratam de influenciar suas decisões e/ou desencadear ações e comportamentos. Com essa constatação, Bruno conclui que a racionalidade algorítmica desfaz a distância entre o laboratório e o mundo, transformando o mundo em um imenso laboratório.]

¹⁶⁴ Ibidem, p. 22.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 21.

¹⁶⁶ Entrevista com Sérgio Amadeu para o programa 20 minutos com Breno Altman: <https://www.youtube.com/watch?v=9f56pJdrjz8>

¹⁶⁷ Entrevista para a página web do Digilabour, laboratório de pesquisa da pós-graduação em comunicação da Unisinos: <https://digilabour.com.br/2019/10/25/tecnopolitica-racionalidade-algoritmica-e-mundo-como-laboratorio-entrevista-com-fernanda-bruno/>

¹⁶⁸ <https://digilabour.com.br/2019/10/25/tecnopolitica-racionalidade-algoritmica-e-mundo-como-laboratorio-entrevista-com-fernanda-bruno/>

5

Lévy, provavelmente, é um leitor de Deleuze e via, na *world wide web*, uma potência rizomática, mas, ao que tudo indica, seu otimismo o levou a desconsiderar as mutações que Deleuze via no capitalismo e o quanto a internet, em especial através da *world wide web*, poderia servir a essas mutações. Em seu *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*, publicado em 1990, Deleuze alerta para as mutações do capitalismo e vê uma transição de uma sociedade de disciplina para uma sociedade de controle. Ao tratar das diferenças entre uma sociedade pautada pelo disciplinamento e uma pautada pelo controle, antes de mais nada, ele diz que “não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições”¹⁶⁹ e que, portanto, “não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas”¹⁷⁰. Para Deleuze, os meios de confinamento pelos quais passa o indivíduo numa sociedade disciplinar são variáveis independentes, ou seja, cada vez que o indivíduo passa de um meio a outro, como da escola para a caserna e da caserna para a fábrica, ele está sempre recomeçando do zero. E, apesar de a linguagem ser comum em todos esses meios, ela é *analógica*. Já nos diferentes modos de controle, chamados de *controlatos* por Deleuze, as variações são inseparáveis, formam um sistema geométrico variável de linguagem *numérica*. “Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma *modulação*, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro”¹⁷¹.

Outra diferença importante que ressalta Deleuze é que, na sociedade de controle, a empresa substitui a fábrica. Se a fábrica era um corpo que levava a um equilíbrio suas forças internas a partir da lógica “o mais alto possível para a produção, o mais baixo possível para os salários”¹⁷², a empresa é, nas palavras de Deleuze, uma alma, um gás que impõe uma modulação para cada salário e introduz, além de um “estado de perpétua metaestabilidade, que passa por desafios, concursos e colóquios extremamente cômicos”¹⁷³, um sistema de formação permanente pautado por prêmios, pelo mérito e pela rivalidade, uma “excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo”¹⁷⁴. Da mesma forma que a empresa substitui a fábrica, Deleuze vê na tendência de formação permanente um

¹⁶⁹ Deleuze, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 224.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 224.

¹⁷¹ *Ibidem*, 225.

¹⁷² *Ibidem*, 225.

¹⁷³ *Ibidem*, 225.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 225.

princípio modulador de substituição da escola, assim como “o controle contínuo substitui o exame. Este é o meio mais garantido de entregar a escola à empresa”¹⁷⁵.

Nas sociedades disciplinares, Deleuze enxerga dois polos. Por um lado, a assinatura, que indica o indivíduo, e por outro a matrícula, que indica a posição desse indivíduo na massa. Esses polos não encontram incompatibilidade nas sociedades disciplinares, tornando o poder ao mesmo tempo massificante e individuante, “isto é, constitui num corpo único aqueles sobre os quais se exerce [o poder], e molda a individualidade de cada membro do corpo”¹⁷⁶. Já nas sociedades de controle, a assinatura e o número perdem sua essencialidade para a cifra, ou, segundo Deleuze, a *senha*:

a linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “*dividuais*”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “*bancos*”. É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro – que servia de medida padrão –, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda.¹⁷⁷

Com essa constatação, Deleuze conclui que se na disciplina o ser humano produzia energia de forma descontínua, no controle ele é ondulatório e seu funcionamento tem um caráter orbital e contínuo, alegando que “por toda a parte o *surf* já substituiu os antigos *esportes*”¹⁷⁸. O que Lévy via como possibilidades de libertação, descentralização e democratização do conhecimento através da internet e, em especial, da *world wide web*, Deleuze via como as características centrais das sociedades de controle. A navegação e o surf, metáforas das formas de uso do ciberespaço em um passado recente – termos que não à toa já estão em desuso – são os recursos que os indivíduos, divididos entre si e em si mesmos, têm para se equilibrar na órbita agitada de uma sociedade cada vez mais controlada. Mas, com a ressaca provocada pelo dilúvio, são poucos os surfistas que ainda conseguem se manter em pé na prancha. Assim como Pierre Lévy afirma que “pela primeira vez na história da humanidade, a maioria das competências adquiridas por uma pessoa no início de seu percurso profissional estarão obsoletas no fim de sua carreira” o mesmo pode ser dito sobre as previsões e utopias a respeito do desenvolvimento da internet.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 225.

¹⁷⁶ Ibidem, 226.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 226.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 227.

CENA 03
CD:\WIN
A FACILIDADE DO ACESSO
OU O EMPOBRECIMENTO DO GESTO DE MONTAR|

Riqueza e rapidez, eis o que o mundo admira e a que todos almejam. Ferrovias, correio expresso, barcos a vapor e todas as possíveis facilidades da comunicação são aquilo a que o mundo culto almeja para se sofisticar e, com isso, permanecer na mediocridade. (...) Na verdade, este é o século para as cabeças capazes, para pessoas práticas e de entendimento rápido que, equipadas com uma certa destreza, sentem-se superiores à massa, mesmo não sendo elas mesmas aptas para aquilo que é supremo. Atenhamo-nos o mais que pudermos à mentalidade da qual viemos; nós, juntos talvez a alguns poucos, seremos os últimos de uma época que tão logo não retornará.

(Johann Wolfgang von Goethe)

1

Em 1992, Bill Gates chega a uma máxima que seria determinante para a construção do seu império, a *Microsoft*. Em uma carta para o linguista Thomas Sebeok, dialogando sobre a questão das interfaces de facilitação do acesso informático, Gates escreve: *Power is: making things easy*. Franco “Bifo” Berardi diz que esta é uma frase “iluminadora sobre a própria essência do poder porque é concebida e pronunciada por uma pessoa que soube acumular poder econômico por meio da criação de tecnologias linguísticas”¹⁷⁹; e propõe que a partir daí podemos ver o poder de outro modo: se antes identificávamos o poder com a força ou com uma ação que vem de cima e impõe modelos de comportamento, agora Bill Gates e sua máxima nos dizem “que na gênese do poder está a facilitação dos processos cognitivos, a facilitação do acesso e do percurso”¹⁸⁰.

A criação da *world wide web* proporcionou um avanço significativo da internet. Como compara Bifo, antes do seu surgimento, a rede era um território rural repleto de pequenas estradas de terra, mas sem nenhuma rodovia. Encontrar uma página web nos primórdios da internet era o mesmo que procurar por um casebre perdido no meio da imensidão do campo. Não havia nenhuma simplificação do processo de comunicação direta. A *world wide web* foi

¹⁷⁹ Berardi, Franco. *Depois do Futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 120.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 121.

uma espécie de “passagem decisiva de um universo virtual sem mapa para um universo virtual cada vez mais cartografado”¹⁸¹. A construção de rodovias (ferrovias, hidrovias) favorece o fluxo de mercadorias e atende a um trânsito de pessoas voltado, sobretudo, ao trabalho. A cartografia do espaço virtual parece que foi a construção de mais uma via, dessa vez destinada à sua regulamentação pelo poder econômico. O processo de cartografia do espaço virtual beneficiou o surgimento de grandes monopólios e a sua apropriação pelo mercado; afinal, rodovias, hidrovias, ferrovias são construídas para as mercadorias chegarem com maior velocidade ao seu destino. Servem para os trabalhadores chegarem mais rápido ao local de trabalho e, geralmente, são grandes espaços privados, construídos com dinheiro público, destinados a acelerar e facilitar o fluxo do capital. Assim que, apesar de toda a agitação e excitação utópica dos potenciais democráticos da rede, não demorou muito para se chegar na sua face distópica:

Quando a Microsoft lançou o Windows95, o novo sistema operacional que contém o Explorer, interface de acesso à rede, a comunidade de rede alertou sobre um perigo. Delineava-se a possibilidade de uma superposição progressiva entre cartografia, interface de leitura e sistemas operacionais que possibilitam o uso das interfaces. E isso significa a penetração de uma lógica monopolizadora no universo da comunicação reticular. Estava se formando um monopólio vertical que objetivava pôr nas mãos de um único produtor os diversos níveis da produção da comunicação.¹⁸²

[O artista Santiago Sierra, em 1998 fez uma performance na Cidade do México na qual atravessou um caminhão de carga numa rodovia e a deixou obstruída por aproximadamente 5 minutos.¹⁸³ Em março de 2021, o cargueiro Ever Given ficou encalhado no canal de Suez, bloqueando a passagem de outros cargueiros por mais de sete dias. Jornais e noticiários falaram diariamente dos grandes prejuízos financeiros causados. Segundo estimativas, 12% do comércio internacional passa todos os dias pelo canal e a sua obstrução provocou prejuízos estimados em quase 10 bilhões de dólares por dia.¹⁸⁴ A obstrução de uma via não provoca apenas longos engarrafamentos, mas interrompe o movimento cego e alucinado do capital e traz o alerta para os perigos da dependência na concentração do fluxo. Pouco se falou dos prejuízos humanitários.]

¹⁸¹ Ibidem, p. 120.

¹⁸² Berardi, Franco. *Depois do Futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 120.

¹⁸³ https://www.santiago-sierra.com/987_1024.php?key=3

¹⁸⁴ <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/entenda-o-prejuizo-causado-por-ever-given-navio-que-ficou-encalhado-no-canal-de-suez/>

Se antes, para procurar pelo casebre no meio da imensidão do campo era necessário um processo empírico, que implicava em tentativas e erros, relações com o espaço e com as pessoas que o habitam (quem nunca parou para pedir informações? quem nunca se deu conta, ao passar por uma árvore ou uma casa, e disse: “já passamos por aqui antes!”); agora, tornou-se mais comum a relação com o GPS, ou seja, com o aparelho. Se antes da popularização massiva do GPS, essas relações se davam, principalmente, através de um contato maior com o percurso, descobrindo suas ruas, registrando na memória os lugares, os gestos de seus habitantes, enfim, um olhar sensível voltado para a percepção do mundo exterior, agora, com a disponibilidade e a facilidade do GPS em celulares e carros, o olhar torna-se indiferente e volta-se para o interior da máquina.¹⁸⁵ Trata-se de um processo de enfraquecimento da percepção do mundo exterior e do empobrecimento da experiência, tal qual nos falava Benjamin na primeira metade do século XX, em um grau elevado e num ritmo cada vez mais acelerado.¹⁸⁶ E, nesse caso, a perda está relacionada à facilidade. Facilitado o acesso, processos intuitivos e cognitivos vão sendo cada vez menos necessários: máquinas e aplicativos, programados por funcionários de megacorporações, instruídos ideologicamente para facilitar o processo e o acesso, obtendo vantagens econômicas e políticas, fazem quase todo o percurso pelo usuário, que cada vez menos precisa recorrer a uma potência inerente ao próprio pensamento: a montagem.

Poderíamos descrever a formação das relações de poder como criação de um sistema de planos inclinados. Se formos capazes de construir planos inclinados que permitem aos fluxos sociais, econômicos, informativos deslizarem pacificamente em direção a um único orifício, então o poder se torna um orifício. “*Making things easy*” significa facilitar o percurso em direção ao orifício que constitui o acesso ao lugar onde o domínio se oculta.¹⁸⁷

É possível pensar – a partir da sugestão de Bifo de que a gênese do poder está na facilitação dos processos cognitivos – que, de maneira geral, os usuários de computadores e da rede de internet estão submetidos a um projeto de poder que depende e se alimenta de uma certa passividade do usuário. Este, ao se colocar numa posição na qual não tem mais a necessidade de fazer o percurso ou o faz automaticamente, sem entender, sem experienciar o processo ou o porquê de fazer esse percurso e não outro, pode se tornar uma presa fácil deste projeto. Essa submissão pode resultar também numa constante perda da capacidade cognitiva, uma vez que,

¹⁸⁵ Apesar de se tratar de uma generalização, já que muitas pessoas ainda transitam em automóveis sem o uso do GPS, e de reconhecer os benefícios que esta ferramenta pode trazer para muitos usuários, a intenção aqui é fazer uma análise de um processo que vem provocando transformações na forma de percepção.

¹⁸⁶ Trata-se também apenas de um exemplo entre tantos outros e que no desdobrar deste texto tentarei mostrar mais alguns.

¹⁸⁷ Berardi, Franco. *Depois do Futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 121.

quanto mais alienado dos processos da programação e quanto mais imerso nas facilidades oferecidas pelos programadores, menor é a necessidade de pensar, de usar a intuição, de se colocar perante à máquina de forma ativa, e menor é a capacidade de compreensão desses mecanismos. Retomando Flusser, ao referir-se às imagens técnicas, é preciso des-ocultar os programas que estão por trás das imagens, já que a sensação de liberdade sobre o uso (nesse caso) dos programas só é verdadeira quando se tem a percepção de que o usuário só pode querer aquilo que o programa pode fazer. Tendo essa noção, o usuário não apenas está apto a perceber as intenções que estão por trás da programação, como também pode, com essa programação, fazer outros usos dela, usos, como diz Flusser, pouco prováveis¹⁸⁸.

O desenvolvimento e a massificação das redes sociais trazem novos problemas para essas questões tratadas acima. As redes sociais, além das facilidades de acesso a programações complexas, que já estão dadas e muito bem ocultadas, trazem outras facilidades aos usuários: facilidades de comunicação, facilidades de encontrar aquela(e) amiga(o), facilidade de fazer contatos profissionais, facilidades de promover seu trabalho, seus negócios, enfim, toda uma sorte de facilidades que são publicitadas como vantagens oferecidas ao usuário, totalmente gratuitas, em troca apenas de seus dados e o registro de suas ações como forma de entender melhor os seus gostos e preferências. Por trás destas facilidades programadas, o usuário é objetificado, transformado em mercadoria, em uma valiosa estatística oferecida aos anunciantes. Além disso, com as análises comportamentais feitas por algoritmos, esse gigantesco acúmulo de dados nas mãos de um pequeno grupo de pessoas que administram grande monopólios, tornam-se uma poderosa ferramenta de manipulação nas disputas geopolíticas em curso no planeta, que promovem golpes de estado, a quebra de grandes empresas nacionais e toda sorte de assombrosos ataques às soberanias dos países e aos direitos coletivos, como os experienciados no Brasil dos últimos anos.

Essa conexão direta, chamada de interface de facilitação, apesar de mudar a configuração do poder, é mais uma forma de violência que disciplina e controla. *Making things easy* foi um processo determinante para a construção de um mundo global que foi lentamente nos oferecendo, “democraticamente”, a possibilidade de perder o poder cognitivo, o poder de associação, de montagem, de desmontagem, de aproximar e distanciar, de ver as semelhanças e as diferenças entre as coisas.

¹⁸⁸ Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

2

A metáfora dos planos inclinados trazida por Bifo nos fala, por um lado, de uma condução massiva, e sutilmente forçada, em direção aos grandes monopólios que, num primeiro momento, pareciam oferecer a democratização dos meios para, alguns anos mais tarde, entendermos que se tratava de um domínio total sobre estes; e, por outro lado, refere-se à articulação de um discurso homogeneizante que, dissimulado, impõe a noção de que não há outra alternativa.¹⁸⁹ É importante ressaltar que essa metáfora da inclinação que sugere Bifo é um complexo e difuso processo que se encontra enraizado em uma lógica capitalista que possibilitou, desde os seus primórdios, a concentração de poder e riqueza com o auxílio de consideráveis avanços tecnológicos que, por sua vez, aceleraram vertiginosamente esse processo de concentração.

Friedrich Kittler, na introdução do seu livro *Gramofone, filme, typewriter*, publicado em 1986, começa problematizando o processo de cabeamento de fibra ótica na sua República Federal Alemã:

as pessoas vão depender de um canal de comunicação que serve para qualquer mídia. Se filmes e músicas, telefonemas e textos chegam às casas por meio de cabos de fibra ótica, as mídias como a TV, o rádio, o telefone e o correio, até então separadas, se fundem, padronizadas por frequência de transmissão e formato de bits.¹⁹⁰

Assim como praticamente todos os avanços tecnológicos, por trás da substituição dos cabos de cobre por cabos de fibra ótica está a sempre iminente possibilidade da guerra. Essa substituição, segundo Kittler, foi uma solução encontrada pelos estados para protegerem suas redes de comunicação de possíveis ataques a bombas, uma vez que as explosões nucleares espalham um pulso eletromagnético que arruinaria os computadores conectados a uma rede de cobre. Mas, também, o que está por trás da instalação dos cabos de fibra ótica é a concentração da circulação de informações e até mesmo a concentração dos próprios meios de comunicação em um mesmo buraco, nesse caso em uma mesma rede de cabos. Os problemas dessa concentração, dessa inclinação exclusivamente para esses cabos, hoje são numerosos e notáveis: é possível cortar de uma só vez com toda a comunicação de um país (como ocorreu

¹⁸⁹ Podemos pensar no já não tão dissimulado *slogan* do governo de Margaret Thatcher: “There is no alternative”, que basicamente propagava massivamente a ideia de que não há alternativa ao capitalismo, ao neoliberalismo, à globalização e a um mundo autorregulado pelos mercados.

¹⁹⁰ Kittler, Friedrich. *Gramofone, filme, typewriter*. Tradução Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p. 21.

recentemente em Mianmar após um golpe de estado), controlar e armazenar todo o fluxo de dados dos usuários, portanto, espionar, assediar, sabotar pessoas, empresas, organizações sociais e os próprios governos, como já sabemos que está sendo feito em larga escala pelo governo norte-americano através da sua agência de segurança nacional, a NSA; além disso, essa concentração facilitou o surgimento – ironicamente em San Francisco, cidade dos grandes utopistas da era digital, onde foi fundada a Electronic Frontier Foundation¹⁹¹ – dos grandes monopólios como google e facebook, que praticamente concentram e armazenam todos os fluxos de dados que circulam nas redes e os utilizam (comercializam) como lhes convêm, sem nenhum tipo de regulamentação eficaz no que diz respeito à privacidade e a segurança dos usuários.

Para ajudar a compreender a lógica desses acontecimentos, uma boa alternativa (entre tantas outras) é retornarmos para 1928, ano do lançamento do livro *Propaganda*, de Edward Bernays. Com seus ideais de uma democracia capitalista e na crença de que o progresso salvaria a humanidade, Bernays (considerado o fundador do que hoje chamamos de relações públicas) não apenas sonhou com essa concentração de poder, essa inclinação para o mesmo orifício, como teve muitas de suas propostas colocadas em prática. Ao argumentar que nos Estados Unidos da América do início do século XX a diversidade era muito grande e os vários grupos que se formavam tinham caracteres, desejos e objetivos diferentes, Bernays consente com a necessidade de que um pequeno grupo de notáveis e bem intencionados homens deveriam conduzir essa massa informe para interesses comuns da nação. E assim ele começa o primeiro capítulo do livro, que tem o título de “Organizar o caos”:

La manipulación consciente e inteligente de los hábitos y opiniones organizados de las masas es un elemento de importancia en la sociedad democrática. Quienes manipulan este mecanismo oculto de la sociedad constituyen el gobierno invisible que detenta el verdadero poder que rige el destino de nuestro país.¹⁹²

Essa proposta de homogeneização das massas, que serviu de orientação para a democracia norte-americana do século XX e também para a Alemanha nazista, consistia basicamente em rejeitar as diversidades, as singularidades e as multiplicidades para assim construir uma sociedade homogênea, *concentrada* em torno dos mesmos objetivos – objetivos estes, claro, determinados por esses anônimos que governam nas sombras. O que mais chama

¹⁹¹ Organização sem fins lucrativos fundado em San Francisco, Califórnia, em 1990. A EFF tinha como princípios e objetivos proteger os direitos de liberdade de expressão no contexto da era digital.

¹⁹² Bernays, Edward. *Propaganda*. Traducción de Albert Fontes. España: Editorial Melusina, 2008, p. 15.

a atenção ao ler Bernays hoje, em um mundo caótico e governado por esse pequeno número de homens já nem tão invisíveis e nem tão notáveis¹⁹³, é a naturalidade com a qual ele trata a manipulação das massas, a clareza que ele tem do funcionamento dos mecanismos de poder nesse regime autoproclamado (e publicitado como) democrático e a importância que ele dá para que esse pequeno grupo de pessoas dirijam os destinos de um país e até mesmo do mundo:

En teoría, cada ciudadano toma decisiones sobre cuestiones públicas y asuntos que conciernen a su conducta privada. En la práctica, si todos los hombres tuvieran que estudiar por sus propios medios los intrincados datos económicos, políticos y éticos que intervienen en cualquier asunto, les resultaría del todo imposible llegar a ninguna conclusión en materia alguna. Hemos permitido de buen grado que un gobierno invisible filtre los datos y resalte los asuntos más destacados de modo que nuestro campo de elección quede reducido a unas proporciones prácticas. Aceptamos de nuestros líderes y de los medios que emplean para llegar al público que pongan de manifiesto y delimiten aquellos asuntos que se relacionan con cuestiones de interés público; aceptamos de nuestros guías en el terreno moral, ya sean sacerdotes, ensayistas reconocidos o simplemente la opinión dominante, un código estandarizado de conducta social al que nos ajustamos casi siempre.¹⁹⁴

É interessante notar que, para Bernays, o surgimento de um governo invisível só foi possível devido à invenção e desenvolvimento de meios técnicos que aumentaram a velocidade e a amplitude da circulação da informação. Esses meios foram indispensáveis para poder disciplinar a opinião pública numa sociedade que a cada dia tornava-se mais complexa e confusa: “la imprenta y el periódico, los ferrocarriles, el teléfono y el telégrafo, la radio y los aviones permiten extender las ideas velozmente, o incluso en un instante, a lo largo y ancho de Estados Unidos”¹⁹⁵. Ao comentar um artigo escrito por H. G. Wells para o jornal *The New York Times*¹⁹⁶, Bernays diz que as possibilidades que oferecem os novos recursos tecnológicos de

¹⁹³ Refiro-me aqui, por exemplo, ao diretor da empresa Tesla, Elon Musk, um dos homens mais ricos e poderosos do mundo. Tesla, inc. é uma empresa que produz automóveis elétricos e depende do lítio para a fabricação de suas baterias. Recentemente, após um golpe de estado na Bolívia, um dos países com maior concentração de lítio no mundo, Musk, ao responder a um usuário do twitter, não fez a menor questão de esconder que estava por trás da articulação desse golpe. O usuário escreve: “Você sabe o que não interessa às pessoas? O governo dos EUA organizando um golpe contra Evo Morales na Bolívia para que você possa obter lítio lá”. E Musk responde com arrogância: “Vamos dar golpe em quem quisermos! Lide com isso”.

¹⁹⁴ Bernays, Edward. *Propaganda*. Traducción de Albert Fontes. España: Editorial Melusina, 2008, p. 17.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 19.

¹⁹⁶ O trecho que Bernays cita de H. G. Wells em seu livro (vale notar que se em Goethe o tom era pessimista, em Wells o tom é de grande otimismo): *Los medios de comunicación modernos —el poder que brindan la imprenta, el teléfono y la comunicación sin hilos, entre otros, de transmitir influyentes ideas estratégicas o técnicas a un gran número de centros que colaboran entre sí, y posibilitar prontas respuestas y diálogos efectivos— han inaugurado un nuevo mundo de procesos políticos. Ideas y frases pueden ahora dotarse de una efectividad mayor que la de cualquier gran personalidad y más poderosa que cualquier interés sectorial. Es posible transmitir el designio que nos une y protegerlo contra tergiversaciones o traiciones. Es posible elaborarlo y desarrollarlo con paso firme y extensamente sin que se den malentendidos personales, locales o sectoriales.*

transmitir ideias instantaneamente para um grande número de pessoas localizadas em qualquer região do país, avançam tanto na esfera política quanto sobre os processos produtivos, comerciais, sociais e demais atividades e manifestações massivas, facilitando assim uma integração geográfica “de suerte que aquellos individuos que comparten las mismas ideas e intereses pueden ser asociados y disciplinados en aras de una acción común aunque vivan a miles de kilómetros de distancia”.¹⁹⁷ A epígrafe deste ensaio, escrita aproximadamente 100 anos antes do livro de Bernays, na qual Goethe menciona que é a rapidez e a riqueza o que o mundo admira e todos almejam, deixa em evidencia como os tempos atuais vinham sendo esboçados a partir de uma lógica de desenvolvimento tecnológico focada na aceleração, no encurtamento entre as distâncias e na concentração de riqueza e poder. Aquele começo de século XIX, que já vinha preparando o terreno para “cabeças capazes, para pessoas práticas e de entendimento rápido que, equipadas com uma certa destreza, sentem-se superiores à massa, mesmo não sendo elas mesmas aptas para aquilo que é supremo”¹⁹⁸, tornou-se realidade nas mediócras cabeças dos homens brancos, milionários e sofisticados que Bernays identificou como os mais apropriados para conduzirem as sociedades (democráticas) capitalistas no início do século XX.

3

Ao pensar sobre as transformações provocadas na percepção das sociedades modernas, Benjamin traz como exemplo o espaço urbano, que é tomado pela multidão e torna-se cada vez mais complexo e acelerado. Nessa nova situação vivida nas grandes metrópoles, as experiências ópticas dos indivíduos são fortemente abaladas pelo trânsito e “mover-se através dele significa para o indivíduo sofrer uma série de choques e colisões. Nos pontos de cruzamento mais perigosos, atravessam-no vários choques nervosos em rápida sequência, como descargas de uma bateria”¹⁹⁹. Ao comparar os transeuntes de *O homem da multidão* de Poe – que na primeira metade do século XIX lançavam olhares no meio da multidão para todos os lados e sem motivos – com os transeuntes do início do século XX, Benjamin nota que estes agora focam seus olhares nos sinais de trânsito para se orientarem e com isso constata que “a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo”²⁰⁰. Com essa observação, Benjamin não

¹⁹⁷ Bernays, Edward. *Propaganda*. Traducción de Albert Fontes. España: Editorial Melusina, 2008, p. 20.

¹⁹⁸ Benjamin, Walter. *Gente Alemã. Uma série de cartas*. Tradução Daniel Martineschen. Florianópolis: Editora Nave, 2020, p. 19.

¹⁹⁹ Benjamin, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 128.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 128.

apenas está pensando sobre as transformações na percepção do indivíduo moderno, como também está percebendo uma sociedade que se utiliza da tecnologia para o seu próprio disciplinamento.

No seu *Depois do futuro*, Bifo, com uma visão talvez exageradamente apocalíptica e generalizadora, propõe uma noção de máquina externa e máquina interna. A máquina externa, que ele relaciona à época moderna ou ao período que denomina de capitalismo industrial, era uma máquina que agia fora do corpo e da mente, uma máquina visível no espaço urbano e das fábricas. Já a máquina interna é uma máquina biopolítica, psicofarmacológica – “que age no interior do corpo graças a potências de tipo químico, biotécnico”²⁰¹ – e semiótica, bioinformática, “a rede como concatenação que torna possível uma deslocalização dos processos produtivos”²⁰². A máquina interna se entrelaça com o sistema nervoso social, com a genética do organismo humano, é “uma nanomáquina capaz de produzir mutações no agente humano”²⁰³. Bifo irá então identificar, nessas noções de máquinas externas e internas, uma passagem de um regime disciplinar para um regime de controle (assim como havia feito Deleuze 20 anos antes em seu *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle). Se, no primeiro caso, a máquina se constitui diante do corpo humano – ou seja, é uma máquina externa ao corpo (que se mantinha pré-técnico) e à mente –, provocando uma experiência autônoma e coisificada: “a peça que lhe cabe surge no raio de ação do operário independentemente da sua vontade. E desaparece do seu controle da mesma forma arbitrária”²⁰⁴, disciplinando o corpo ao ritmo uniforme e constante da máquina, portanto, regulando normativa, legal e institucionalmente o corpo e a mente; no segundo caso (que Bifo identifica com os tempos atuais e costuma usar o termo *pós-modernidade*) a máquina não está mais apenas diante e sim dentro do corpo e da mente: “os corpos não podem se relacionar nem a mente se expressar sem o suporte técnico da máquina biopolítica. Por isso, não é mais necessário o processo de disciplinamento político, legislativo, violento e repressivo. O controle se dá inteiramente a partir da própria máquina interna”²⁰⁵.

[Em *Videodrome*, dirigido por David Cronenberg e lançado em 1983, uma cena me aterrorizou por muito tempo. O protagonista Max Renn, um ambicioso dono de um pequeno

²⁰¹ Berardi, Franco. *Depois do Futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 16.

²⁰² *Ibidem*, p. 16-17.

²⁰³ *Ibidem*, p. 16.

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 128.

²⁰⁵ É difícil imaginar que o processo de disciplinamento tenha dado lugar ao de controle. O disciplinamento, certamente, continua sendo uma importante ferramenta de repressão nos estados ocidentais. Diria que na atualidade, disciplinamento e controle são as ferramentas que mantêm a lógica neoliberal em vigor. Berardi, Franco. *Depois do Futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 17.

canal de televisão a cabo chamado *Civic TV*, na busca de conteúdos sensacionalistas e altamente violentos, sofre uma espécie de hipnose alucinógena ao ter contato com uma fita cassete produzida pela *Spectacular Optical*. Na cena a que me refiro, o diretor da *Spectacular Optical* insere a fita no estômago de Max, por um buraco que se abre em seu abdome (muito parecido com a entrada de um vídeo cassete). Em *Videodrome* Cronenberg faz uma metáfora grotesca e aterrorizante de como a máquina se insere no corpo e na mente. É bem comum encontrar análises que aproximam *Videodrome* das ideias de Marshall McLuhan, famoso pelo livro *O meio é a mensagem*. Essa aproximação fica mais evidente com o misterioso personagem, Professor O'Blivion, que parece ser uma referência direta ao pesquisador canadense; mas gostaria de fazer uma aproximação com o Pasolini de *Escritos corsários*: Pasolini vê possível afirmar, em 1973, que a “‘tolerância’ da ideologia hedonista desejada pelo novo poder é a pior das repressões da história humana”²⁰⁶. Para ele, essa repressão pode ser exercida “através de duas revoluções, internas à organização burguesa”²⁰⁷: a primeira delas foi a partir das infraestruturas e a segunda dos meios de informação. “As estradas, a motorização etc. uniram estreitamente a periferia ao centro, abolindo qualquer distância material. Mas a revolução dos meios de informação foi ainda mais radical e decisiva. Por meio da televisão, o centro assimilou o país inteiro, que era historicamente tão diferenciado e rico em culturas originais. Começou uma obra de padronização destruidora de qualquer autenticidade e concretude”²⁰⁸. Pasolini diz que essa padronização, junto com o encurtamento das distâncias materiais a partir da infraestrutura, impôs, pela nova industrialização, uma sociedade de consumo que pretende tornar inconcebível qualquer outra ideologia que não esteja centrada no consumo. E Pasolini conclui: “A responsabilidade da televisão em tudo isso é enorme. Não, é claro, enquanto “meio técnico”, mas enquanto instrumento de poder e poder ela própria. Ela não é apenas um lugar por onde as mensagens circulam, mas um centro elaborador de mensagens. É um lugar onde se concretiza uma mentalidade que de outro modo não se saberia onde instalar. É através do espírito da televisão que se manifesta concretamente o espírito do novo poder”²⁰⁹. “Não há dúvida (os resultados demonstram) de que a televisão é o meio de informação mais autoritário e repressivo do mundo. Comparados a ela, o jornal fascista e os *slogans* mussolinianos escritos nos muros são risíveis: o fascismo, insisto, no fundo não foi capaz nem de arranhar a alma do povo italiano: o novo fascismo, através dos novos meios de comunicação e de informação

²⁰⁶ Pasolini, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 54.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 54.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 54.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 55.

(especialmente a televisão) não só arranhou, mas dilacerou, violentou, contaminou para sempre”²¹⁰]



A questão para Bifo é que se antes a velocidade estava concentrada nas máquinas externas, agora a velocidade se transferiu para a informação, ou seja, a velocidade foi internalizada, o que Bifo chama de automatismo psicocognitivo (se buscarmos a origem etimológica da palavra informação, *informatio, onis*, do latim, que seria algo como conceber ideia, dar forma a uma ideia, configurar uma ideia, podemos pensar na própria noção de informação como um processo interno). No modelo fordista/taylorista, um grande número de

²¹⁰ Ibidem, p. 55-56

operários trabalhava de forma coordenada e sincronizada sobre fragmentos que eram recompostos e unificados pela máquina. Essa dinâmica do processo de montagem provoca um tipo de alienação estimulado por movimentos repetitivos de seres humanos que não tem a compreensão do todo (nem o acesso a ele, já que são protegidos por leis de propriedades intelectuais): essa tarefa fica a cargo da máquina e dos engenheiros que a projetaram. Por outro lado, na máquina interna, somos afetados por um acelerado fluxo de informações completamente fragmentadas as quais não temos mais a capacidade nem o tempo necessário para processar e organizar, provocando uma alienação e uma anestesia acelerada e que estamos ainda em um estágio inicial de compreensão dos seus efeitos, apesar das mostras devastadoras de sua força nos últimos anos.

Essa noção de internalização da velocidade pode ser muito significativa para se pensar algumas questões da atualidade ocidental. No século XX, por intermédio da máquina externa da qual nos fala Bifo, concretizou-se a colonização do espaço planetário: “Os meios de transporte permitiram chegar a cada centímetro do planeta, que pôde, assim, ser conhecido, marcado, esquadrinhado, submetido ao controle e à exploração”²¹¹. Essas máquinas não somente permitiram ao ser humano percorrer toda a superfície do planeta e deslocar-se em alta velocidade, mas também o permitiram “penetrar nas vísceras da Terra, sugar os recursos que estavam escondidos sob a crosta terrestre, ocupar cada espaço visível com produtos replicados mecanicamente”²¹². Bifo alega que enquanto havia a possibilidade de a máquina externa projetar-se por novos territórios ainda inexplorados, havia um futuro a ser conquistado, o que traz para a noção de futuro não apenas uma dimensão temporal, mas também uma dimensão espacial. Quando o espaço terrestre havia sido completamente explorado e colonizado, tudo indicava que o próximo passo seria a exploração de outros planetas. A chamada guerra fria desencadeou uma corrida espacial. Chegou-se à lua. Mas essa corrida espacial, pelo menos aparentemente, desacelerou, principalmente no que diz respeito à colonização de outros planetas, e se intensificou no que diz respeito ao desenvolvimento de satélites e outras tecnologias de comunicação alojadas no espaço, mas com sua atenção (ou sua mira) voltada para o planeta terra; e assim a direção de expansão e de desenvolvimento voltou-se para a conquista do espaço interno, do mundo interior, “iniciou-se a colonização da dimensão temporal, ou seja, do vivido, da mente, da percepção”²¹³ e da alma. É o começo de um processo que vai desembocar no que Bifo chama de *o século sem futuro*.

²¹¹ Berardi, Franco. *Depois do Futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 19.

²¹² Ibidem, p. 19.

²¹³ Ibidem, p. 19-20.

O espaço interno, ao qual se refere Bifo, abarca a noção de ciberespaço e cibertempo. O ciberespaço é “a esfera de interação de várias fontes humanas e mecânicas de enunciação, a esfera da conexão entre mentes e máquinas”²¹⁴, ou seja, é o ponto de intersecção virtual dos conteúdos gerados por inúmeros emissores, um ponto que interliga pessoas, documentos e máquinas (a intersecção do corpo orgânico com o corpo inorgânico da máquina eletrônica), e, ao que tudo indica, tem virtualmente uma capacidade de expansão ilimitada. Por outro lado, o cibertempo é a parte exclusivamente orgânica do processo, é a capacidade de elaboração mental no tempo, “o tempo necessário para que o cérebro humano possa elaborar a massa de dados informativos e de estímulos emocionais provenientes do ciberespaço”²¹⁵. Onde há a tensão e o cruzamento entre o sempre expansivo ciberespaço e os limites do cibertempo, Bifo dirá que o que está em jogo é a sensibilidade, a empatia e a ética:

A sensibilidade é a faculdade que possibilita a compreensão empática. É a capacidade de compreender o que não pode ser dito em palavras, de compreender intuitivamente o *continuum* da vida que não pode ser traduzido em simples signos. A sensibilidade é a capacidade de interpretar signos não verbais, graças à capacidade de interpretação que provém do fluxo empático. Essa capacidade, que permitia à raça humana compreender mensagens ambíguas no contexto da relação, está certamente arrefecendo e, talvez, desaparecendo. Submetida à aceleração infinita do infoestímulo, a mente reage na forma de pânico ou de dessensibilização. Parece que está se constituindo uma geração de humanos cuja competência sensorial é reduzida. A habilidade de compreender empaticamente o outro, de interpretar sinais que não tenham sido codificados segundo um código de tipo binário, torna-se cada vez mais rara, cada vez mais frágil e incerta.²¹⁶

4

E o buraco é mais fundo do que parece, é um buraco virtual que avança numa superfície sem fundo e atinge corpos altamente saturados de informação. O século XXI é o século em que a informática se consolidou nas sociedades capitalistas. Através das redes de internet, principalmente, foi possível desenvolver uma verdadeira *infomáquina* que produz um incessante bombardeio de informações que, na maior parte das vezes, são desconexas, fragmentadas, sem nenhum tipo de critério ou, se se preferir, com critérios ocultos e dissimulados, que não apenas simulam realidades, mas transformam o espaço virtual num verdadeiro campo de batalha.

²¹⁴ Ibidem, p. 108.

²¹⁵ Ibidem, p. 109.

²¹⁶ Ibidem, p. 20.

Benjamin relacionou o empobrecimento da experiência ao desaparecimento da arte de narrar, indicando que a informação vinha se sobrepondo à narração. Para Benjamin, “a informação recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar”²¹⁷, portanto, fecha-se sobre si mesma e não tem nenhuma potência já que, ao fechar-se sobre si mesma, a informação daquilo que foi nos deixa impotentes perante o acontecimento; já a narração não se esgota, “conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar”²¹⁸. A narrativa, compara Benjamin, é como os grãos que foram conservados hermeticamente nas pirâmides egípcias e ainda hoje conservam seu poder de germinação.

Quando Proust, na sua busca pelo tempo perdido, sugere que o passado está escondido em algum objeto material, fora dos domínios da inteligência, e que depende do acaso encontrarmos ou não esse objeto antes de morrermos, ele relega ao acaso a capacidade de um indivíduo “adquirir ou não uma imagem de si próprio, ser ou não capaz de se apropriar da sua experiência”²¹⁹. Benjamin questiona essa dependência do acaso proposta por Proust: “as coisas da nossa vida interior não têm, por natureza, esse caráter privado sem alternativa. Só o adquirem depois de se terem reduzido as possibilidades de os fatos exteriores serem assimilados à nossa experiência”²²⁰; e propõe pensar justamente nas informações diárias repassadas pelos jornais como um bom exemplo dessa redução das nossas possibilidades. A intenção da imprensa não é fazer com que o leitor incorpore as suas informações como parte de sua própria experiência:

os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, clareza e sobretudo a não relação das notícias umas com as outras) contribuem tanto para esse resultado quanto a paginação e o registro de linguagem (Karl Kraus não se cansou de demonstrar como o estilo dos jornais tolhe a capacidade de imaginação de seus leitores). O isolamento da informação em relação à experiência explica-se, em segundo lugar, pelo fato de a primeira não se integrar na “tradição”. Os jornais tem tiragens altas. Nenhum leitor dispõe tão facilmente de qualquer coisa que o outro “queira saber” a seu respeito. Historicamente existe uma concorrência entre as diversas formas de comunicação. Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência. Todas essas formas, por seu lado, destacam-se da narrativa, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Para ela, não era importante transmitir a pura objetividade do acontecimento, como faz a informação; integra-o na vida do contador de histórias para passá-lo aos ouvintes como experiência. Por isso, o contador de

²¹⁷ Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 276.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 276.

²¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 109.

²²⁰ *Ibidem*, p. 109.

histórias deixa na experiência suas marcas, tal como o oleiro deixa as das suas mãos no vaso de barro.²²¹

O problema da informação, que na modernidade europeia vinha se impondo e empobrecendo o ser humano de experiências narráveis, é um problema do qual se ocupou Benjamin em alguns dos seus mais conhecidos ensaios. Em *O narrador*²²², ele trata de trazer alguns indícios que permitem identificar o avanço da informação sobre as formas épicas e de tradição oral. O primeiro deles, comenta Benjamin, é o advento do romance nos primórdios da era moderna: “o que distingue o romance da história tradicional (e da épica no sentido mais restrito) é o fato de não poder prescindir do livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa”²²³. Benjamin sugere que o romance se distingue das outras formas da prosa por não provir da tradição oral e por não buscar sua matéria na experiência, seja ela própria ou transmitida. No romance, o romancista, diferente do contador de história, isola-se. O lugar do nascimento do romance, segundo Benjamin, está no indivíduo e na sua solidão. Apesar de sua origem remontar à antiguidade, foi preciso esperar centenas de anos para o romance encontrar o ambiente propício para se sobrepor às outras formas narrativas. Esse ambiente coincide não apenas com os avanços tecnológicos como também com a ascensão da burguesia:

É possível reconhecer que, quando a burguesia alcança o seu apogeu – e um dos seus instrumentos mais importantes, na fase do capitalismo avançado, foi a imprensa –, surge uma forma de comunicação que, por mais remota que seja a sua origem, nunca antes havia influenciado de modo determinante as formas épicas. E torna-se evidente que ela será, mais do que o romance, estranha à antiga narrativa, e muito mais ameaçadora do que aquele, que, aliás, entrará por isso numa fase crítica. Esta nova forma de comunicação é a da informação.²²⁴

Por outro lado, a experiência monstruosa da primeira guerra, analisa Benjamin, trouxe de volta pessoas mais pobres em experiências compartilháveis e que esse fenômeno não é tão estranho quanto parece em uma Europa tomada pela inflação, pela fome e que colocou, de repente, uma geração, que há poucos anos ia para a escola em carroças, em um “descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num

²²¹ Ibidem, p. 109.

²²² *Der Erzähler*, também traduzido por João Barrento por O contador de histórias.

²²³ Benjamin, Walter. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 144.

²²⁴ Ibidem, p. 145.

campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil”²²⁵. Em uma guerra na qual um arsenal de novas tecnologias tomou o protagonismo, o choque repentino que foi sentido por esses frágeis corpos humanos só poderia resultar em mudez e na incapacidade de compartilhar experiências: o que foi vivenciado nos campos de batalha, nesse novo modelo de guerra tecnológica, não tinha nenhuma referência anterior na qual as pessoas envolvidas pudessem se apoiar. É notável o relato de 1909 feito pelo chefe do estado-maior alemão Alfred Graf von Schlieffen, com o título de *Guerra na atualidade*:

Não importa quão grandes forem os campos de batalha, nada oferecerão ao olho. Nada se vê no amplo ermo. Nenhum Napoleão, acompanhado por seu cortejo, se detém no alto da colina. Nem o melhor binóculo lhe mostraria muita coisa. Seu cavalo branco seria alvo fácil de inúmeras baterias. O general está por trás da linha de frente, numa casa com espaçosos escritórios, onde telégrafos a fio e rádio, telefones e aparelhos de sinalização estão à sua disposição. Frotas de automóveis e motocicletas, equipados para as mais longas viagens, aguardam suas ordens. Lá, numa confortável cadeira em uma mesa larga, o Alexandre moderno tem diante de si o mapa de todo o campo de batalha, de lá telegrafia ordens explosivas e lá recebe notícias de seus corpos de Exército e unidades militares, de balões ancorados e aeronaves dirigíveis, que observam os movimentos do inimigo ao longo de toda a linha de frente.²²⁶

Para Benjamin, experiência e vivência possuem correlações e temporalidades distintas. Enquanto, por um lado, ele aproxima a vivência da informação e propõe que “o acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido”²²⁷, quer dizer, é um evento que acaba no instante mesmo em que acontece; por outro lado, ao aproximar memória, experiência e narração, Benjamin propõe que um acontecimento lembrado é sem limites, “porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”²²⁸. A experiência não apenas está vinculada à memória, mas promove (ou tem a potência de promover) uma abertura na história, uma vez que mantêm seu poder germinativo e está sempre disponível para irromper no tempo e configurar novos sentidos, novas narrativas.

Se pensarmos, a partir de Benjamin, nessa diferença de temporalidade entre experiência e vivência, narração e informação, e tentarmos trazer essas relações e os sintomas observados por ele no início do século XX (de que a informação vinha se sobrepondo à narração e nos deixando pobres em experiências narráveis) para o início do século XXI, é possível constatar

²²⁵ Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 86.

²²⁶ Kittler, Friedrich. *A verdade do mundo técnico. Ensaios sobre a genealogia da atualidade*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017, p. 264.

²²⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

²²⁸ *Ibidem*, p. 37.

que esse processo tomou proporções tais que a nossa percepção do tempo sofreu fortes transformações. Em uma época, que como sugeriu Flusser, encaminha-se para o puramente informacional²²⁹, na qual prevalece a vivência em detrimento da experiência e da memória – portanto prevalece uma constante sensação de finitude, de uma novidade que se sobrepõe a outra constantemente – o presente torna-se tão denso que é muito difícil se projetar para fora dele. Ao mantermos a nossa percepção temporal presa a um presente que nos satura de informações, somos privados de memória e de experiências, ficamos sem chão, em um profundo estado de inoperância e dormência. O ritmo que as tecnologias impuseram e os desenvolvimentos tecnológicos alcançaram supera em muito o ritmo pelo qual somos capazes de acompanhar e absorver esses avanços. É um ritmo que se tornou central, pelo menos nas sociedades ocidentais, e, aparentemente, criou a falsa ideia de que retirou da humanidade a possibilidade de ditar o seu próprio ritmo.

5

“As impressões e as percepções sensoriais do ser humano”, escreve Valéry, “pertencem em rigor à categoria de surpresa; são testemunho de uma insuficiência do ser humano. A lembrança é um fenômeno elementar, e o seu objetivo é nos proporcionar o tempo necessário para a organização da recepção dos estímulos, que inicialmente nos faltou”. A recepção do choque é facilitada por um treino do controle dos estímulos, para o qual, em caso de necessidade, pode-se recorrer tanto ao sonho como à lembrança. Regra geral, porém – é a suposição de Freud –, esse treino está sob a alçada da consciência desperta, situada numa camada do córtex cerebral “a tal ponto desgastada pelo efeito dos estímulos que proporcionaria as melhores condições para a sua recepção”. O fato de o choque ser assim absorvido, aparado pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter de vivência no sentido mais autêntico. E, ao incorporar esse acontecimento diretamente no registro da lembrança consciente, iria torna-lo estéril para a experiência poética.²³⁰

Em uma época em que a informatização opera em quase todas as esferas da vida social de forma preponderante (refiro-me aqui às sociedades capitalistas ou que se estabeleceram como sociedades a partir da noção de progresso), a percepção temporal parece ter sofrido, como já mencionado, grandes transformações. Mas essas transformações não significam, necessariamente, uma ruptura com uma temporalidade anterior, pelo contrário, é uma temporalidade que parece ter sido sonhada desde os primórdios do que se estabeleceu chamar de modernidade. Talvez a transformação mais significativa (no sentido de que se trata mais de

²²⁹ Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

²³⁰ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 112-113.

uma mudança de natureza do que de grau), é que o ritmo deste projeto moderno atingiu uma velocidade na qual o corpo humano não é mais capaz de acompanhar, ou seja, o ritmo pelo qual se vive, por exemplo nas grandes cidades ocidentais, deixou de ser determinado pelo ser humano e, aparentemente, passou a ser determinado pela máquina. E chegou a um nível tão elevado de aceleração que vivemos uma distopia na qual a nossa capacidade de projetar – tanto para o futuro quanto para o passado – foi drasticamente reduzida. Para Bifo, a disparidade entre o ciberespaço (que é uma esfera objetiva que se expande na velocidade da reprodução digital, ou seja, se expande em alta velocidade) e o cibertempo (que tem o seu núcleo na subjetividade humana e, portanto, tem um ritmo mais lento, um ritmo determinado pelas limitações do corpo, ou como coloca Bifo, o ritmo do gozo e do sofrimento) provoca uma saturação da atenção que faz do presente um tempo tão denso “que o cérebro não pode se separar dele, não pode projetar sua experiência para fora do momento presente”²³¹. Segundo ele, “para projetar a profundidade temporal, a mente precisa dispor os objetos mentais em perspectiva, elaborar sua relação, a sucessão, a potencialidade. A saturação do cérebro social pelos estímulos informativos tende a impedir isso. O futuro torna-se inimaginável”²³². É por causa dessa saturação do cérebro social que Bifo sugere que estamos vivendo uma verdadeira mutação antropológica da infraestrutura social, que afeta tanto o psiquismo individual quanto o coletivo. Para ele, não entenderemos a contemporaneidade se não levarmos em conta que nossa sociedade está em um processo de reprogramação neurológica, psíquica e relacional. E como podemos fazer para compreender essas transformações e operar sobre elas? Talvez seja necessário, sem cair nos exageros de Bifo, ainda pensarmos e operarmos em termos de montagem e anacronia, não como ferramentas utilitárias apropriadas pelo capital, estetizadas politicamente e banalizadas em larga escala, mas como gestos que nos possibilitam projetar para fora de um presente altamente saturado, dar um passo atrás, ver as falhas, os buracos, as fraturas, escavar, buscar as semelhanças profundas, os sintomas, aquilo que permanece oculto e ainda opera na atualidade.

Benjamin, comenta Reyes Mate, não se assombrou com o pacto de Hitler com Stalin justamente porque ambos os regimes estavam centrados numa mesma lógica: “os socialistas não diziam que nadávamos a favor da corrente? E Lenin não havia dito que o comunismo eram os soviets mais a eletrificação? Sob essas duas estratégias se ocultava a mesma confiança no progresso”²³³. O assombro maior era: como não se dar conta de que é ineficaz combater o

²³¹ Berardi, Franco. *Depois do Futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 109.

²³² *Ibidem*, p. 109

²³³ Mate, Reyes. *Meia-noite na história. Comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. Tradução Nélio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011, p. 14.

fascismo utilizando-se da sua mesma ideologia e temporalidade? “A hipótese de ele [o fascismo] se afirmar reside em grande parte no fato de os seus opositores o verem como uma norma histórica, em nome do progresso”²³⁴. Reyes Mate, ao fazer uma leitura da crítica do progresso, propõe que Benjamin vai em direção a uma noção de tempo pleno, um tempo que não descarta as ausências. O presente se manifesta de duas maneiras: “presente é, por um lado, o dado, o que chegou a ser e que temos diante de nós; por outro, é aquilo que quis ser e foi malgrado. Enquanto o primeiro presente é história real, o segundo é presente só como possibilidade”²³⁵. Não é necessário ir muito longe para entender a leitura de Reyes Mate, basta pensarmos no golpe de estado que se executou no Brasil em 2016 e interrompeu violentamente um projeto em andamento. Esse passado interrompido está latente, “aquilo que foi frustrado logicamente não é objeto da história, mas faz parte de nossa atualidade, ainda que a única razão disso seja a de que o que chegou até nós e nos conforma é a reação”²³⁶ brutal a esse projeto. Ao considerar as ausências, aquilo que foi soterrado pela narrativa dos vencedores, não é somente o tempo contínuo que colapsa, mas também esse presente denso que nos impede de projetar nossas experiências para fora dele. Os espectros do passado que nunca chegaram a se efetuar ou foram interrompidos, assombram o presente e neles contêm uma força desestabilizadora, um gérmen adormecido capaz de alterar a ordem do tempo.

O que Benjamin via no empobrecimento da experiência era um ataque direto à nossa capacidade cognitiva e interpretativa, que cria muitas barreiras a um pensamento poético, intuitivo, associativo, analógico, capaz de relacionar diferenças e semelhanças, montar, desmontar, remontar os acontecimentos, os arquivos, as ideias com pensamentos que se articulam com o passado, operam no presente e projetam possibilidades de futuro(s). Quando Bifo propõe, que “para projetar a profundidade temporal, a mente precisa dispor os objetos mentais em perspectiva, elaborar sua relação, a sucessão, a potencialidade”²³⁷, ele está pensando em termos de montagem. Com a saturação de informações provindas do ciberespaço, o cibertempo, ou seja, a capacidade que o indivíduo tem de absorver essas informações, prende-se ao presente justamente porque não tem mais o tempo necessário para operar sobre elas, reduzindo drasticamente sua capacidade de montar. Os choques provocados por essa velocidade excessiva são cada vez maiores e acabam muitas vezes anestesiando e paralisando. Essa paralisia está relacionada a uma incapacidade não apenas de reagir, mas de montar presentes

²³⁴ Ibidem, p. 13.

²³⁵ Ibidem, p. 92.

²³⁶ Ibidem, p. 90.

²³⁷ Berardi, Franco. *Depois do Futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 109.

possíveis a partir da tensão com o passado e de todas as suas ausências ainda latentes, que também auxiliariam a projetar e sonhar futuros. Essa paralisia não tem nenhuma relação com a pausa revolucionária na qual pensou Benjamin. Porque o que precisamos parar é o relógio. Desmontá-lo. Precisamos de tempo não apenas para processar ou absorver, mas tempo para vadiar, descartar, associar, montar, desmontar. A questão da percepção do tempo hoje talvez esteja emaranhada em um grande paradoxo, porque ele, o tempo, está tão acelerado que causa a impressão de que parou. Ele está tão rápido que já não somos mais capazes de vê-lo se mover, inserimos tantos quadros por segundo no tempo, que as suas imagens pararam.²³⁸

²³⁸ Princípio de câmera lenta no cinema. Quanto mais quadros por segundo inserimos na imagem, maior será o seu tempo de duração e cada vez mais lento será o movimento.

CENA 04

Imagens fulgurantes (ou montar, desmontar, remontar)

O médico do manicômio encontra em sua escrivaninha os escritos de Mabuse. Os papéis têm o título: “O império do crime”. Ele lê em voz alta “A alma da humanidade precisa ser sacudida profundamente, atemorizada por crimes inexplicáveis e absurdos. Crimes que não beneficiem ninguém, cujo único objetivo é inspirar medo e terror”. A voz de Mabuse surge e continua a leitura sussurrando. O médico fecha os olhos, como se estivesse possuído: “Porque a finalidade última do crime é estabelecer um interminável império do crime. Um estado de completa insegurança e anarquia (o médico abre os olhos surpreso e vê, sentado a sua frente, o espectro de Mabuse), fundada na destruição dos ideais de um mundo condenado à aniquilação. Quando a humanidade, derrotada pelo terror do crime, ficar cada vez mais enlouquecida, e quando o caos se tornar a suprema lei, então a hora terá chegado para o império do crime”. O espectro de Mabuse se levanta, surge atrás do médico, coloca à sua frente outros papéis e o possui, entrando em seu corpo.²³⁹



Em uma entrevista realizada por William Friedkin, em 1975, Fritz Lang conta que após terminar *O testamento do doutor Mabuse*, em 1933, não demorou muito para os camisas pardas²⁴⁰ baterem na sua porta e confiscarem o filme. “O senhor Goebbels vai confiscar o

²³⁹ Das Testament des Dr. Mabuse. Direção de Fritz Lang. Berlim: Nero-Film, 1933.

²⁴⁰ Camisas pardas era como na época chamavam as milícias paramilitares nazista, numa referência à cor do seu uniforme. O nome oficial dessa milícia paramilitar nazista era *Sturmabteilung*, traduzido ao português como “tropas de assalto”. Qualquer relação com os “indignados” no Brasil que vestiram as camisetas amarelas para defender o fascismo e a ditadura no país não é mera coincidência.

filme”.²⁴¹ Lang, como conta, muito arrogante na época, diz: “Se vocês creem que podem confiscar um filme de Fritz Lang em Berlim, pois então que o façam!”.²⁴² Eles o fizeram. Preocupado com o prejuízo que a apreensão do filme causaria a ele e à empresa produtora, Lang tenta arranjar uma reunião com Goebbels para reverter a situação. “Então um dia recebi um ‘convite’, ou seja, uma ordem para ir ao ministério da propaganda”.²⁴³ Lang acreditava que o filme tinha sido censurado porque na cena em que o médico responsável pelo manicômio encontra os escritos de Mabuse, intitulados “Império do mal”, ele reproduz, nesses escritos, uma fala muito próxima à de Hitler, colocando na boca de um criminoso as palavras do Führer.²⁴⁴ Fritz Lang rememora, com seu estilo irônico e brincalhão, seus momentos de terror dentro do ministério da propaganda nazista. Vestindo, obrigatoriamente, uma camisa com gola apertada, um sobretudo e uma calça listrada, que segundo Lang era uma vestimenta muito incômoda, ele atravessa os labirintos do ministério até chegar a Goebbels:

Caminhei pelo corredor. Eu não estava de acordo com nada disso. O piso tinha grandes quadrados de cimento. As paredes estavam vazias, sem quadros, sem letreiros. Cada passo ressoava constantemente de um lado a outro. Era muito desagradável. Cheguei ao final do primeiro corredor e depois de outro corredor e de outro até que outra vez um escritório, outra vez quatro camisas pardas armados. O mesmo procedimento. “Vá por essa direção”. E assim três vezes mais.²⁴⁵

Essa descrição exageradamente cinematográfica, que causa arrepios, nos dá uma boa noção do mau momento atravessado por Lang, que não acaba por aí. Ao entrar no escritório, um escritório amplo com quatro grandes janelas que davam para a rua, Lang é recebido amavelmente por Goebbels, que então lhe diz: “O Führer viu os seus filmes e disse: esse é o homem que nos dará a Cinemateca Nacional Socialista”.²⁴⁶ Lang conta: “nesse momento, honestamente, estava completamente transpirado. O suor corria por todos os poros do meu corpo. Olhei pela janela e havia um poste muito alto com um relógio de três faces no topo”. É então que ele se pergunta: “Como faço para sair daqui?” E continua: “não lembro mais o que disse a Goebbels, mas basicamente lhe disse que iria pensar. Olhava para os ponteiros do

²⁴¹ Entrevista com Fritz Lang. <https://www.youtube.com/watch?v=D9AqC19EKjE&t=949s>

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ William Friedkin: Lembra algum dos slogans? Fritz Lang: Hitler disse: “o cidadão médio deve destruir todas as autoridades que criou. E depois, nas ruínas, entre os restos, criaremos nosso reino por mil anos”. E o Dr. Mabuse diz quase o mesmo: “E quando tudo estiver destruído, sobre estes restos, criarei meu reino de mil anos de crimes.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ibidem.

relógio, como se moviam, mas o único [assunto em] que pensava era em como sair dali. Tinha que ir ao banco, sacar dinheiro e ir embora da Alemanha”.²⁴⁷

Em 1937, Serguei Eisenstein começa a escrever um ensaio intitulado *Montagem 1938*. Este texto, que Eisenstein considerava de grande relevância, foi traduzido para o inglês por seu ex-aluno e amigo de confiança Jay Leyda e publicado no ano de 1941 com o título “Word and Image” como o primeiro ensaio do livro *The Film Sense*.²⁴⁸ Nesse ensaio, preocupado com os rumos da montagem no cinema (tanto em termos conceituais quanto técnicos e práticos), Eisenstein desenvolve um conceito de montagem a partir da diferenciação entre representação e imagem. Ele começa com este exemplo:

Tomemos um disco branco de tamanho médio e superfície lisa, dividido em 60 partes iguais. A cada cinco partes é colocado um número na ordem consecutiva de 1 a 12. No centro do disco são fixados duas varas de metal, que se movimentam livremente sobre sua extremidade fixa, pontudas nas extremidades livres, uma do tamanho do raio do disco, a outra um pouco mais curta. Deixemos a extremidade livre da vara pontuda mais longa marcar o número 12, e a mais curta, consecutivamente, apontar para os números 1, 2, 3 e assim por diante, até o número 12. Isto implicará uma série de representações geométricas de relações consecutivas das duas varas de metal, expressadas nas dimensões 30, 60, 90 graus, e assim por diante, até 360 graus. Porém, se o disco dispuser de um mecanismo que movimenta uniformemente as varas metálicas, a figura geométrica formada em sua superfície adquire um significado especial. Agora não é simplesmente uma *representação*, é uma *imagem do tempo*.²⁴⁹

Como um bom montador, Eisenstein vai nos apresentando as representações geométricas até nos dar a imagem do relógio. Mas, para essa conexão se efetivar algo tem que acontecer, não é suficiente apenas ver o relógio. A ordem dos ponteiros no relógio traz uma cadeia de representações que estão diretamente relacionadas ao tempo e correspondem a um horário determinado. E assim ele continua:

suponhamos que o número seja cinco. Nossa imaginação está treinada para responder a este número recordando cenas de todos os tipos de acontecimentos que ocorrem nesta hora. Talvez o chá, o fim de uma jornada de trabalho, o começo da hora do *rush* no metrô, talvez lojas fechando as portas, ou a peculiar luminosidade do final da tarde... Em qualquer dos casos, automaticamente nos lembraremos de uma série de cenas (representações) do que acontece às cinco horas.²⁵⁰

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ A edição que temos acesso no Brasil saiu pela editora Zahar em 1990 organizada por José Carlos Avelar e traduzida do inglês (portanto a tradução da tradução) por Teresa Ottoni com o título de “Palavra e imagem”.

²⁴⁹ Eisenstein, Serguei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 18-19.

²⁵⁰ Ibidem, p. 19.

Para Eisenstein, esta é a sequência completa desse processo de assimilação das representações em uma imagem. Ele sugere que, nesse processo, ocorre uma condensação que faz as cadeias de vínculos intermediários desaparecerem, estabelecendo uma ligação direta entre o número e nossa percepção do tempo correspondente: “O hábito psicológico tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos”.²⁵¹ É um processo de montagem diretamente ligado ao pensamento que associa de forma instantânea um conjunto de representações a uma imagem. Mas, como sugere Eisenstein, nem sempre a imagem se forma: quando Ana Karenina anuncia que está grávida, a preocupação de Vronsky é tão grande que ele olha para o relógio e não vê as horas, apenas as representações geométricas, da mesma maneira que Fritz Lang via apenas os ponteiros se movendo: “uma forte perturbação mental pode destruir esta conexão, e a representação e a imagem se separam”.²⁵²

Esse processo de condensação – que faz os vínculos intermediários desaparecerem e nos dá imediatamente a imagem total – é, para Eisenstein, uma prática que está presente na vida, em contraste com a prática na arte. Na esfera da arte, há um deslocamento na ênfase desse procedimento. Ele fala que “a obra artística, para chegar ao seu resultado, dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*”²⁵³, ou seja, o que importa não é o todo e sim o processo pelo qual se passa para chegar ao resultado. E esse processo não pode chegar ao espectador como algo fixo e já pronto, ele deve se revelar ao espectador:

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica.²⁵⁴

O que Eisenstein está nos dizendo é que a obra de arte deve reproduzir esse processo de construção das cadeias representativas para o espectador poder experimentar essa dinâmica e percorrer esse caminho até chegar na imagem. E essa é justamente a força da montagem, a de

incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem e acaba sendo arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não

²⁵¹ Ibidem, p. 20.

²⁵² Ibidem, p. 20.

²⁵³ Ibidem, p. 21.

²⁵⁴ Ibidem, p. 21.

está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor.²⁵⁵

Não é nenhuma novidade a hipótese de Eisenstein ter tido interesse em influenciar ou até mesmo controlar, a partir da montagem, as reações psicológicas dos espectadores. Essa questão, complexa e polêmica, foi muitas vezes tratada de forma equivocada e definitiva por muitos críticos de Eisenstein. No ensaio *A loucura Eisenstein*, Rancière faz uma leitura muito interessante sobre essa questão. Ele sugere que Eisenstein pretendeu dizer tudo sobre sua passagem do teatro para o cinema a partir de duas anedotas. A primeira refere-se a montagem da peça *Máscara de gás*, que foi trasladada do teatro para o local do qual falava a peça, a fábrica de gás, e destinada ao público ao qual ela se referia, os trabalhadores da fábrica. E lá, nos diz Eisenstein, “a realidade da fábrica havia anulado o projeto de sua encenação; anulado, de forma mais geral, o projeto de um teatro revolucionário cujas performances cênicas fossem diretamente assimiláveis aos gestos e às operações técnicas do trabalho”.²⁵⁶ Já a segunda anedota refere-se aos ensaios de uma peça de Ostrovski no teatro do Proletkult. Lá, Eisenstein ficou impressionado com as reações e expressões de um menino que assistia aos ensaios. O rosto do garoto imitava, como um espelho, os sentimentos e ações representados no palco. Segundo Rancière, daí teria nascido outro projeto:

não se tratava de anular a onipotência da mimese que se lia no rosto da criança, destruindo as ilusões da arte em proveito da vida nova. Era preciso, ao contrário, captar seu princípio, desmontar seu mecanismo, não para fazer uma demonstração crítica de seu poder de iludir, mas para racionalizar e otimizar o seu uso.²⁵⁷

Foi a partir daí que Eisenstein passou a experimentar na montagem questões relacionadas aos reflexos condicionados, estudo do fisiologista russo Ivan Pavlov. Grosso modo, o reflexo condicionado seria um processo que descreve a gênese e a modificação de alguns comportamentos com base nos efeitos do binômio estímulo-resposta sobre o sistema nervoso central, segundo o qual, através de exercícios repetidos exaustivamente, é possível criar ou remover respostas fisiológicas e psicológicas em seres humanos e animais. É interessante notar que em suas memórias, Eisenstein comenta que as perguntas acerca de como influenciar a psiquê do espectador leva, inevitavelmente, à análise dos mecanismos internos dessa

²⁵⁵ Ibidem, p. 29.

²⁵⁶ Rancière, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013, p. 27.

²⁵⁷ Ibidem, p. 27-28.

influência e que, com frequência, durante as experimentações, apresentava-se um paradoxo: os filmes que experimentavam essa metodologia muitas vezes tinham o efeito contrário, deixavam de influenciar. E ele conclui com a seguinte frase: ao ser desmontado, o mecanismo do relógio deixava de funcionar.

Rancière diz que a mimese é duas coisas:

a potência psíquica e social pela qual uma palavra, um comportamento, uma imagem chamam seu análogo e um determinado regime de arte, aquele que enquadra essa potência nas leis dos gêneros, na construção das histórias, na representação de personagens que conduzem suas ações e expressam seus sentimentos. Não se devia, portanto, opor em bloco, conforme o espírito dominante do momento, a realidade da construção da vida nova às fábulas e às imagens antigas. Era preciso arrancar a potência psíquica e social da mimese dos quadros do regime mimético da arte, para transformá-la em potência de pensamento, produzindo diretamente, num modo de sensorialização específico, os efeitos que a arte mimética havia confiado às peripécias das histórias e à identificação com os personagens. Era preciso substituir esses efeitos tradicionais de identificação com a história e com os personagens por uma identificação direta com os afetos programados pelo artista.²⁵⁸

Gosto de pensar, partindo dessas constatações de Rancière, que o que propunha Eisenstein como método de montagem, que arranca a potência psíquica e social da mimese do regime mimético da arte e a transforma em potência do pensamento, deixa um espaço vazio, livre, que é justamente o da identificação. É esse espaço vazio que se abre para a singularidade do espectador, que ao ser tocado sensivelmente pelas imagens e pela montagem das imagens propostas pelo autor, tem todo um caminho a percorrer que lhe permite identificar-se com as suas memórias e as suas experiências e não mais com a história e os personagens. As impressões da memória preservam uma singularidade, já que essas impressões, despertadas por algum objeto qualquer, têm uma potência incontrolável e indeterminada de suscitar sentidos que, para cada um que por ele (pelo objeto) é tocado, é uma experiência única, singular. Essa é a força de uma montagem poética: a de não fechar o sentido, a de tocar, involuntariamente, impressões da memória e abrir para a experiência.

Ocorre-me que Eisenstein estava propondo um combate ao velho modelo não apenas a partir do inteligível, mas também a partir do sensível, atendendo, como dirá Rancière, ao desejo de Artaud “de atingir diretamente o sistema nervoso, sem passar pela mediação de uma intriga conduzida por personagens expressando sentimentos”.²⁵⁹ Dessa forma, é possível entender o

²⁵⁸ Ibidem, p. 28.

²⁵⁹ Ibidem, p. 29.

método que propõe Eisenstein, de fazer saltar aos olhos do espectador o processo e trazê-lo para o ato criativo de montar as cadeias de representações, como um método que preserva a singularidade do espectador e o faz montar a partir de suas próprias experiências, uma vez que ele, o espectador, ao se deparar com a possibilidade de montar, terá que fazê-lo a partir de suas referências ou, como dirá Rancière, “é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra”.²⁶⁰ O singular tomado como o que temos em comum é o que preserva a diferença.

Por outro lado, quando se mostra o processo, o caminho percorrido até se chegar a uma imagem, e se dá ênfase ao processo mais do que à totalidade (o que faz o espectador experimentar o processo, montar e preservar sua singularidade), não podemos deixar de visualizar também a força política dessa proposição, ainda mais se contextualizarmos com a época em que os textos (tanto *Palavra e imagem* quanto as memórias de Eisenstein) foram escritos, período que os regimes totalitários europeus estavam consolidados. Esses regimes, que não preservavam as singularidades e as multiplicidades que emergem das singularidades, viam nas massas um corpo informe que precisava ser moldado, ou, como diria o ministro e artista Goebbels em seu *Combate em Berlim*, “La masa no es para nosotros más que material informe. Es por la mano de un artista que de la masa nace un pueblo y del pueblo una nación”.²⁶¹ Ao mesmo tempo, é interessante pensar em termos de montagem não apenas no sentido de expor o processo, mas também como a potência de desmontar. Quando desmontamos uma imagem, por exemplo, o que fazemos vir ao primeiro plano é também a potência de remontar e a percepção da possibilidade de remontar de outra maneira. Com essas percepções a imagem fulgura, abre-se a constelação.

É o que propõe Didi-Huberman ao sugerir que a imagem, ao mesmo tempo em que se desagrega e se dispersa, também se reconstrói, se cristaliza em conhecimento, em um estranho ritmo que não para de se desdobrar: “nada o expressa melhor, talvez, do que o verbo *desmontar*”.²⁶² E para desenvolver seus argumentos, Didi-Huberman usa justamente o exemplo do relógio. Porque, como ele sugere, ao se desmontar um relógio, desarma-se minuciosamente o seu mecanismo, possibilitando conhecer o seu funcionamento detalhadamente, ou seja,

²⁶⁰ Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 20.

²⁶¹ Michaud, Éric. *La estética Nazi. Un arte de la eternidad*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012, p. 13.

²⁶² Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 131.

produz-se um saber estrutural; mas ao mesmo tempo, ao desmontarmos o relógio, também desmontamos sua função de marcar as horas, suspendemos o tempo: “Esse é o duplo regime descrito pelo verbo *desmontar*: de um lado, a queda turbilhonante; de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural”.²⁶³

A questão então já não é mais apenas apresentar o processo pelo qual se constrói uma imagem – expor a montagem enquanto tal – e sim a potência que o pensamento tem de desmontar a imagem e a percepção da potência que tem a imagem de desmontar o pensamento. Ao desmontar o pensamento, a imagem provoca uma interrupção. Essa interrupção, que deve ser entendida ao mesmo tempo como pausa e corte (a imagem dialética de Benjamin), desconstrói todo um saber estrutural – aquele que, como sugere Eisenstein, já eliminou toda uma cadeia intermediária de representações e se condensou em uma imagem imóvel e homogênea – e pelo menos por um instante desfaz toda a operação intelectual que o pensamento havia fixado sobre a imagem, esvaziando-a e permitindo ao pensamento uma nova operação.

Em suas memórias, Eisenstein, ao falar do modo como estrutura os planos e sua montagem, vai utilizar um exemplo curioso, o da superstição. Para Eisenstein, um gato preto que cruza o nosso caminho não é apenas a imagem imediata de um mamífero peludo, mas uma complexa combinação de significados que inclui todas as superstições e saberes populares referentes a este animal. E é assim que ele diz tratar a composição de um plano:

Trato de não limitar a composição de um plano unicamente com os objetos (e sua combinação) que aparecem na tela em um dado momento. Um objeto deve ser escolhido de tal maneira, enfocado de tal modo e colocado dentro do quadro com tal finalidade que, além da imagem, nasça um complexo de associações que reforcem a carga semântica-emocional dessa determinada passagem do filme. (...) Luz, ângulo, enquadramento – tudo vem subordinado ao propósito de não apenas representar um objeto e sim de descobri-lo.²⁶⁴

Ao descobrir o objeto, ou seja, mostrá-lo para além da representação, desmontá-lo com sua abertura *semântico-emocional*, Eisenstein carrega as imagens de tensões que não provocam outra coisa senão o êxtase. E nessa saída de si (tanto da imagem quanto do objeto e do espectador), nessa passagem, a síntese (que é o lugar comum dos críticos de Eisenstein) se estilhaça, formando constelações, ou como dirá Didi-Huberman, “a dialética das formas de Eisenstein é uma dança, um giro dionisíaco. Não tem como objetivo a síntese, mas, ao contrário,

²⁶³ Ibidem, p. 131.

²⁶⁴ Eisenstein, Serguei. *Yo. Memoria inmoraes 1*. Traducción de Selma Ancira y Tatiana Bubnova. Argentina: Siglo veintiuno editores, 1998, p. 56.

o êxtase, o que quer dizer que não busca a reunião do múltiplo no uno, mas a saída do uno no múltiplo”.²⁶⁵

²⁶⁵ Didi-Huberman, Georges. *Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes*. Estudios curatoriales. Año 3 n° 3 otoño 2015. http://untref.edu.ar/rec/num3_dossier_1.php

CENA 05**Montagem e fantasmagoria (ou a melancolia de um mundo sem futuro)**

Yo
 ya no tengo esperanza
 los ciegos hablan de una
 salida
 yo
 veo
 (...)

Je ne puis
 en effet
 qu'être l'ennemi
 de notre temps
 puisque sa tâche vise
 justement
 l'abolition du temps
 où je ne vois pas
 dans cet état
 qu'une vie mérite
 d'être vécue.²⁶⁶

(Jean-Luc Godard)

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar.

Walter Benjamin.

*Aunque me fueren yo nunca voy a decir
 Que todo el tiempo por pasado fue mejor
 Mañana es mejor.*

(Luis Alberto Spinetta)

²⁶⁶ Sólo puedo/em efecto/ser el enemigo/de nuestro tempo/ya que su tarea apunta/justamente/a la abolición del tempo/en el que no veo/em ese estado/que una vida merezca/ser vivida. Tradução de Adrián Cangí.

A primeira lembrança que tenho é de um dia na frente do circo. Era no Estreito, próximo ao estádio Orlando Scarpelli, onde hoje há enormes edifícios amontoados. Vestia uma camiseta branca e uma calça azul marinho com listras brancas. Lembro que gostava dessa roupa. Lembro da terra seca. Havia muitas pessoas ao redor. Um palhaço vendia balão de gás: ah, como tinha medo de palhaços! Costumava, para não me perder, colocar a mão no bolso de trás da calça jeans de meu pai. Nesse dia, enquanto pernas desconhecidas atravessavam meu caminho, coloquei a mão no bolso da calça jeans errada. Senti-me perdido. E minha lembrança é a forte sensação de estar perdido. Era noite quando essa recordação me tocou. Minha primeira lembrança é a sensação de estar perdido. Escrevi um poema antes de adormecer:

Nos dias que esqueço
 memórias são ricas cores
 que só existem em lugares que não alcançamos
 lugares-alma, lugares-circunstâncias
 espaços sem medida
 nem matéria.
 caminhar por reminiscências
 deslizar de peixinho no lodo
 perder-se na frente do circo
 a primeira lembrança:
 uma sensação.

No dia seguinte, amanheci cantando *Silence*, do Portishead: *Did you know what I lost? Do you know what I wanted?* Os pensamentos, as sensações, os sonhos e até mesmo os acasos, que vagam livre e aparentemente desconexos, acabam, como diria Manoel de Barros, sujando-se de nós na viagem²⁶⁷, atraídos por um núcleo, muitas vezes numa ligação direta e absurda, muitas outras raspando e levando um pedaço; mas sempre com essa forte atração inexplicável e mais verdadeira do que aquela exercida pelo que vemos. Volto ao guichê de achados e

²⁶⁷ Barros, Manoel de. *Ensaio Fotográfico*. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 21.

perdidos e encontro a perda: “assim que começamos a orientar-nos no lugar, nunca mais aquela primeira imagem poderá ser reconstituída”²⁶⁸.



*“No trabalho de fotógrafo, sempre me encantou o instante em que as sombras da realidade parecem surgir do nada sobre o papel em exposição, tal como as recordações, que nos ocorrem no meio da noite e que tornam a escurecer rapidamente caso se tente agarrá-las, à maneira de uma prova fotográfica deixada muito tempo no banho de revelação”.*²⁶⁹

²⁶⁸ Benjamin, Walter. *Rua de mão única | Infância berlinense: 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 40.

²⁶⁹ Sebald, W. G. *Austerlitz*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2008, p. 80.

1

Há alguns meses fui atingido por uma estranha melancolia. Uma sensação de desesperança me assolou. Comecei a me sentir, mais do que nunca, deslocado desse tempo. A forte impressão de uma perda irreparável me atingiu abruptamente, intui o fim de algo que, de alguma maneira (e até então), sustentava minhas referências neste mundo. Mas não tinha ideia do que exatamente havia perdido. Desejei voltar para algum ponto de minha vida no qual a potência de minhas relações com as pessoas e com as coisas tinham outra intensidade, um ponto no qual essas relações me tocavam de forma surpreendente, arrebatadora, transformadora. Fui tomado por um complexo sentimento de retorno ao passado por um desejo de futuro, como se o futuro, ou uma potência de futuro, estivesse escondido em algum lugar remoto do passado (afinal, o desejo de potência não teria, de alguma maneira, uma relação de esperança com o porvir?).

Muitas lembranças vêm me tomando de surpresa, despertando memórias que já estavam devidamente esquecidas e obedientemente anestesiadas. Lembrei-me de quando entrei pela primeira vez na empoeirada biblioteca da antiga Faculdade de Educação, no centro da cidade, e encontrei o livro *1984*, de George Orwell. Ao chegar em casa, atravessei a noite lendo, excitado com a impressão de que tinha em mãos algo proibido, de que havia compreendido os mecanismos do poder e desvendado, no modelo autoritário e distópico proposto por Orwell, as semelhanças com as entranhas do nosso próprio modelo, que não cansa de se autoproclamar em voz alta e contundente, democrático e capitalista (essa aproximação me remete agora às impressões de Adorno que, ao chegar no exílio nos Estados Unidos da América, fugindo do regime nazista, percebeu, com seu ouvido afinado, “já na recomendação dada pelo comercial, a ordem; já na voz insistente do anunciador, o tom de comando do *Führer*”²⁷⁰). Lembrei-me de quando, por puro acaso, aluguei o filme *Lost Highway*, do David Lynch, e fiquei tão perturbado e encantado com o filme que passei os dias seguintes tendo os mais intensos pesadelos (agora quase nem sonho) e tocado pela certeza de que filmes assim não perturbavam somente a mim, mas a toda uma lógica utilitarista de modelos narrativos; ou quando descobri, entre os discos de meu pai, o álbum *Construção* do Chico Buarque, cheio de afrontas a nossa ditadura cívico-militar em plenos anos de chumbo do governo Médici; ou quando ouvi pela primeira vez o disco *Strange Days*, do *The doors* e quis também abrir as minhas portas da percepção; ou quando ouvi o disco *A revolta dos dândis*, dos Engenheiros do Hawaii, que falava de Sartre, de

²⁷⁰ Türcke, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução Antonio A. S. Zuin [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 36.

Camus e me levou à mesma biblioteca empoeirada da Faculdade de Educação para ler *O estrangeiro* e *A náusea*. O contato com essas obras, e com tantas outras que foram derivando delas, provocaram em mim, naquele então, sensações difíceis de narrar. [*“Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como uma chapa de cobre”*²⁷¹]. Mas eram sensações realmente transformadoras, impactantes, que gosto de ver como interrupções dos sentidos, no sentido de que justamente, ao interromper, novos caminhos se abrem, novas formas de sentir surgem, novas leituras do mundo são possíveis e, talvez o mais importante, novas formas de viver no mundo fulguram, apresentam-se inesperadamente como uma alternativa possível. A relação com esses objetos, com essas descobertas, com essas novidades, alimentavam pequenos desvios quando não provocavam fortes rupturas; e a sensação de estar confuso e perdido era uma aventura excitante e libertadora que trazia uma única certeza: há muitas coisas ainda por serem descobertas e experienciadas, e esse modelo cultural-político-social-econômico no qual vivemos, e que nos vendem como única alternativa viável, é tão frágil quanto essa normalidade homogeneizante. E se existe essa expectativa para um adolescente que está descobrindo as coisas do mundo, é porque existe uma potência e um certo otimismo com o que ainda está por vir.

Agora, tocado pela sensação de que nunca mais sentirei como me senti, sou tomado por uma devastadora melancolia, e o que desperta e se faz visível, como sinal de alerta, é um estado profundo de anestesia. Estremeci, senti forte o que talvez já devesse ter sentido, o que talvez já devesse ter percebido e, apesar de ser um sentimento destruidor, posso dizer que voltei a sentir algo que nunca tinha sentido, só que dessa vez de uma maneira que carrega uma complexa contradição: ao mesmo tempo em que desperta, derruba com violência. Sentidos não tão novos, que já sentiram bastante, tornam-se cada vez menos sensíveis, resistem a se surpreender – ainda mais em um mundo, como notou Benjamin, cada vez mais estéril para a experiência poética. E é Benjamin, em *Infância em Berlim*, no pequeno texto chamado “O jogo da letra”, que faz poesia dessa reflexão, aprofunda o sentido da perda irreparável e, por mais duro que possa parecer, liberta de qualquer sentimento nostálgico paralisante:

A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realiza-la de fato. Assim, posso sonhar como no passado

²⁷¹ Benjamin, Walter. *Imagens do pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 174.

aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo.²⁷²

2

A questão é que fui atacado por uma impressão de que nesse presente não há mais futuro, de que o tempo foi suspenso na pior parte do pesadelo e apenas se repete como uma punição exemplar. Sísifo. Talvez esse seja um sintoma, já previsto por Nietzsche, do excesso de história, da história atingida por “um astro magnífico e luminoso”²⁷³ que se interpôs de maneira efetiva entre a história e a vida, modificando toda essa constelação: a ciência, “*a vontade de fazer da história uma ciência*”.²⁷⁴ O homem moderno, disse Nietzsche, “arrasta consigo por aí uma massa descomunal de pedras indigeríveis de saber que, então, como nos contos de fadas, podem ser às vezes ouvidas rolando ordenadamente no interior do corpo”²⁷⁵. A história passou a ser um doloroso cálculo renal (o quarto gesto abstraidor de Flusser: o cálculo = pedrinha).

Esse sentimento já vinha se esboçando, tomando contornos há algum tempo. Agora que penso, estava como que presenciando o cortejo triunfal dos vencedores, como aquele que o rei persa, Cambises, fez o derrotado rei egípcio Psammenit presenciar, na anedota contada por Benjamin. Se Psammenit aguentou imóvel e silencioso ver sua filha degradada à condição de criada e seu filho a caminho da execução, acabou não aguentando mais e caindo em desespero ao ver um dos seus servos na fila dos cativos.²⁷⁶ Assim aconteceu comigo com as sequências de acontecimentos dos últimos anos: o golpe de estado, disfarçado de impedimento sem crime de responsabilidade (“com supremo e com tudo”²⁷⁷), da presidenta Dilma Rousseff; a prisão de Lula nas vésperas das eleições de 2018, efetuada inconstitucionalmente e sem provas por uma quadrilha de juízes e procuradores; a execução da socióloga e vereadora Marielle Franco por um grupo de milicianos aparentemente ligados à família Bolsonaro; a posse de Jair Bolsonaro, eleito presidente da república destilando ódio, preconceitos, apologias a torturadores e disseminando notícias falsas através de uma poderosa máquina de propaganda ilegal oferecidas

²⁷² Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 105.

²⁷³ Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre história*. Tradução Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005, p. 99.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 99.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 99.

²⁷⁶ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 203.

²⁷⁷ Frase proferida em março de 2016 pelo então senador Romero Jucá. Trata-se de uma escuta telefônica obtida pelo jornal Folha de São Paulo que revela uma espécie de “pacto nacional” para derrubar a presidente Dilma Rousseff e frear investigações que certamente abalariam as principais lideranças políticas do chamado “centrão”.

pelos jovens yuppies do Vale do Silício; a promoção de Sérgio Moro, o juiz e chefe da quadrilha lavajatista, a ministro da justiça e tantas outras barbaridades que simplesmente destroçaram o já frágil estado democrático e de direito. Esses acontecimentos deixaram-me atônito, mas me mantive firme. A gota d'água, a caída em desespero, foi ver a foto de Julian Assange (o jornalista hacker que ofendeu os deuses modernos) sendo retirado a força da embaixada do Equador em Londres, no dia 11 de abril de 2019. Aquela imagem, que me fez desabar em lágrimas em uma dessas madrugadas intermináveis, retumba em minha memória até agora e não tem nada de transformador – como quando retumbaram em mim os filmes, as músicas e os livros –, muito pelo contrário, ela apenas reafirma uma impotência desoladora: assistir ao terrível cortejo triunfal dos inimigos, que não cessam de vencer, misturada à terrível sensação de que nesse presente forças conservadoras e reacionárias estão nos privando de futuro.



pedaços
despedaçados
se despedaçam:
no más placeres
século XXI

em plena *mise-en-scène*

olhar profundo
 alucinado
 o livro na mão
 as mãos acorrentadas
 vida
 Gore

em plena *mise-en-scène*

a imagem
 se partilha
 in-
 sensível
 mente
 sente
 por favor
 o embaraço
embrace
 o braço
 o carcaço
 que vem

no más placeres

deveres
 virão

nem verão
 nem devires

em plena *mise-en-scène*

no más placeres

dívidas

divinas
 devido
 devindas
 boas-vindas

ao velho
 evangelho
 segundo
 são
 Mercado

Vidal
 Vida
 Vital
 Total

Gore
no más placeres
só
nó
e
mise-en-scène

3

Deparo-me então com os fantasmas da minha vida, não apenas com os do suicida Mark Fisher – que avança na tentativa de entender nossa época, esse tempo de futuros perdidos, de futuros lentamente cancelados –, mas com os fantasmas que nasceram lá no Balneário do Estreito, num quartinho 2 x 3 cheio de pôsteres de bandas de rock, uma cama de solteiro, um videocassete do Paraguai e um 3 em 1 da gradiente. Se por um lado minhas memórias são frutos de uma vida cultural e socialmente influenciadas por uma máquina imperialista, por outro lado, e ao mesmo tempo, é também a memória daquele que viveu e vive experiências que carregam suas singularidades, porque o chão de terra onde montavam o circo, no baldio da General Bittencourt com a Avenida Santa Catarina – mesma esquina que já foi o ponto final-inicial do Canto, que me levava para a escola todos os dias bem cedinho e no qual dia desses sonhei ter subido no ônibus e esquecido minha sombra – é uma impressão da minha memória, talvez a primeira, da qual não lembro praticamente de nada, apenas sinto: sinto que estou perdido. Androides com defeito de fabricação²⁷⁸ que se estabelecem e se reestabelecem a partir dos restos, dos trapos, e se constituem junto a uma fratura, a um espaço oco e oculto, a uma falta que pode emergir a todo e qualquer momento e se disseminar inesperadamente pra qualquer lado em forma de violência, solidariedade, medo, poesia, música, dor. Gosto de pensar na imagem que Didi-Huberman faz de Benjamin, a imagem do trapeiro da memória, aquele que coleta os restos da história e os recompõe. Porque a memória é também um espaço a se ocupar, um importante espaço que já está em disputa há muito tempo, e está-se perdendo esse espaço para um modelo informacional, que inunda o ciberespaço de novidades desconexas e oferta toda sorte de aparelhos para que informações fluam incessantemente, sem nenhum tipo de regulamentação, e invadam todos os espaços da vida social, até mesmo enquanto se dirige um automóvel, espere a chegada do ônibus ou quando se usa o banheiro. Em contrapartida ao acesso ilimitado e gratuito, o usuário deixa seus dados e seus rastros comportamentais para as grandes corporações do Vale do Silício, que depois serão intensamente analisados e retornarão

²⁷⁸ Referência ao disco de Tom Zé chamado *Com defeito de fabricação*.

ao usuário em forma de manipulação, propaganda, golpe de estado, sabotagem, austeridade fiscal, neoliberalismo, inflação, desigualdade, fome.

Fisher começa seu ensaio sobre os *futuros perdidos* lembrando de uma série de televisão britânica a que assistiu na sua adolescência, em 1982: *Sapphire & Steel* . Mais de 20 anos depois, ele consegue facilmente encontrar os episódios e rever a série para refrescar sua memória antes de escrever o ensaio. Já de entrada Fisher constata sentir a impressão de que agora tudo está disponível para ser visto outra vez: “bajo las condiciones de la memoria digital, es la pérdida misma la que se ha perdido”²⁷⁹. Se com Borges aprendemos que não há memória sem o esquecimento, “porque el olvido es una de las formas de la memoria, su vago sótano, la otra cara secreta de la moneda”²⁸⁰, na era da informação digital estaríamos vivendo uma espécie de perda da memória justamente por estar cada vez mais difícil de esquecer. Numa sociedade em que tudo é armazenado e pode ser lembrado, a experiência parece ainda mais enfraquecida.

A partir do episódio final de *Sapphire & Steel* , Fisher faz uma bela metáfora para falar da hipótese dos futuros perdidos. Para ele a série de ficção científica, exibida na televisão aberta britânica entre 1979 e 1982, não cai nos tradicionais clichês do gênero: não há monstros alienígenas, naves espaciais e nem armas de raio laser, “solo la estructura del túnel del tiempo desgarrándose, a lo largo del cual surgían malévolas entidades que explotaban y expandían las grietas y fisuras en la continuidad temporal”.²⁸¹ A tarefa dos protagonistas, *Sapphire* e *Steel* , que eram uma espécie de detetives do tempo, consistia em reparar as quebras da continuidade temporal. Quando eles finalmente percebem que estão presos dentro de um pequeno café de um posto de gasolina de beira de estrada, no ano de 1948, uma mulher fala para a dupla de detetives: “This place, you see, this place is nowhere. And it’s forever”. A mulher e o homem que estava com ela desaparecem. “We should have known”, diz *Sapphire* . “I’ll get us out of here”, diz *Steel* . E *Sapphire* conclui: “I saw the future and it was our future”. *Steel* abre a cortina e vê através da janela que o café encontra-se flutuando no espaço sideral.²⁸²

En la estación de servicio, hay una brecha de la que emergen tiempos pasados. Incesantemente, aparecen imágenes y figuras de 1925 y 1948; de modo tal que Silver, el colega de *Sapphire* y *Steel* , sostiene que ‘el tiempo se ha mezclado y confundido sin ningún sentido’. El anacronismo, el escurrimiento de períodos discretos unos dentro de otros, fue durante toda la serie el mayor síntoma de la

²⁷⁹ Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* . Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018, p. 26.

²⁸⁰ Borges, Jorge Luis. *Elogio de la sombra* . Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p. 79

²⁸¹ Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* . Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018. p. 26.

²⁸² *Sapphire and Steel* . Episódio 34. Criado por Peter J. Hammond. Reino Unido, 1979-1982. https://www.youtube.com/watch?v=_aOH3EtS46s

ruptura del tiempo. En una de sus primeras misiones, Steel se queja de que estas anomalías temporales son desatadas por la predilección de los seres humanos por mezclar artefactos de diferentes épocas. En esta misión final, el anacronismo ha conducido a la estasis: el tiempo se ha detenido. La estación de servicio está en ‘un bolsón, un vacío’. ‘Todavía hay tráfico, pero no va a ninguna parte’: el sonido de los coches está atrapado dentro de un zumbido repetitivo. Silver dice: ‘No hay tiempo aquí, ya no más’.²⁸³

É então que Fisher propõe que o século XXI está tomado pelo mesmo tipo de anacronismo e inércia que abateu os protagonistas da série. Essa estagnação, segundo ele, está ocultada pelo frenesi da novidade. “La ‘confusión del tiempo’, el montaje de épocas pasadas, ya no es más digna de ser comentada; está hoy tan expandida que ni siquiera la notamos”.²⁸⁴ Talvez a chave para fazer uma leitura da crítica de Fisher ao anacronismo seja a frase “ni siquiera la notamos”. Porque o problema não está no anacronismo e sim na forma como ele é instrumentalizado e banalizado. O problema do anacronismo, tratado por Fisher, é um problema de montagem. Porque, mais uma vez, se não se está nem sequer notando o anacronismo de tão ordinário, o que não se está notando é a montagem que está por trás das relações espaço-temporais e suas implicações não apenas culturais, mas também políticas: se não vemos a montagem, não vemos a ideologia por trás dela. A questão que me interessa na frase de Fisher é a de que nesse perpétuo movimento da novidade, o tempo fica estagnado. E com o tempo estagnado, o pensamento não monta mais nada (montagem é também movimento), apenas reproduz associações automatizadas através de referências temporais vazias – e de fácil acesso no imenso oceano do ciberespaço – que estão desconectadas das experiências passadas.

4

Koselleck defende a tese de que o tempo histórico se produz através da relação, da tensão, entre o *espacio da experiência* e o *horizonte da expectativa*. Para ele, é possível pensar que a experiência que provem do passado – apesar de ter uma estrutura temporal – é espacial, “porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois”²⁸⁵. A experiência está ligada a um passado que é atual, um passado no qual seus acontecimentos podem ser

²⁸³ Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*.

Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018, p. 29-30

²⁸⁴ Ibidem, p. 30.

²⁸⁵ Koselleck, Reinhart. *Futuro, passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p. 311.

lembrados e estão incorporados, atuantes no presente. Além disso, “na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento”²⁸⁶. Já a expectativa – apesar de agir na atualidade, seja de um indivíduo, de um coletivo ou uma sociedade –, o seu tempo é futuro presente. A expectativa é um sentimento presente “voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto”²⁸⁷, um horizonte que se abre como possibilidade de uma nova experiência, mas que ainda não pode ser alcançado e experimentado.

Se pensarmos, como sugere Koselleck, sobre essa fusão que carrega a experiência (por um lado formas comportamentais elaboradas racionalmente e, por outro, formas comportamentais inconscientes, que estão previamente dadas sem o elo com o conhecimento passado que levou a esta experiência), é possível constatar, assim como no exemplo do relógio de Eisenstein, que a experiência incorporada inconscientemente na vida das pessoas é aquela que perdeu os vínculos intermediários que levaram, através da transmissão de um conjunto de experiências e conhecimentos passados, a determinado comportamento. Fica apenas o comportamento, sem a consciência do processo que levou até ele. Há, na definição de experiência de Koselleck, mais do que uma fusão, uma distância entre os processos empíricos de uma experiência articulada e a reprodução inconsciente de uma experiência já dada. Um comportamento incorporado inconscientemente, que é reproduzido sem a consciência dos processos que levaram até ele, tem, em termos benjaminianos, mais do que um caráter de experiência, um caráter de vivência, uma vez que está fechado sobre si mesmo e está desvinculado da memória da experiência que levou a determinado comportamento. A experiência pode se dar quando se vive o processo ou quando se recebe a transmissão deste processo. E seus extratos de tempo, carregados de anacronismos, ao tocar o instante presente, possibilitam, através de um gesto de montagem/desmontagem, articular os processos que constituíram e que continuam constituindo a experiência, uma vez que esta não é imóvel e se faz, justamente, quando se vive esses processos e não quando se absorve inconscientemente o resultado final, fixando-o como um comportamento estabelecido.

No seu *Futuro passado*, de 1979, Koselleck afirma que a modernidade só pôde ser concebida como um tempo novo devido ao distanciamento progressivo das expectativas em relação às experiências anteriores. Ao se deparar com novos horizontes de expectativas, desvinculados das experiências passadas, a modernidade assumiu o risco de abrir o futuro para novas (e terrenas) experiências, abandonando o *profectus* teológico e aderindo ao *progressus*

²⁸⁶ Ibidem, p. 309.

²⁸⁷ Ibidem, p. 310.

científico.²⁸⁸ Se antes (Koselleck se refere à época anterior ao século XVIII) as inovações técnicas se desenvolviam num ritmo que era possível se adaptar sem que se provocasse uma ruptura a tal ponto que as experiências anteriores perdessem seu valor; na modernidade essas inovações adquiriram um novo ritmo. A novidade então passou a ser que

as expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências haviam sido capazes de oferecer. E as experiências novas, acrescentadas desde a colonização ultramarina e o desenvolvimento da ciência e da técnica, já não eram suficientes para servir de base a novas expectativas para o futuro. A partir de então o espaço de experiência deixou de estar limitado pelo horizonte de expectativa. Os limites de um e de outro se separaram.²⁸⁹

A partir dessa construção conceitual em volta à noção de progresso, Koselleck chega a uma fórmula temporal para a modernidade: “quanto menor o conteúdo da experiência, tanto maior a expectativa que se extrai dele”²⁹⁰. É sob o efeito da aceleração que esse desequilíbrio foi tomando contornos na teoria de Koselleck, a ponto de se pensar numa possível ruptura entre experiência e expectativa. Hartog, ao fazer uma leitura, no início do século XXI, sobre essas questões tratadas por Koselleck, propõe que essa ruptura parece ter promovido uma suspensão do tempo histórico.²⁹¹ Para Hartog, é devido a essa separação acentuada entre o *espaço da experiência* e o *horizonte da expectativa* que a experiência contemporânea é percebida como um presente perpétuo, “inacessível e quase imóvel que busca, apesar de tudo, produzir para si mesmo o seu próprio tempo histórico. Tudo se passa como se não houvesse nada mais do que o presente, espécie de vasta extensão de água agitada por um incessante marulho”²⁹².

É tentador pensar que as sociedades ocidentais, atravessadas pelo neoliberalismo, vivem em mundo puramente expectativo. As expectativas na contemporaneidade parecem girar ao redor de um vazio histórico, ou melhor, parecem se autogerar, incessantemente, sem nenhuma referência temporal. Mas a expectativa, por definição, é uma projeção em direção ao futuro. Se

²⁸⁸ Koselleck escreve: “Enquanto a doutrina cristã dos últimos fins impunha limites intransponíveis ao horizonte da expectativa – ou seja, até meados do século XVII, aproximadamente –, o futuro permanecia atrelado ao passado. A revelação bíblica, gerenciada pela Igreja, envolvia de tal forma a tensão entre experiência e expectativa que elas não podiam separar-se. (...) As expectativas que se projetavam para além de toda experiência vivida não se referiam a este mundo. Estavam voltadas para o assim chamado além, apocalipticamente concentradas no fim do mundo como um todo. Nada se perdia quando mais uma vez se verificava que uma profecia do fim deste mundo não se realizava”. Koselleck, Reinhart. *Futuro, passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p. 315-316.

²⁸⁹ Ibidem, p. 318.

²⁹⁰ Ibidem, p. 326.

²⁹¹ Hartog, François. *Regimes de historicidades: presentismo e experiências do tempo*. Tradução Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva, Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autentica editora, 2015, p. 39.

²⁹² Ibidem, p. 39.

levamos em conta, por um lado, a fórmula de Koselleck de que a expectativa extrai suas projeções da experiência e, por outro lado, as considerações de Hartog de que o tempo histórico parece estar suspenso, não estaríamos, ao invés de numa condição puramente expectativa, sem condições de gerar expectativas (ou gerando expectativas tão frágeis que logo se esvaem por não terem um vínculo orgânico com algum tipo de experiência)? Koselleck coloca que as experiências, além de se superporem, se impregnam umas nas outras e que a sua estrutura temporal não pode ser reunida sem um movimento de retroação das expectativas. É possível pensar que retroagir sobre as experiências é uma potência de montagem/desmontagem que faz com que as expectativas abram brechas nas experiências passadas para reformular as expectativas a partir (ou ao entorno) delas. Ainda assim, as expectativas se articulam a partir de experiências passadas e quando se concretizam não acontece nada de surpreendente, nada além de algo que já era esperado, que estava prognosticado. Uma nova experiência surge somente quando ocorre o inesperado, quando a experiência ultrapassa a expectativa, quando ocorre algo que não se esperava. A partir daí, novas expectativas, retroagindo sobre a nova experiência, começam novamente a operar, revelando que a estrutura temporal da expectativa não pode ser adquirida sem a experiência.

Se a atualidade é caracterizada, como sugere Hartog, pela ruptura da tensão entre experiência e expectativa, pode-se pensar que – a partir da formulação de Koselleck de que o tempo histórico na modernidade surge desta tensão – o século XXI é marcado por um tempo histórico impotente. Isso não significa nem o fim da experiência e nem o fim da história. A experiência, apesar de cada vez mais em baixa, quando acontece toca, por um instante, o desconhecido. Uma fissura se abre no saber histórico e liberta uma potência, uma força, um gesto imprevisto, imprevisível em relação ao tempo histórico. O que acontece, num período tomado pelo excesso de informação, é que esta força não tem mais tempo para ser assimilada, ela é logo interrompida, substituída por formulações expectantes que atuam sobre ela como um dado a ser estudado, computado, prognosticado, direcionando a experiência para um futuro controlado por (baixas) expectativas, fechando suas potências temporais, o seu tempo pleno. Arriscaria formular que sem experiência não há como projetar o futuro e que o objeto da melancolia na era da informatização é a própria experiência, mais precisamente, a falta dela.

5

Pero cuando digo ‘futuro’ no me refiero a la dirección del tiempo. Más bien estoy pensando en la percepción psicológica que emergió en la situación cultural de la modernidad progresiva, las expectativas culturales fueron fabricadas durante el largo período de la civilización moderna y alcanzaron su apogeo luego de la Segunda Guerra Mundial. Estas expectativas fueron moldeadas en el marco conceptual de un desarrollo siempre progresivo, aunque a través de diferentes metodologías: la mitología de la *Aufhebung* hegeliano-marxista y la fundación de la nueva totalidad del comunismo; la mitología burguesa de un desarrollo lineal del bienestar y la democracia; la mitología tecnocrática del poder universal del conocimiento científico; y así sucesivamente.

Mi generación creció en la cumbre de esta temporalización mitológica, y es muy difícil, quizás imposible, deshacerse de ella y mirar la realidad sin este tipo de lentes temporales. Nunca seré capaz de vivir según la nueva realidad, sin importar cuán evidente, inconfundible o incluso encandiladora sea a escala planetaria.²⁹³

Bifo, ao pressentir que a sociedade na qual se encontra não está mais determinada por uma ordem (ou uma lógica ou uma mitologia) progressista, é tomado por uma espécie de nostalgia pelo progresso. A percepção psicológica de uma temporalidade guiada por uma crença no futuro ruiu juntamente com todas as suas expectativas. A posição, aparentemente definitiva, sobre sua incapacidade de viver segundo esta nova realidade dá uma boa noção do que é viver em um mundo que tudo aquilo que servia de referência vai desaparecendo lentamente, ficando apenas a frágil presença dos seus espectros. [Este não foi o caso dos africanos, que foram bruscamente arrancados de seus lugares, de suas temporalidades, de sua cultura para serem escravizados nas colônias europeias. Lembro de Leminski e do banzo: “quando um negro “banzava”, ele parava de trabalhar, nenhuma tortura, chicote, ferro em brasa, o fazia mover. Ele ficava ali, sentando, “banzando”, “banzando”. Vinha o desejo de comer terra. E, comendo terra, voltar para a África, através da morte”²⁹⁴] Essa percepção, esse sentimento de perda aparentemente irreparável, tem uma complexidade temporal difícil de se pensar: trata-se de uma espécie de nostalgia por um passado no qual havia expectativas quanto ao futuro. Fisher considera estar do mesmo lado da greta temporal de Bifo e, articulando seu pensamento junto aos fantasmas de sua vida, trata de reverter o que ele considera um clichê:

²⁹³ Berardi, Franco. *Después del futuro. Desde el Futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de Libros, 2014 apud Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018, p. 31. Este trecho citado por Fisher encontra-se na edição espanhola e também na italiana, mas não na edição brasileira. Considerando que a edição brasileira foi publicada em 2019, portanto 5 anos depois da espanhola e 6 depois da italiana, é possível especular que Bifo tenha reconsiderado sua opinião.

²⁹⁴ Leminski, Paulo. Cruz e Sousa: o negro branco. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 14-15.

la tentación inmediata es enmarcar lo que estoy diciendo dentro de una narrativa cansina y familiar: es una cuestión de que lo viejo afirma que todo pasado fue mejor y no puede aceptar lo nuevo. Sin embargo, es precisamente esta imagen – y la suposición de que los jóvenes están automáticamente a la vanguardia del cambio cultural – la que es hoy anticuada.²⁹⁵

Para Fisher, a impressão de Bifo de que estamos vivendo uma época de um lento cancelamento do futuro vem acompanhada por uma deflação nas expectativas: “Mientras que la cultura experimental del siglo XX estuvo dominada por un delirio recombinatorio que nos hizo sentir que la novedad estaría disponible infinitamente, el siglo XXI se ve oprimido por una aplastante sensación de finitud y agotamiento”.²⁹⁶ A sensação de Fisher é a de que o século XXI ainda não começou e que estamos presos ao século XX.

No es que nada haya pasado en el período en el que la lenta cancelación del futuro se puso en marcha. Al contrario, estos treinta años han sido un tiempo de cambio masivo y traumático. En el Reino Unido, la elección de Margaret Thatcher terminó con los molestos compromisos del llamado consenso social de posguerra. El programa político neoliberal de Thatcher se vio reforzado por una reestructuración transnacional de la economía capitalista. El desplazamiento hacia lo que fue el posfordismo – globalización, computarización ubicua y precarización laboral – resultó en una completa transformación del modo en que se organizaban el trabajo y el ocio. Mientras tanto, en los últimos diez o quince años, Internet, y la tecnología de las telecomunicaciones móviles alteraron la textura de la experiencia cotidiana hasta volverla irreconocible. Sin embargo, o quizás a causa de todo esto, hay una creciente sensación de que la cultura ha perdido su capacidad de asir y articular el presente. O podría ser que, en un sentido muy importante, ya no existe más un presente susceptible de ser asido o articulado.²⁹⁷

À sugestão de não haver um presente suscetível de ser apreendido e articulado, Fisher relaciona o fato de não haver um “agora” com o qual contrastar com o passado e fazer uma retrospectiva. Esta afirmação pode ser compreendida da seguinte maneira: em um presente no qual as experiências estão mais do que nunca em baixa e as referências se esvaem rapidamente devido ao excesso de informação, de novidades que não param de surgir e se sobrepõem umas as outras, é muito difícil se projetar para fora dele, talvez por isso a sensação de opressão e esgotamento.

¿Dónde está el equivalente de Kraftwerk en el siglo XXI? Si la música de Kraftwerk surgió de una intolerancia despreocupada a lo establecido, el momento presente está

²⁹⁵ Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018, p. 31.

²⁹⁶ Ibidem, p. 32.

²⁹⁷ Ibidem, p. 33.

marcado por su extraordinaria capacidad de acomodarse al pasado. Más aún, la distinción misma entre pasado y presente está rompiendo. En 1981, la década de 1960 parecía mucho más lejana de lo que parece hoy. Desde entonces, el tiempo cultural se ha plegado sobre sí mismo, y la sensación de desarrollo lineal ha dado lugar a una extraña simultaneidad.²⁹⁸

Essa sensação de simultaneidade já havia sido sentida por Friedrich Perthes no século XVIII ao se referir a importantes acontecimentos na Europa: “Mas nosso tempo reuniu nas três gerações, que agora convivem, coisas inteiramente incompatíveis. Os enormes contrastes dos anos de 1750, 1789 e 1815 carecem completamente de transições, aparecendo nos homens que vivem hoje, sejam eles avós, pais ou netos, não como uma sequência de acontecimentos, mas sim como simultaneidades”.²⁹⁹ Perthes refere-se às chamadas revolução industrial, revolução francesa e a batalha de Waterloo, acontecimentos que tensionaram demais a relação experiência e expectativa e provocaram rupturas nas formas de organização sociais e culturais europeias. Como coloca Flusser, a corda foi tão tensionada que arrebentou o colar, e as pedrinhas começaram a rolar soltas e desordenadas, desfazendo uma falsa ilusão de linearidade que o historicismo ocidental se apegou tão fortemente durante o que essa mesma historiografia chamou de modernidade. Embora a sensação de simultaneidade de Perthes seja diferente da de Fisher, trata-se de uma transformação na percepção temporal que está fortemente ligada à noção de progresso, “o primeiro conceito genuinamente histórico que apreendeu, em um conceito único, a diferença temporal entre experiência e expectativa”.³⁰⁰ Poder-se-ia dizer que as novas técnicas aceleraram o tempo histórico e estimularam (excitaram) a tensão constante entre experiência e expectativa, provocando uma repetição do ciclo que corresponde a: novas experiências já não são derivadas de experiências anteriores e vão se superando, abrindo o horizonte da expectativa que até então não podia ser concebida. Esse ciclo está se dando cada vez mais rápido, sem o tempo necessário para poder absorver, viver essas experiências, que parecem girar em torno de um tempo e um espaço sem referenciais.

[Ao mencionar as tecnologias como aceleradoras do tempo histórico, está se falando não apenas de um tempo histórico europeu, a modernidade, como também de como o pensamento europeu moderno determinou e criou uma lógica para o uso dessas novas tecnologias que, como coloca Yuk Hui, “es el resultado del deseo de ser universalizante y de convertirse en el fundamento

²⁹⁸ Ibidem, p. 34.

²⁹⁹ Koselleck, Reinhart. *Futuro, passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006, p. 320.

³⁰⁰ Idem, p. 320.

del todo”.³⁰¹ Ao mencionar as Guerras do ópio que ocorreram na China das quais o império Britânico saiu vencedor, Hui sugere que os usos tecnológicos chineses até então eram determinados por duas importantes categorias filosóficas, o *tao* e o *qi* (utensílio), e que, após a intervenção britânica, o desenvolvimento tecnológico chinês passou a seguir uma noção de modernização europeia. Assim que, por trás deste desejo universalizante e totalizante, e como condição de sua possibilidade, “está la historia de la colonización, modernización y globalización que de la mano del crecimiento económico y la expansión militar, ha dado origen a una cultura monotecnológica en la que la tecnología moderna se vuelve la principal fuerza productiva”.³⁰² Hui propõe, no seu *Fragmentar o futuro*, a urgência de se reabrir o debate sobre a questão da tecnologia e da necessidade da busca por múltiplas cosmotécnicas como um projeto de descolonização. Para ele, “la modernización en cuanto globalización es un proceso de sincronización que hace converger diferentes temporalidades históricas en un único eje temporal global y prioriza formas específicas del conocimiento como fuerzas productivas”.³⁰³ A sincronização parece um problema do modelo de modernização europeu, fincado numa lógica de progresso determinada pela dominação e exploração, através da técnica, da natureza e da própria humanidade].

6

A crítica cultural de Fisher, voltada principalmente para a cultura popular britânica, vê, nas produções artística atuais, uma dependência com estilos estabelecidos há muito tempo e sugere, a partir da leitura de Jameson, que vivemos uma época de nostalgia formal. Jameson, no ensaio do início dos anos de 1980 chamado *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, fala que uma das características e práticas mais marcantes na contemporaneidade (que ele chama de pós-modernismo) é o pastiche. Se, por um lado, o pastiche é, assim como a paródia, o mimetismo de outros estilos, “a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta”³⁰⁴, por outro lado, o pastiche pratica esse mimetismo de forma neutra. Diferente das motivações ocultas da paródia, sobretudo cômicas, que “se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e

³⁰¹ Hui, Yuk. *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*. Traducción Tadeo Lima. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020, p. 12.

³⁰² Ibidem, p. 12.

³⁰³ Ibidem, p. 12-13

³⁰⁴ Jameson, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, no 12, pp.16-26, jun.85, p. 2.

singularidades e criar uma imitação que simula o original”³⁰⁵ e ridiculariza “a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade”³⁰⁶, o pastiche é uma paródia lacunar que perdeu o senso de humor. Para Jameson, em um mundo onde foi decretada a morte do sujeito, as experiências e a ideologia de um eu singular, que sustentava o que ele chama de modernidade clássica, não são mais possíveis:

os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos – é que todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos. Assim, a influência da tradição estética da modernidade – agora morta – “pesa como um pesadelo sobre o cérebro dos vivos”, como dizia Marx em contexto diferente.

A conclusão de Jameson é a de que num mundo onde não é mais possível a inovação estilística, o que resta é imitar os estilos mortos. E o significado desta nova condição é o de que a arte contemporânea “deverá ser arte sobre arte de um novo modo” e, também, que “uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado”.³⁰⁷ Para exemplificar seus argumentos, Jameson traz alguns filmes norte-americanos da década de 1970 – genericamente conhecidos como *filmes de nostalgia* – como *American Graffiti* e *Chinatown*, que tratam de recriar a atmosfera e as singularidades estilísticas das épocas em que estão ambientados. Mas é com *Star Wars*, um exemplo um tanto que polêmico, uma vez que não se trata de uma história sobre o passado ou ambientada no passado, que Jameson consegue fortalecer e mostrar a profundidade de seus argumentos:

uma das experiências culturais mais importantes para as gerações que cresceram entre os anos 30 e 50 eram os seriados de sábado a tarde tipo Buck Rogers – vilões de mundos desconhecidos, verdadeiros heróis americanos, heroínas em apuros, o raio da morte ou a caixa do fim do mundo, e a atribulação à beira do abismo, no instante final, cujo miraculoso desenlace haveria de ser visto no sábado seguinte. Guerra nas Estrelas reinventa esta experiência sob a forma do pastiche: isto é, não mais existe qualquer motivação para uma paródia de tais seriados, pois eles acabaram há muito tempo. *Guerra nas Estrelas*, ao contrário de uma sátira insossa dessas formas já mortas, satisfaz um anseio profundo (talvez dissesse mesmo reprimido) de vivê-las novamente: é um objeto complexo através do qual, em um plano primeiro, crianças e adolescentes podem fruir plenamente as aventuras, enquanto o público adulto pode saciar um desejo mais profundo e propriamente nostálgico de retornar àquele período antigo, de viver uma vez mais suas estranhas engenhocas estéticas do passado. Este é, pois, metonimicamente, um filme histórico: não reinventa, diferentemente de *American Graffiti*, uma imagem do passado em sua totalidade vivida; ao contrário, ele reinventa a sensação e a forma dos objetos de arte

³⁰⁵ Ibidem, p. 2

³⁰⁶ Ibidem, p. 2

³⁰⁷ Ibidem, p. 3

característicos de uma época passada (os seriados), procurando despertar um sentido do passado que se associa a tais objetos.³⁰⁸

Apesar de que quando Jameson escreveu este ensaio, *Star Wars* era a grande novidade do cinema norte-americano, suas inovações limitavam-se ao uso de novas tecnologias; como coloca Fisher, “es un ejemplo particularmente resonante del anacronismo posmoderno debido al modo en que usó la tecnología para esconder su forma arcaica”.³⁰⁹ O que Jameson define como *modo nostálgico* trata-se de um apego formal, de um apego a fórmulas do passado que perderam os vínculos com as experiências contemporâneas e retornaram como pastiche. “Si, de manera paradigmáticamente modernista, Kraftwerk utilizó la tecnología para permitir la emergencia de nuevas formas, el modo nostálgico subordinó la tecnología a la tarea de renovar lo viejo. El efecto fue disfrazar la desaparición del futuro como su opuesto”.³¹⁰ Com a noção de *modo nostálgico*, o que Jameson parece querer ressaltar é que nas artes e na cultura de massa surge uma espécie de novo gênero que passa a utilizar as novas tecnologias para reviver o passado, simular o antigo, abandonando o que seria o desafio modernista de “crear formas culturales innovadoras a la experiencia contemporánea”.³¹¹

A retrospectiva e o pastiche que, para Jameson, eram sintomas das sociedades neoliberais e pós-fordistas no início da década de 1980, tornaram-se para Fisher, mais de 20 anos depois, uma endemia que provocou esgotamento e estagnação cultural. Mas o futuro não desapareceu de uma hora para outra, “la expresión de Berardi ‘la lenta cancelación del futuro’ es tan acertada porque captura el gradual pero incesante modo en que el futuro se ha visto erosionado durante los últimos treinta años”.³¹² Fisher afirma que a crise de temporalidade, na cultura contemporânea, foi sentida pela primeira vez na passagem das décadas de 1970 e 1980 e que agora, no século XXI, este deslocamento temporal, que deveria ser percebido como algo sinistro, estranho, está completamente naturalizado, “ha perdido toda carga de *unheimlich*: en la actualidad se da por sentado el anacronismo”.³¹³

Ao se perguntar, tratando de responder algumas questões deixadas em aberto por Jameson, “¿por qué la llegada del capitalismo neoliberal y posfordista condujo a una cultura de la retrospectiva y el pastiche?”³¹⁴, Fisher se aventura a propor duas hipóteses. A primeira delas

³⁰⁸ Ibidem, p. 3

³⁰⁹ Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018, p. 38.

³¹⁰ Ibidem, p. 38.

³¹¹ Ibidem, p. 36.

³¹² Ibidem, 38-39.

³¹³ Ibidem, 39.

³¹⁴ Ibidem, p. 39.

ele relaciona ao consumo: “¿Podría ser que la destrucción de la solidaridad y la seguridad por parte del capitalismo neoliberal trajó consigo un ansia compensatoria por lo establecido y lo familiar?”³¹⁵. Para ele, em uma sociedade marcada pelo excesso de informação, pela aceleração do ritmo cotidiano, pela precariedade do trabalho e pelas altas cargas horárias, os trabalhadores, ao mesmo tempo em que estão altamente estimulados, estão exaustos: “desesperadamente cortos de tiempo, energía y atención, demandamos soluciones rápidas. Como la pornografía, lo retro ofrece la promesa rápida y fácil de una variación mínima sobre una satisfacción que es familiar”.³¹⁶ A segunda hipótese de Fisher está relacionada à produção. Para ele, os estudantes universitários e os artistas, com as políticas neoliberais, foram privados dos recursos necessários para produzir e experimentar coisas novas. Usando como exemplo o Reino Unido, Fisher alega que as medidas do Estado de bem-estar social, o *welfare*, tomadas após segunda guerra mundial, proporcionaram, através dos subsídios na educação universitária, “una fuente indirecta de financiación para la mayoría de los experimentos de la cultura popular entre la década de 1960 y la de 1980”.³¹⁷ Mas este cenário foi se transformando com os ataques ideológicos do neoliberalismo aos serviços públicos e sua privatização. Sem esses subsídios, o tempo livre que um estudante tinha para produzir foi substituído pela necessidade de trabalhar para pagar as contas. Além disso, com a precariedade financeira, a pressão sobre o artista de produzir algo imediatamente exitoso aumentou drasticamente: “en la medida en que el servicio público se mercantilizó, surgió una tendencia creciente a distribuir productos culturales que se parecían a lo que ya era exitoso”.³¹⁸

Os argumentos de Fisher, apesar de satisfatórios, carecem de uma perspectiva mais ampla e da noção de que há outras temporalidades acontecendo simultaneamente em outras sociedades. No Brasil, certamente não se experimentou a modernidade da mesma forma que na Europa. Esse debate, que ganhou um certo protagonismo, recentemente, no país, na ocasião dos 100 anos da semana de arte moderna de 1922, não apenas problematiza um insistente eurocentrismo, como traz para primeiro plano a noção de que o modernismo não foi um movimento coeso, mas um conjunto de iniciativas plurais que o historicismo tradicional tratou de colocar no mesmo pacote, ignorando as diversidades, as diferenças artísticas, estéticas e ideológicas. Ao desmontar uma temporalidade ocidental coesa e hegemônica, o que salta aos olhos são outras alternativas para além desse pessimismo generalizado do pensamento de uma

³¹⁵ Ibidem, p. 39-40.

³¹⁶ Idem, p. 40.

³¹⁷ Ibidem, p. 40.

³¹⁸ Ibidem, p. 41.

cultura imperialista e em decadência, que continua tratando de soterrar e asfixiar outros modos de vida, mas que se vê, talvez mais do que nunca, assediada pelos seus próprios fantasmas. Enquanto Thatcher, a “dama de ferro”, colocava em prática o feroz projeto neoliberal de austeridade fiscal a partir de 1979, abandonando o estado de bem-estar social do pós-segunda guerra, o Chile, que teve seu projeto social e popular interrompido brutalmente em 1973 com um sanguinário golpe de estado, já era um laboratório dessas experiências econômicas. A nova forma liberal dos impérios do norte, o tal neoliberalismo, não era mais compatível com a liberdade e com a distribuição de riqueza. Enquanto, na década de 1980, Fisher via na sua Inglaterra natal as esperanças ruírem através de um projeto econômico desolador, no Brasil, as esperanças no futuro pareciam ganhar novo fôlego com movimento popular por eleições diretas após anos de ditadura cívico-militar. Enquanto Fisher via o líder do partido trabalhista Tony Blair levar a Inglaterra, no início dos anos 2000, a uma guerra forjada contra o Iraque, fragilizando ideologicamente e dividindo o partido dos trabalhadores britânico, no Brasil, uma nova onda de esperança tomava conta do país com a eleição de Luís Inácio Lula da Silva. Se hoje um espectro ronda a Europa, não é mais o espectro do comunismo, mas o do nacional socialismo alemão. Mas não apenas: outros fantasmas assediam esses latifundiários do mundo: são os fantasmas de todas as formas de vida e culturas mutiladas pela brutal violência colonizadora, que continuam atuantes, escavando a terra de baixo para cima, às margens do historicismo e com outros métodos e outras formas.

Assim como Bifo identifica uma “nova realidade” e se sente incapaz de viver segundo as suas normas, sinto-me incapaz de compreender essa nova realidade como uma situação contemporânea que simplesmente rompeu os vínculos e destruiu todas essas construções mitológicas de uma modernidade progressista europeia. Vejo ruínas dessa modernidade sobrevivendo por todos os lados. A crítica de Fisher a um anacronismo que repete fórmulas com uma nova roupagem tecnológica parece-me uma característica moderna (ou pelo menos um sintoma que já podia ser percebido muito antes da década de 1970). Não seria essa repetição de fórmulas justamente a manutenção de uma lógica que separa forma e conteúdo e que, de certa maneira, mantém tudo no mesmo lugar, sem desafiar os modelos dominantes? Não é de hoje, por exemplo, que a indústria cinematográfica se apropria de fórmulas de sucesso e repete o seu modelo exaustivamente, basta lembrarmos da imensa quantidade dos filmes de gêneros, como o *Noir* e o *Western*, produzidos em larga escala pela indústria norte-americana nas décadas de 1940, 1950 e 1960 ou até mesmo na grande quantidade de filmes “genéricos” que o expressionismo alemão produziu nas décadas de 1920 e 1930. No caso do *Western* já é possível identificar o *modo nostálgico* de ambientação e recriação estilística de uma outra época.

Enquanto a forma se repete incessantemente, os mais diversos conteúdos agonizam dentro dessa prisão.

Em 1944, Adorno e Horkheimer, na sua *Dialética do esclarecimento*, escreviam logo no prefácio:

é característico de uma situação sem saída que até mesmo o mais honesto dos reformadores, ao usar uma linguagem desgastada para recomendar a inovação, adota também o aparelho categorial inculcado e a má filosofia que se esconde por trás dele, e assim reforça o poder da ordem existente que ele gostaria de romper.³¹⁹

A questão formal se evidencia como uma força política muitas vezes negligenciada, mas que provou ser capaz de se tornar uma força dominante, alienante e determinante na formação e naturalização das sociedades capitalistas. A mercantilização da educação, da cultura e das artes – e sua padronização – é apenas um exemplo de como o capitalismo se infiltrou rapidamente, apropriou-se das formas e fixou seus modelos. É difícil imaginar que a lógica (e a forma) de um tempo progressista tenha sido completamente destruída e dado lugar a uma nova era. Acredito que essas formas do passado ainda estão se repetindo fincadas na mesma noção de tempo, mas agora completamente desfigurada. Seria, talvez, mais correto afirmar que as sociedades ocidentais que adotaram um modelo neoliberal vivem uma espécie de temporalidade progressista que apreendeu outras formas temporais e perdeu toda a fé no futuro. Mas, assim como as formas podem ser instrumentalizadas, elas também podem ser um gesto de libertação. Adorno e Horkheimer nos dizem que uma das maneiras mais eficazes de desafiar e desestabilizar a ordem vigente é rejeitando as suas fórmulas, as suas estruturas formais, que já estão tão naturalizadas que parece só ser possível, mesmo quando é para criticar esse modelo, usar esse modelo.

7

O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade.³²⁰

³¹⁹ Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985., p. 13-14

³²⁰ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 67.

É com essas palavras, que reviram a noção de modernidade, que Benjamin se encaminha para o final de sua *exposé*, escrita em 1939. Intitulado *Paris, capital do século XIX*, uma espécie de apresentação para o seu projeto das *Passagens*, o texto começa com Benjamin explicando que o objeto do livro é uma ilusão, expressa em uma fórmula de Schopenhauer, que sintetiza a sensação de vertigem que o século XIX trouxe com sua concepção de história: “para apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã”³²¹. Essa concepção da história “corresponde a um ponto de vista que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos congelados em forma de coisas”³²² e o resquício dessa concepção, que trata de inventariar não apenas as criações da humanidade, mas todas as formas de vida, ganhou o nome de “*A História da civilização*”.³²³ A partir dessas constatações, Benjamin propõe que sua “pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria”³²⁴; e conclui alegando, a partir de sua leitura de Blanqui, que “a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar”³²⁵.

No seu projeto, Benjamin ambicionava remontar materialmente – a partir de arquivos que tratavam dos mais variados (e inusitados) aspectos culturais da vida na metrópole francesa – as condições que levaram a modernidade europeia a adentrar no universo fantasmagórico. Nessa complexa montagem constelacional, Benjamin coloca em primeiro plano as passagens parisienses, esse mundo em miniatura que colocou a arte a serviço do comerciante³²⁶, as exposições universais, que viraram “os centros de peregrinação ao fetiche da mercadoria”³²⁷ e “idealizaram o valor de troca das mercadorias”³²⁸, afastando as multidões do consumo e abrindo caminho a uma espécie de fantasmagoria na qual os objetos servem para a distração e não para o uso; o *intérieur* burguês, que opôs os locais de trabalho aos locais de habitação, fundando um universo de fantasia privado e separado da vida pública; o *flâneur*, que nas suas inocentes voltas pela cidade, faz dela (a cidade) uma fantasmagoria e refugia-se na multidão em busca de compradores para a sua arte, antecipando o fim do mecenato e entregando-se, através do

³²¹ Ibidem, p. 53.

³²² Ibidem, p. 53.

³²³ Ibidem, p. 53.

³²⁴ Ibidem, p. 53.

³²⁵ Ibidem, p. 54.

³²⁶ Ibidem, 54-55

³²⁷ Ibidem, p. 57.

³²⁸ Ibidem, p.57.

folhetim, às exigências do mercado³²⁹; a arquitetura, a haussmannização de Paris, que aumenta vertiginosamente a especulação imobiliária, expulsa os proletários para os subúrbios com a alta dos aluguéis e acelera o processo de desumanização da cidade. Benjamin coleciona e monta arquivos para mostrar o avanço das formas fantasmagóricas sobre os espaços públicos e privados no século XIX e o surgimento de uma sociedade que tem a mercadoria como o seu centro propulsor que, pouco a pouco, sofre modificações tão profundas ao ponto de transformar a realidade em narcótico, como sugere Buck-Morss. Para ela, todo esse universo oitocentista que Benjamin remonta, é precursor

dos atuais *shoppings*, parques temáticos e fliperamas, assim como o ambiente totalmente controlado dos aviões (em que o sujeito sentado fica ligado à imagem, ao som e ao serviço de bordo), do fenômeno da “bolha turística” (no qual todas as “vivências” do viajante são monitoradas e controladas de antemão), do ambiente audiossensorial individualizado do *walkman*, da fantasmagoria visual da propaganda ou sensorio tátil de uma academia repleta de equipamentos.³³⁰

Buck-Morss vê as fantasmagorias como uma tecnoestética que oferece aos sentidos percepções aparentemente reais, do ponto de vista neurofísico, e que socialmente cumpre uma função compensatória, buscando “a manipulação do sistema sinestésico pelo controle dos estímulos ambientais. Surte o efeito de anestesiar o organismo, não pelo entorpecimento, mas por uma inundação dos sentidos”.³³¹ Para ela, as fantasmagorias, assim como as drogas, são agentes que alteram a consciência. A diferença é que as drogas promovem uma alteração da consciência a partir da ação de químicos no organismo do indivíduo, enquanto que as fantasmagorias alteram a consciência através da distração sensorial. Buck-Morss ressalta que o mais significativo nesta diferenciação é que os efeitos da fantasmagoria são experimentados coletivamente, “todos veem o mesmo mundo alterado, vivenciam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário do que acontece com as drogas, a fantasmagoria assume a posição de uma realidade objetiva”.³³²

Ao se referir a modernidade do século XIX como um discurso enganoso mediado entre o antigo e o novo, Benjamin indica que os mediadores desta farsa são os proprietários dos meios de produção. Estes, não apenas detêm os meios de produção, mas também tratam de determinar os rumos do desenvolvimento tecnológico e dos usos destas ferramentas. No seu ensaio *Teorias*

³²⁹ Ibidem, p. 61.

³³⁰ Benjamin, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.191-192.

³³¹ Ibidem, p. 192.

³³² Ibidem, p. 192.

do fascismo alemão, publicado em 1930, Benjamin sintetiza uma reportagem, escrita pelo escritor monarquista francês Léon Daudet sobre o Salão do Automóvel, na seguinte frase: “*L’automobile c’est la guerre*”³³³. A ideia por trás desta associação é “a de uma intensificação dos recursos técnicos, de uma aceleração dos seus ritmos, das suas fontes de energia, etc., que não encontram nas nossas vidas privadas uma utilização completa e adequada e, no entanto, exercem uma forte pressão no sentido de se legitimarem”.³³⁴ E esta ideia se legitima ao renunciar uma interação social pacífica e harmônica através da guerra que, “com a destruição que provoca, mostra que a realidade social não amadureceu o suficiente para transformar a técnica num órgão seu e que a técnica não era suficientemente forte para dominar as forças elementares do social”.³³⁵ A guerra, para Benjamin, é determinada pela forte discrepância que há entre “os gigantescos meios de que dispõe a técnica” e o “mínimo esclarecimento moral desses meios”.³³⁶ Para manter a sua natureza econômica e sua posição privilegiada de detentora dos meios de produção, a burguesia não pode abrir mão da separação entre a esfera técnica e a espiritual, “não pode deixar de excluir decididamente a ideia da técnica de qualquer participação na ordem social” ou, como ele sugere alguns anos depois, “somente a guerra permite mobilizar o conjunto dos recursos técnicos atuais sem alterar as relações de propriedade”.³³⁷

Para Benjamin, o problema da técnica é um problema de falta de esclarecimento moral, mas também de manutenção de uma posição de poder e privilégios. O acelerado desenvolvimento técnico e a aceleração que ele provocou nas sociedades modernas, ocorreu por interesses imperialistas e de dominação de classe, desvinculado dos interesses coletivos da humanidade. A aceleração da vida social promovida pela técnica abriu o horizonte das expectativas para novas experiências, mas a exclusão da participação social, dos trabalhadores, dos povos que não compartilham desta ideologia, nos rumos do desenvolvimento técnico, e a constituição predominante de uma cultura monotecnológica, que resultou em sociedades tecnocráticas, não permitiu que novas experiências fossem realmente levadas adiante (ou pelo menos que elas saíssem da marginalidade e tomassem um certo protagonismo ao ponto de se espalharem pelas sociedades ocidentais para além da esfera artística). A leitura de Benjamin desta modernidade forjada parece vir de um futuro que ainda não nos tocou. O que Jameson

³³³ Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 111.

³³⁴ *Ibidem*, p. 111

³³⁵ *Ibidem*, p. 111

³³⁶ *Ibidem*, p. 111

³³⁷ Benjamin, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 35.

entendeu como pós-modernidade e Fisher e Bifo entenderam como uma nova realidade que rompeu os laços com a modernidade progressista do século XX, parece, mais do que nada, o sonho, mediado entre o antigo e o novo, tornado realidade. As transformações, mais do que qualitativas, são quantitativas e a melancolia talvez seja por conta de uma modernidade que nunca existiu, mas que já mostrou, mesmo que muito breve e esporadicamente, alguns indícios do que poderia vir a ser.

CENA 06

Montagem e técnica (ou algumas considerações sobre o cinema sonoro: história, fascismo, política)

- *E esses horários?*

- *Não ligue, o que eles fazem não é o que dizem aí. Pode pô-la aí que já vêm buscá-la.*

Roger insere a carta na caixa postal. Entra uma música animada enquanto a câmera se aproxima, mostrando a caixa postal em um plano detalhe.

Em um plano geral, vemos o carteiro François montado na sua bicicleta, pedalando tranquilamente por uma pequena estrada de terra em direção à vila. Ouvimos o som de uma mosca que se aproxima do ouvido do carteiro. Perturbado com o zumbido da mosca, ele tenta enxotá-la com as mãos. O som da mosca insiste e François desce da bicicleta tentando acertá-la com as mãos. Seus gestos são bruscos e exagerados, ele gira de um lado para o outro. Em um plano conjunto, vemos em primeiro plano, de costas, um homem trabalhando na terra em um pequeno monte; abaixo e ao fundo, em segundo plano, François segue sua luta contra a mosca. O homem para e observa a cena do carteiro se debatendo. Finalmente François parece ter se livrado da mosca. Enquanto ele sobe na bicicleta e segue seu trajeto, ouvimos a mosca perturbar agora os ouvidos do lavrador que, assim como François, se debate com movimentos bruscos, tentando enxotá-la. Conforme o carteiro se afasta, a mosca deixa o lavrador e volta a perturbar François, que dessa vez segue pedalando um tanto que atrapalhado enquanto com as mãos luta contra a mosca nos seus ouvidos.



Jour de Fête. Jacques Tati. 1949.

Assim nos é apresentado o carteiro François, interpretado por Jacques Tati. Esse personagem – um remanescente das comédias do cinema mudo inserido no universo do cinema sonoro – luta contra o som, debate-se, enfrenta-o, segue em frente todo atrapalhado. A mosca, como um personagem sonoro, perturba, mas é também o que dá os motivos físicos para o

mímico nos fazer rir. A mosca nem sequer existe. A coisa, o corpo é representado pelo som. Tati nos propõe que o som tem a potência de substituir um corpo. E não só isso, ele nos propõe também que esse corpo-sonoro pode se mover no espaço através de uma sofisticada montagem, dando a impressão de que esse som, através da mixagem, movimenta-se por um espaço tridimensional (reforçando, na imagem, a noção de profundidade do campo). O som substitui uma imagem e, através de recursos técnicos, atribui a ela movimentos. Na primeira imagem, o som da mosca está ao fundo do plano, no carteiro; o som tem um volume correspondente à distância da câmera, dando maior credibilidade ao espaço em que o corpo-sonoro foi inserido na imagem. Quando o carteiro consegue se livrar da mosca, por alguns segundos o som desaparece até ressurgir novamente, dessa vez em primeiro plano (ou seja, com um volume mais alto), nos ouvidos do lavrador (segunda imagem). Nesse choque dos universos mudo e sonoro não há nada de saudosista e ingênuo: Tati é um pensador do cinema sonoro. O som, que pode substituir um corpo e também dar a impressão de movimentos, é um dos fios condutores das problematizações de Tati.

O carteiro François se livra da mosca e lá na frente o que ele encontra é uma feira de variedades que acabou de chegar ao seu pequeno vilarejo. Nessa feira, foi montada uma tenda para projetar filmes norte-americanos, um dos quais atinge François em cheio: um filme de propaganda que mostra a eficiência, a regularidade e a velocidade do sistema postal ianque. “Muitos países desenvolvidos utilizam métodos antiquados, mas, graças ao progresso, o serviço postal dos Estados Unidos possui helicópteros à disposição de seus modernos carteiros”, fala entusiasmado o narrador.

Os 10 milhões de quilômetros não são todos perfeitos, mas que importa? Nada detém o carteiro ianque. Se uma estrada acaba, ele voa! Se não há aeroporto para aterrissar, o carteiro se converte em um pacote. Admirem a habilidade, coragem e heroísmo do carteiro aéreo que se lança de paraquedas. Os americanos transformam seus carteiros em acrobatas capazes de superar todos os impedimentos. Seu lema é: rapidez e regularidade é igual a eficiência. Time is money!³³⁸

E enquanto ouvimos ele falar das maravilhas do serviço postal norte-americano, vemos imagens dos seus carteiros fazendo incríveis acrobacias intercaladas com imagens de François, bêbado, tentando reparar a sua bicicleta, que está sem uma roda e com o pneu furado. Zombado

³³⁸ *Jour de Fête*. Direção de Jacques Tati. França, 1949.

pelos colegas e pela população do vilarejo, François tenta provar que pode ser tão eficiente apenas com a sua bicicleta.



Ao público!

Atenção! Perigos do filme sonoro!

O filme sonoro é *kitsch*!

O filme sonoro é tendencioso!

O filme sonoro é assassinato econômico e intelectual!

O filme sonoro é teatro mal conservado com preços exagerados!

Por isso:

Exijam filmes mudos de alta qualidade!

Exijam um acompanhamento musical por músicos!

Exijam espetáculos com artistas!

Rejeitem o filme sonoro!³³⁹

Enfrentando sérios problemas financeiros, os irmãos Warner se agarram ao cinema sonoro como a última esperança de reverter sua sorte. Sam Warner recorre à Bell Labs (laboratório pertencente à poderosa AT&T) para desenvolver o que seria depois chamado de *Vitaphone System*. Esse sistema de complexos mecanismos era capaz de reproduzir o som em sincronia com as imagens do filme mudo e de ser transmitido, através de amplificadores e caixas de som, para o auditório do cinema. Então, no dia 6 de outubro de 1927 é lançado o que é considerado o primeiro filme sonoro: *The Jazz Singer*.

³³⁹ Panfleto que circulava pelos Lichtspieltheater em 1929 e era assinado pelas associações Internationale Artisten-Loge e Deutscher Musiker-Verband. Kittler, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlin, 1999*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 285-286.

As empresas fonográficas recém-eletrificadas haviam encontrado um novo campeão de vendas. *The Jazz Singer* significa, portanto, que, com a introdução do filme sonoro, Hollywood transformou-se em uma filial de empresas do setor elétrico, como a Western Electric ou a General Electric, que possuíam gravadoras e estações de rádios e, por sua vez, nada mais eram que filiais de grandes bancos, como Rockefeller ou Morgan.³⁴⁰



O desenvolvimento do cinema sonoro ocorreu paralelamente nos Estados Unidos e na Alemanha logo após a Primeira Guerra Mundial. Na Alemanha, Hans Vogt, um dos três responsáveis pela empresa desenvolvedora Tri-Ergon, registrou que, no dia 22 de fevereiro de 1920, os espectadores Alemães ouviram pela primeira vez em um filme o som de uma gaita e, curiosamente, a palavra “miliampère”. Somente “um ano depois, pouco antes da meia-noite, a sóbria, mas maravilhosa palavra técnica foi substituída por uma apresentadora em close, que recitou ‘a poesia *Viu o menino uma pequena Rosa*’, de Goethe”.³⁴¹

Kittler rastreia os processos de desenvolvimentos tecnológicos das mídias para se chegar ao cinema sonoro e evidencia toda uma cadeia de complexidades industriais, empresariais, econômicas, científicas, militares e financeiras por trás desses processos. Não é à

³⁴⁰ Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft, Munique, p. 160ss apud Kittler, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlin*, 1999. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. p. 275-276. In: Faulstich, Werner (org.) (1979).

³⁴¹ Kittler, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlin*, 1999. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 279-80

toa que Benjamin, numa carta escrita para seu amigo Adorno, sugere que o lançamento do cinema sonoro foi uma “ação da indústria cinematográfica destinada a romper a primazia revolucionário do filme mudo, que suscitava reações difíceis de controlar e politicamente perigosas”.³⁴² Essa ação que sugere Benjamin não foi apenas da indústria cinematográfica, mas, principalmente, dos setores elétricos e bancários. Para desenvolver a tecnologia do cinema sonoro, a indústria cinematográfica teve que recorrer a esses setores: primeiro porque eles tinham o capital necessário e segundo porque eram eles também os donos das patentes. Com isso, tanto nos Estados Unidos como na Alemanha, o filme “caiu nas mãos de grandes empresas do setor elétrico, como Siemens e AEG, que se envolveram em longos processos com os donos das patentes norte-americanas. No fim, essas empresas dividiram entre si os mercados globais, e o Deutsche Bank e a Hugenberg adquiriram a UFA”.³⁴³

A Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft.) foi uma iniciativa do estado alemão pós Primeira Guerra Mundial para contra-atacar as influentes propagandas antigermânicas produzidas, principalmente, pelos norte-americanos e que se espalhavam rapidamente pelo resto do mundo. No momento da fundação da Ufa, os alemães haviam percebido, por um lado, que esses filmes antigermânicos exerciam grande influência e, por outro lado, que a produção de filmes alemães era insuficiente e de baixa qualidade.

Mediante una resolución del Alto Mando Alemán de noviembre de 1917, en contacto estrecho con prominentes financieros, industriales y armadores, la Messner Film, la Union Davidson y las compañías controladas por la Nordisk – con el apoyo de un grupo de bancos – se fundieron en una nueva empresa: Ufa (Universum Film A. G.). (...) El cometido oficial de la Ufa era hacer propaganda a favor de Alemania, de acuerdo con las directrices gubernamentales.³⁴⁴

Aquele primeiro cinema, que surgiu de uma impressionante montagem constelacional de diversas peças e fragmentos de tecnologias bélicas (Kittler, em seu *Mídias ópticas* constrói essa interessante genealogia) através dos estados, das indústrias e dos bancos, após um curto período de ingênuas experimentações, rapidamente retorna para seu local de origem e se transforma numa das mais poderosas armas de propaganda do século XX.

O cinema sonoro demorou para se efetivar e substituir o cinema mudo por várias questões, dentre elas o início da Primeira Guerra Mundial, que obrigou a Tri-Ergon a frear os

³⁴² Adorno, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940 / Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*; Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 419-420.

³⁴³ Kittler, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlin, 1999*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 281.

³⁴⁴ Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Traducción de Héctor Grossi. Barcelona: Paidós, 1985, p. 42.

seus projetos, e também devido aos altos custos tanto para desenvolver essa tecnologia quanto para realizar os filmes sonoros. A indústria elétrica e os bancos ainda tinham dúvidas se este investimento valia a pena, uma vez que para cobrir os altos custos e lucrar com a realização de um filme sonoro seria necessário um grande público internacional para os filmes. E o filme sonoro, diferente do filme mudo, justamente trazia o problema da sua internacionalização por causa da língua. O jornal da bolsa de valores de Berlim, *Berliner Börsen-zeitung* (uma referência para as questões financeiras na Europa), escreveu em 1922: “Somente o futuro revelará se o filme sonoro realmente possui um futuro. Não devemos esquecer que o filme sonoro perde seu caráter internacional e sempre permanecerá limitado a obras menores, pois os grandes filmes só poderão ser amortizados no mercado mundial”.³⁴⁵ O jornal se refere exatamente ao quanto a língua é uma barreira para a internacionalização do filme sonoro (essa constatação indica que desde seus primórdios a grande indústria sempre relacionou o filme sonoro ao filme falado).

Em 1927, estimou-se que seria necessário um público de 9 milhões de espectadores para cobrir os custos de um filme mais longo. Com o filme falado, contudo, observou-se inicialmente um retrocesso, pois seu público se estreitou dentro das fronteiras linguísticas; isso aconteceu ao mesmo tempo que se enfatizavam os interesses nacionais por meio do fascismo. Porém, mais importante do que registrar esse recuo, que aliás foi atenuado pela sincronização de imagem e som, é perceber sua conexão com o fascismo. A simultaneidade de ambos os fenômenos repousa na crise econômica. As mesmas perturbações que, *grosso modo*, conduziram à tentativa de manter as relações de propriedade por meio da violência apressaram o capital cinematográfico, ameaçado pela crise, no desenvolvimento do cinema falado. A introdução do cinema falado trouxe algum alívio a essa indústria não só por atrair massas novamente aos cinemas, mas porque permitiu estabelecer vínculos entre o capital cinematográfico e a indústria da eletricidade. Assim, considerado de um ponto de vista externo, ele teria atendido a interesses nacionais, mas, vista por dentro, a produção cinematográfica teria se tornado ainda mais internacionalizada.³⁴⁶

Com as fronteiras linguísticas criadas com o cinema falado, houve uma considerável redução do público, mas ao mesmo tempo se abriu no cinema uma aproximação aos temas de interesses nacionais enfatizados por meio do fascismo. Benjamin sugere que a redução do público está diretamente conectada com o fascismo, uma vez que essa redução se deve à língua – o idioma –, e que por essa razão acentuam-se os discursos nacionalistas. Assim como

³⁴⁵ Die Erfindung des Lichttonfilms, Munique, p. 44 apud Kittler, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlim, 1999*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 280. In: Vogt, Hans (1964).

³⁴⁶ *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Walter Benjamin [et al.] Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 37.

Benjamin, Kittler diz que “o filme sonoro e a radiodifusão tiveram o efeito de formar nações”³⁴⁷ e dá um diagnóstico do qual Benjamin já suspeitava: “o filme limitou as grandes empresas do entreguerras às fronteiras das línguas nacionais e, portanto, à possibilidade de uma Segunda Guerra Mundial”.³⁴⁸

Em agosto de 1928, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov publicam, no número 32 da revista *Sovietski Ekran* de Moscou e também no número 32 da revista *Zhizn Iskusstva* de Leningrado, uma *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. Esta declaração surge no momento em que o cinema sonoro já era uma realidade nos Estados Unidos e na Alemanha. À consciência de que os cineastas soviéticos não experimentariam tão cedo a realização de um filme sonoro, eles decidem problematizar conceitualmente esta nova tecnologia. Nesta declaração, eles demonstram já de entrada uma grande preocupação com a utilização do som:

Nós, que trabalhamos na URSS, estamos conscientes de que, com o nosso potencial técnico, não vamos caminhar em direção à realização prática do cinema sonoro num futuro próximo. Ao mesmo tempo, consideramos oportuno afirmar várias premissas de princípio de natureza teórica, porque, por conta da invenção parece que este avanço da cinematografia está sendo usado de um modo incorreto. E uma concepção errada com relação às potencialidades deste novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaça destruir todas as suas atuais conquistas formais.³⁴⁹

Este pequeno texto, que mais parece uma profecia, alerta que esta invenção é uma faca de dois gumes e que a tendência é de que prevaleça a linha de menor resistência, a que eles chamam da “satisfação da simples curiosidade”³⁵⁰, na qual haverá uma exploração comercial dos filmes falados, “aqueles nos quais a gravação do som ocorrerá num nível naturalista, correspondendo exatamente ao movimento da tela, e proporcionando uma certa “ilusão” de pessoas que falam”.³⁵¹

Um primeiro período de sensações não prejudica o desenvolvimento de uma nova arte, mas o segundo período é perigoso neste caso, um segundo período substituirá a virgindade e pureza efêmeras desta percepção inicial das novas possibilidades técnicas, e reivindicará um estágio de utilização automática por “dramas refinados” e outras interpretações fotografadas de um gênero teatral.

Usar o som deste modo destruirá a cultura da montagem, porque cada ADESÃO do som a uma peça de montagem visual aumenta sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência de seus significados – e isto sem dúvida ocorrerá em detrimento da montagem, agindo em primeiro lugar não sobre as peças de montagem, mas em sua JUSTAPOSIÇÃO.

³⁴⁷ Kittler, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlin, 1999*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 282.

³⁴⁸ Ibidem, p. 282.

³⁴⁹ Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 225.

³⁵⁰ Ibidem, p. 225.

³⁵¹ Ibidem, p. 225.

APENAS UM USO POLIFÔNICO do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.

O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM O SOM DEVE TER COMO DIREÇÃO A LINHA DE SUA DISTINTA NÃO SINCRONIZAÇÃO COM AS IMAGENS VISUAIS. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um CONTRAPONTO ORQUESTRAL das imagens visuais e sonoras.³⁵²

Não estariam – Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov – preocupados justamente com o enfraquecimento dessa potência incontrolável da montagem do cinema mudo da qual falaria mais tarde Benjamin? Por que a cultura da montagem estaria em risco caso prevalecesse o uso do som em um nível naturalista? Como os cineastas russos indicam, esse uso naturalista do som – o som como um complemento redundante da imagem – não estaria servindo para criar discursos inflexíveis? Será que a simples justaposição do som com a imagem era umas das coisas que faltavam para o fascismo se perpetuar? Assim como na nota de Benjamin transcrita acima, os cineastas russos alguns anos antes já problematizavam o cinema falado como um perigoso projeto nacionalista; e, com letras maiúsculas, declaravam a necessidade de um uso polifônico do som, uma vez que “um método como este de construção do cinema sonoro não o confinará a um mercado nacional, como pode acontecer com a filmagem de peças, mas dará uma possibilidade, maior do que nunca, à circulação, através do mundo, de uma ideia filmicamente expressada”.³⁵³

Tanto os cineastas russos quanto Benjamin utilizam a palavra “perigo”. No caso dos cineastas russos, o perigo está relacionado ao uso redundante do som, que destruiria toda uma cultura da montagem. É o perigo de se romper a força revolucionária da montagem, que como escreveu Benjamin, suscitava reações difíceis de controlar. Já no caso de Benjamin, o perigo é justamente o desse poder incontrolável, perigo para os regimes totalitários, para a ordem pré-estabelecida, que desejava controlar as reações e ter sob seu domínio cidadãos dóceis e passivos. Para Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, a experimentação com esse novo recurso cinematográfico deveria ser polifônica e tomar a direção da não sincronização com as imagens visuais. E quais eram os rumos que este novo recurso estava tomando? O da construção de um discurso nacionalista e homogêneo.

O som no cinema, basicamente, permitiu três campos de aplicação: a fala, os ruídos e a música, que podem ser utilizados tanto separados quanto justapostos. Kracauer, em seu livro

³⁵² Ibidem, p. 226-227

³⁵³ Ibidem, p. 227

Teoría del cine. La rendición de la realidad física, dedicou um capítulo para cada um desses campos e organizou um esquema para pensar sobre os usos do som. Ele separa esses usos em quatro tipos de *sincronización*, que estão subdivididos entre o sincronismo e o assincronismo. No sincronismo (imagem e som correspondentes), temos o paralelismo: som e imagem correspondem e portam significados paralelos; e o contraponto: imagem e som correspondem, mas portam significados diferentes. No assincronismo (imagem e som não são correspondentes), também temos o paralelismo: som e imagem não correspondem, mas portam ainda assim significados paralelos; e o contraponto: som e imagem não correspondem e portam significados diferentes.

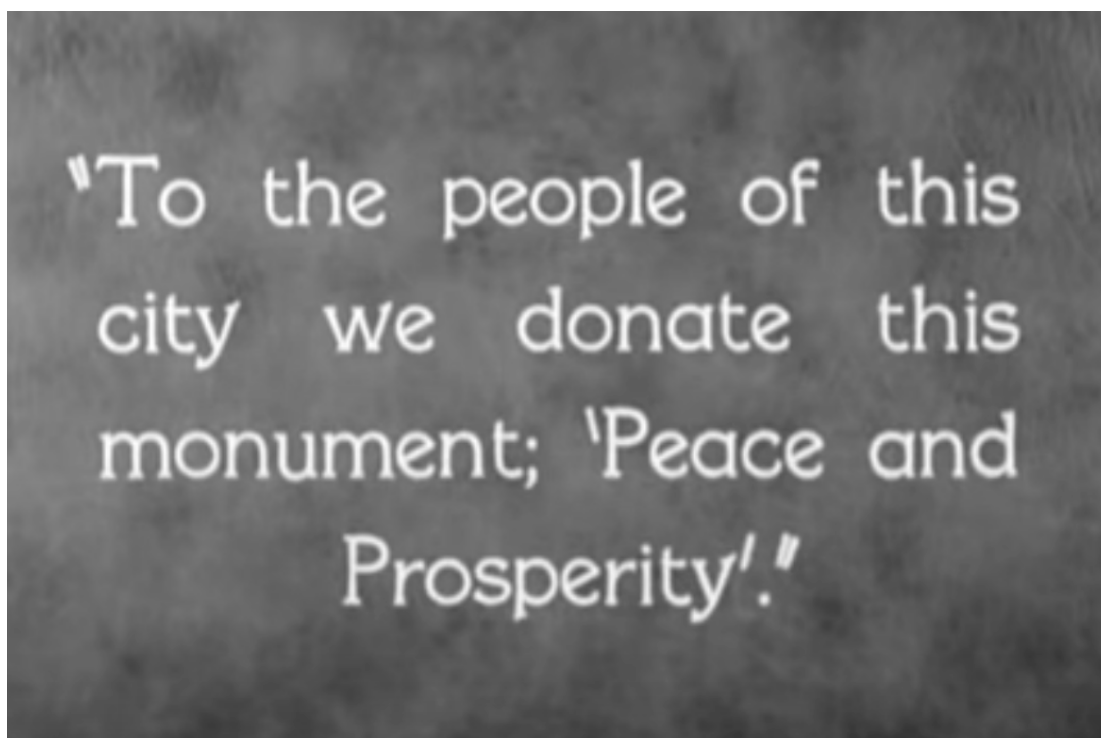
Após a apresentação desse esquema, Kracauer oferece vários exemplos de filmes que correspondem a cada um desses tipos de sincronização para então pensar, em cada um desses tipos, os seus usos *problemáticos* e os seus usos *cinemáticos*. De maneira geral, para Kracauer, os usos problemáticos são quando os significados das palavras são mais importantes que os das imagens, e os usos cinemáticos, ou seja, os bons usos do som, são quando as imagens conservam sua plena significação. Kracauer entende o som como uma espécie de acessório para a imagem e faz uma leitura crítica muito esquemática e interior ao filme, deixando de lado, por exemplo, as implicações políticas desses usos e uma série de fatores exteriores ao filme que estão diretamente ligados à singularidade dos espectadores. Por outro lado, amplia e problematiza a discussão proposta pelos cineastas russos, justamente ao alertar para os perigos que podem representar um mau uso do som, mesmo contendo na sua relação com as imagens um assincronismo contrapontístico.

Mientras las manifestaciones verbales expresan frecuentemente intenciones, es más probable que las tomas de cámara penetren, aun sin percatarse, en lo intencional. Esto es precisamente lo que había logrado la madurez del cine mudo. Sus directores habían profundizado bajo la dimensión consciente, y dado que la palabra hablada aún no había asumido el control, pudieron expresarse con imágenes no convencionales o aun subversivas. Pero cuando apareció el diálogo, las imágenes subconscientes caducaron y los significados netamente intencionales prevalecieron.³⁵⁴

A maior preocupação de Kracauer é oferecer elementos de leitura que permitam identificar os recursos da montagem na tensa relação entre som e imagem no filme sonoro. E essa talvez seja a posição política não explícita de Kracauer, uma vez que o cinema passa a não

³⁵⁴ Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Traducción de Héctor Grossi. Barcelona: Paidós, 1985, p. 193.

mostrar a montagem enquanto tal, escondendo-a cada vez mais através de sofisticados recursos técnicos e narrativos, transformando os cortes, os enquadramentos e todos os elementos de montagem da chamada gramática cinematográfica (antes vistos como informes e estranhos) em algo fluido, natural e realista.



Começa a solenidade. Só que o som sincronizado com as imagens está em contraponto e as vozes das autoridades ali presentes não se articulam, vemos suas bocas se moverem, mas ouvimos apenas um som agudo e incompreensível que substitui o lugar da fala, o lugar das palavras. Nesse caso, o som não se articula em um discurso falado, mas, a partir da montagem com as imagens, recebe um outro uso para criar um outro discurso. Esse contraponto que propõe Chaplin abre para outras camadas de leituras. A mais evidente é a de que ele está ridicularizando essas solenidades de cunho político e propagandístico. Mas, se tivermos em conta que *City Lights*, de 1931, é o primeiro filme sonoro de um diretor, ator e roteirista consagrado pelas suas obras no cinema mudo, também podemos ler que Chaplin está fazendo uma dura crítica ao cinema falado. Neste exemplo – além do efeito cômico, das críticas que produz a relação entre imagem e som e, também, como sugere Kracauer, de um uso do som que ao não permitir o espectador assimilar o discurso em palavras, faz com que ele contemple as imagens com maior intensidade – interessa-me pensar numa outra camada de construção do discurso, uma camada que faz uma espécie de autorreflexão dos usos do som em tensão com a imagem.

Se considerarmos que esses personagens, que estão “discursando” na inauguração do monumento, representam o poder opressor do estado; ao desarticular o seu discurso, ou melhor, ao não permitir que esse discurso se articule, o que temos é uma forte tomada de posição política que culmina na retirada do véu e revela não apenas o monumento, mas o vagabundo que dorme nos braços da estátua. O véu que se retira não é apenas o das mazelas sociais, mas também o véu da montagem: Chaplin não está apenas substituindo o som não articulado das vozes dessas autoridades, ele está também, justamente com essa substituição, provocando um estranhamento que revela a montagem, revela o processo de construção do discurso, reativando no espectador o outro lado da moeda que o cinema de propaganda vem, exaustivamente, tentando desativar, ou seja, a sua relação também ativa com o filme.



City Lights. Charles Chaplin. 1931

Con frecuencia un director cree conveniente intercalar planos de la Torre Eiffel o del Big Ben en el mismo instante en que el hablante (tal vez un viajero que ha regresado del extranjero) pronuncia las mágicas palabras “París” o “Londres”. Con cierta benevolencia, estos insertos podrían interpretarse como un intento de compensar el predominio del discurso, como un tributo que paga el director a la inclinación de este medio de expresión por la comunicación visual. Pero sus empeños son vanos, ya que las imágenes asincrónicas del campo de batalla y la Torre Eiffel no hacen sino duplicar los enunciados verbales a los que se yuxtaponen. Peor aun, al ilustrar innecesariamente esas palabras yuxtapuestas, restringen sus posibles significados. En combinación con el plano de la Torre Eiffel, la palabra “París” ya no nos incita a

entregarnos a encantadores recuerdos sino que, por su sola presencia, acciona conceptos estereotipados que limitan nuestra imaginación.³⁵⁵

Ao se propor, numa montagem sonora e visual justapostas, uma metonímia, como no exemplo acima, não se está somente limitando as lembranças do espectador e a sua imaginação como também se está adentrando num problema político de grandes proporções. Esse mau uso, identificado por Kracauer, de um assincronismo paralelo entre som e imagem que justapõe a parte (numa imagem da Torre Eiffel) e o todo (na pronúncia da palavra Paris), atinge em cheio a relação do espectador com o objeto (nesse caso o filme e a cidade em questão) e, principalmente, limita a sua experiência nessa relação, dificultando o acesso às suas próprias memórias.

Para Benjamin, a memória está intimamente ligada ao inconsciente e à experiência (*Erfahrung*), enquanto a lembrança está ligada ao consciente e à vivência (*Erlebnis*). A *Erfahrung* aproxima-se ao que seria uma experiência bruta, aquela em que não há uma intervenção da consciência e em que os acontecimentos não se fixam com exatidão na lembrança, mas que agem a partir do inconsciente sob a forma de dados acumulados que afluem à memória pela ação de certos estímulos (se apenas o som “Paris” fosse pronunciado sem a imagem da Torre Eiffel, o estímulo desse som poderia levar o espectador a trazer involuntariamente a sua experiência com a cidade). A *Erlebniss*, entretanto, designa aqueles acontecimentos em cujo desenvolvimento há uma intervenção da consciência e em que o caráter de *atos* faz com que essa mesma consciência os pretenda fixáveis em algum lugar (nesse caso, com a imagem da Torre Eiffel acompanhada da palavra Paris). Benjamin escreve, a partir da leitura de Freud, que o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica, apagando essas impressões. As impressões mnemônicas são mais intensas e duradouras se elas acontecem sem passar por um processo de conscientização. É então que Benjamin traduz esse conceito freudiano aos termos de Proust: “só pode se tornar componente da memória involuntária aquilo que não foi expressa e conscientemente *vivenciado*, aquilo que não sucedeu ao sujeito como *vivência*”³⁵⁶. Proust, em sua busca do tempo perdido, não estaria à procura do efetivamente vivido e sim da rememoração: “pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração”³⁵⁷, já que o “acontecimento vivido é finito, ou ao

³⁵⁵ Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. Lan rendición de la realidad física*. Traducción de Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 2001, p. 158.

³⁵⁶ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 108.

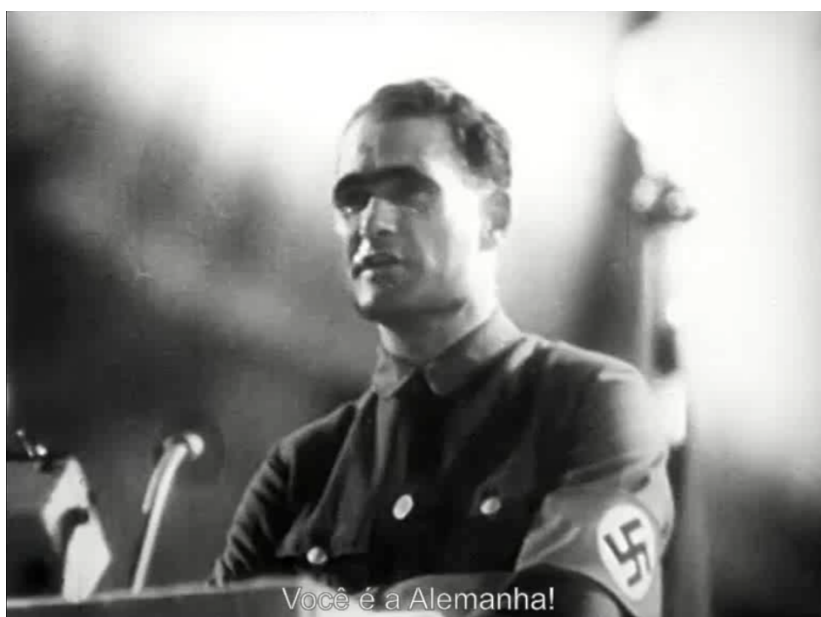
³⁵⁷ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.37.

menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”.³⁵⁸

O consciente não registra nenhum traço da memória e, na verdade, age como proteção contra esses estímulos, chamados por Benjamin de choques:

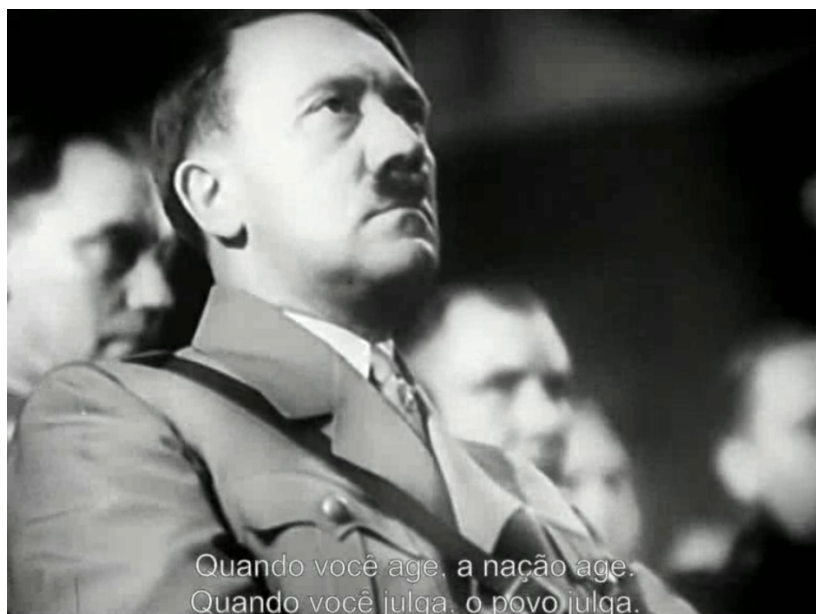
o fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética.³⁵⁹

A lembrança conscientiza as impressões da memória e as transforma em *vivência*, fechando suas possibilidades, retirando sua potência e destruindo essas impressões. Já a memória guarda as impressões do passado sem permitir seu acabamento, conservando essa fissura – essa abertura – do passado.



³⁵⁸ Idem, p. 37.

³⁵⁹ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 110.



O triunfo da vontade. Leni Riefenstahl, 1935

O desdobramento detalhado que faz Kracauer dos tipos de sincronização do som com a imagem e o seu (re)conhecimento na montagem fílmica são ferramentas indispensáveis para se ter um distanciamento e um contraponto ativo durante essa relação do espectador que recebe as imagens e os sons. Quando Hitler ensaiava seus discursos em frente a um espelho, sob a direção do cantor de ópera Paul Devrient, não estávamos apenas presenciando a consolidação da estetização da política³⁶⁰, mas também um discurso *cinemático* montado a partir de um sincronismo contrapontístico no qual, enquanto por um lado, suas palavras significavam uma coisa, seus gestos significavam outra. Esse espetáculo oratório, muitas vezes capturado pelas lentes de Leni Riefenstahl, “não era expressivo, mas reflexivo, devolvendo ao homem da multidão sua própria imagem – a imagem narcísica do eu intacto, construída em oposição ao medo do corpo despedaçado”.³⁶¹ Essa montagem que não se revela, que não mostra o seu processo de construção e que se transforma em uma poderosa ferramenta de manipulação, faz parecer que os seus processos fragmentados e arbitrários de construção de um discurso sejam um corpo único e fluído. E é, exatamente, esse o pensamento de Joseph Goebbels ao afirmar em uma carta escrita em 1933 que “nós, que moldamos a moderna política alemã, sentimo-nos pessoas de talento artístico, às quais foi confiada a grande responsabilidade de formar, a partir da matéria-prima das massas, uma estrutura sólida e bem trabalhada de um *Volk* [povo]”.³⁶²

³⁶⁰ Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção. Walter Benjamin [et al.] Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 209

³⁶¹ Ibidem, p. 209.

³⁶² Ibidem, p. 208.



Com a instrumentalização da montagem, o cinema passa a ser, no século XX, uma complexa ferramenta modeladora das massas. E sua finalidade, nos estados imperialistas, não é outra que a uniformização e a militarização dessa massa: “a estética permite uma *anestesia* da recepção, uma visão da “cena” com um prazer desinteressado, ainda que essa cena seja a preparação de toda uma sociedade, por meio de um ritual, para o sacrifício sem questionamento e, em última instância, a destruição, o assassinato e a morte”.³⁶³

³⁶³ Ibidem, p. 209.

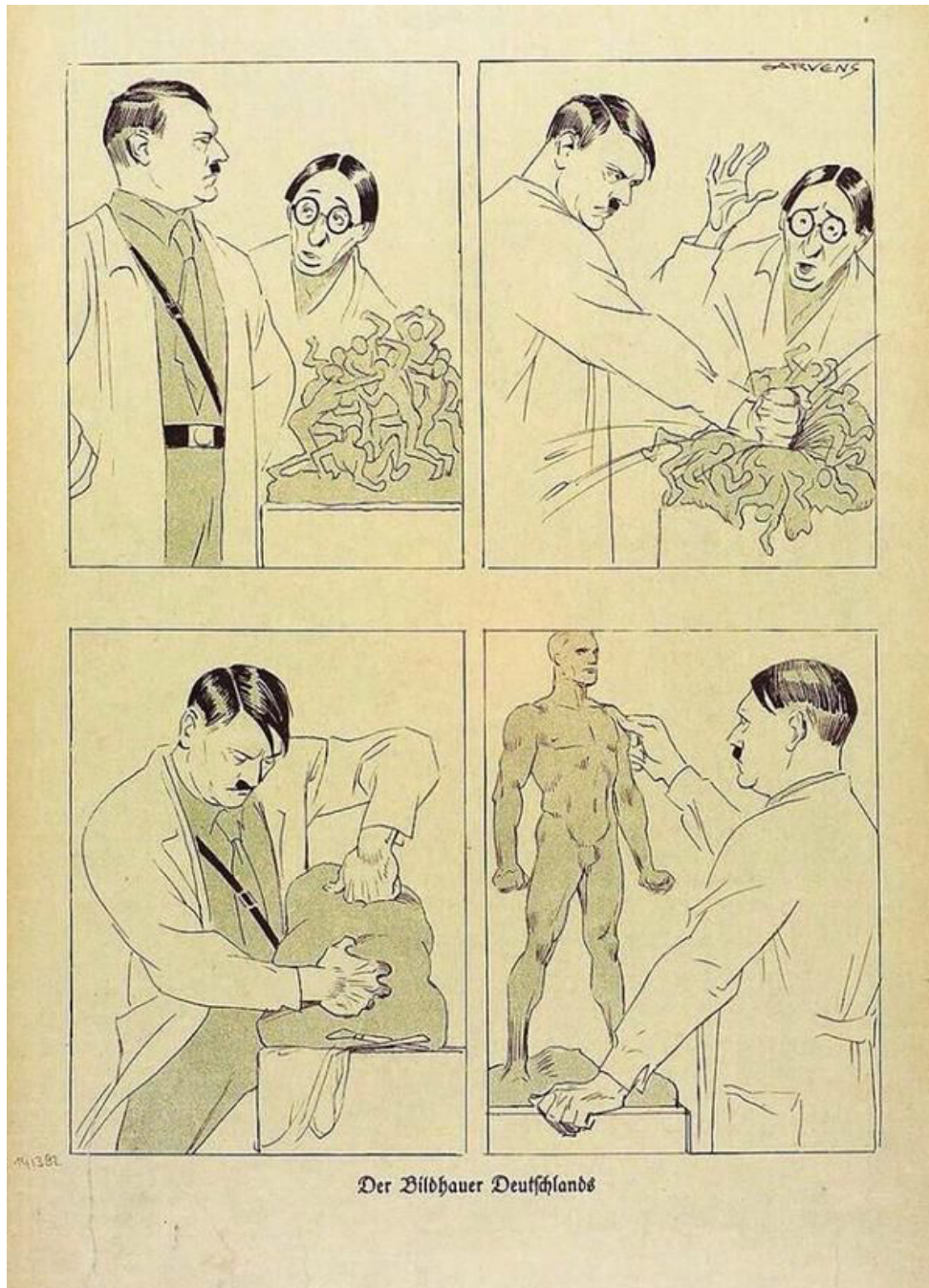


Ilustração de Oskar Garvens. "Der Bildhauer Deutschlands", 1933.

CENA 07

Montagem e sentido (ou o jogo ideal: o sentido, o corpo, a montagem)

Pois só o pensamento pode afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação. E, se tentamos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentamos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo.

Gilles Deleuze. A lógica do sentido.

E Johnny mal se sentou no banco do metrô e se pôs a pensar em Lan, nos amigos daquela época e logo já tinha uma imagem de seu bairro. Da estação onde estava, Saint-Michel, até a próxima estação, Odéon, o trajeto durava exatamente um minuto e meio. Mas Johnny, imediatamente, se corrige e alerta Bruno: “no era pensar, me parece que ya te he dicho muchas veces que yo no pienso nunca; estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo”.³⁶⁴ E Johnny começa a jogar.

O jogo ideal de que falamos não pode ser realizado por um homem ou por um deus. Ele só pode ser pensado e, mais ainda, pensado como não-senso. Mas, precisamente: ele é a realidade do próprio pensamento. É o inconsciente do pensamento puro. É cada pensamento que forma uma série em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo conscientemente pensável. É cada pensamento que emite uma distribuição de singularidades.³⁶⁵

Johnny está dentro do metrô, e ele tem consciência disso. O metrô para Johnny representa o relógio, sua pontualidade e sua eficácia são geralmente infalíveis: é o tempo cronológico, “es ese tiempo de ustedes, de ahora”³⁶⁶. No metrô, o pensamento de Johnny está no presente, indo de uma estação à outra, ele vive esses momentos consciente: “de um lado, o presente sempre limitado, que mede a ação dos corpos como causas e o estado de suas misturas em profundidade (Cronos)”³⁶⁷; mas nesse tempo de espera, de um minuto e meio, ele também se distrai e seu pensamento vê fragmentos do passado, como o próprio Johnny diz, sem pensar,

³⁶⁴ Cortázar, Julio. *Cuentos Completos vol. 01*. Buenos Aires: Alfagra, 1996, p. 232

³⁶⁵ Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 63

³⁶⁶ Cortázar, Julio. *Cuentos Completos vol. 01*. Buenos Aires: Alfagra, 1996, p. 232.

³⁶⁷ Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 64.

já que ele não pensa, mas vê passar o que pensa: “de outro, o passado e o futuro essencialmente ilimitados, que recolhem à superfície os acontecimentos incorporais enquanto efeitos (Aion)”³⁶⁸ Seu pensamento se ramifica, é uma montagem de tempos e espaços heterogêneos.

Si me pongo a contarte todo lo que vi no lo vas a creer porque tendría para rato. Y eso que ahorraría detalles. Por ejemplo, para decirte una sola cosa, veía a Lan con un vestido verde que se ponía cuando iba al Club 33 donde yo tocaba con Hamp. Veía el vestido con unas cintas, un moño, una especie de adorno al costado y un cuello... No al mismo tiempo, sino que en realidad me estaba paseando alrededor del vestido de Lan y lo miraba despacito. Y después miré la cara de Lan y la de los chicos, y después me acordé de Mike que vivía en la pieza de al lado, y cómo Mike me había contado la historia de unos caballos salvajes del Colorado, y él que trabajaba en un rancho y hablaba sacando pecho como los domadores de caballos...³⁶⁹

Tarkovski, ao fazer uma reflexão sobre a montagem, opõe este conceito aos padrões de especulação lógica. É daí que surge sua crítica ao “realismo” da dramaturgia tradicional. Para ele, o desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo é uma forma exagerada de ligar os acontecimentos, forçando-os a se adequarem de maneira arbitrária a uma sequência, constituindo uma noção abstrata de ordem que aproximaria o pensamento à demonstração de um teorema. O que Tarkovski está sugerindo é que a “realidade” do pensamento funciona de outra maneira, de uma forma mais complexa, cheia de camadas, misturas de tempos e de espacialidades. Segundo ele, o pensamento está mais próximo de um *raciocínio poético*, “cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa. Este é o fundamento lógico que irá determinar a sequência dos acontecimentos e a montagem”.³⁷⁰ O que Tarkovski sugere, ainda que não explicitamente, é que o pensamento é uma força poética de montagem. E, indo mais além, gostaria de sugerir que pensamento e montagem estão tão intimamente ligados que a montagem é o próprio pensamento.

Partindo das considerações de Tarkovski, o trecho acima, narrado por Johnny para Bruno, poderia ter as mais diversas versões cinematográficas, sendo, talvez, a mais “realista” e tradicional a seguinte:

Johnny está parado na estação Saint-Michel. Ele espera tranquilo a chegada do trem. O trem chega e abre as portas. Johnny entra no

³⁶⁸ Ibidem, p. 64

³⁶⁹ Cortázar, Julio. *Cuentos Completos vol. 01*. Buenos Aires: Alfagra, 1996, p. 232-33.

³⁷⁰ Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martin Fontes, 1998, p. 17.

vagão e senta no primeiro assento livre que encontra. O trem arranca. Johnny, distraído, se perde em pensamentos:

JOHNNY (VOZ EM OFF)

Via a Lan com um vestido verde, o mesmo que ela costumava usar quando ia ao Clube 33, onde eu tocava com Hamp. Via o seu vestido com umas fitas, com um arco, uma espécie de enfeite no canto da gola... Não ao mesmo tempo, na realidade estava passeando ao redor do vestido de Lan e o olhava devagar. E depois olhei para o rosto de Lan e para o rosto dos rapazes, e depois lembrei de Mike, que vivia no quarto ao lado, e de como Mike havia me contado a história de uns cavalos selvagens do Colorado, e ele que trabalhava em um rancho e falava estufando o peito como os domadores de cavalos...

O trem para na estação Odéon. Johnny levanta do assento e desce na estação.

Essa sequência – que poderia durar tranquilamente um minuto e meio – tem uma montagem, conforme critica Tarkovski, que respeita a relação do corpo (o personagem Johnny) com o espaço e o tempo cronológico, o presente limitado. O enredo está completamente focado nessa relação. Respeita a cronologia dos eventos que agem sobre Johnny e separa os seus pensamentos, que se movem por outros espaços e outros tempos, com uma *voz em off*, obrigando a lógica da montagem a seguir no espaço-tempo de um enredo alheio ao pensamento do personagem – ou seja, no vagão do trem – enquanto Johnny vaga por outros tempos e outros lugares.

Uma outra forma de adaptar esse trecho para uma versão cinematográfica, deixando a montagem seguir o fluxo do pensamento do personagem, seria:

Johnny está parado na estação Saint-Michel. Ele espera tranquilo a chegada do trem. O trem chega e abre as portas. Johnny entra no vagão e senta no primeiro assento livre que encontra. O trem arranca. Lan caminha pela rua com um vestido verde. Vemos o letreiro na entrada do bar: Club 33. Johnny e Hamp tocam no palco. Lan dança. A câmera passeia ao redor dela mostrando detalhes de seu vestido. Close up do rosto de Lan. Close up do rosto dos amigos de Johnny. Mike está sentado na cama do quarto, ele parece ter recém acordado. Cavalos selvagens cavalgam pelo campo. Vemos um rancho no meio do campo. Mike fala com

o peito estufado, mas não ouvimos a sua voz. Mike monta num cavalo e com muita destreza doma o animal.

Nesse caso, a condução da montagem é dada pelo personagem, através dos movimentos de seus pensamentos, de uma necessidade inerente e interior a ele. Enquanto, na primeira versão, há uma separação das duas leituras de tempo das quais sugere Deleuze (Cronos e Aion), nesta há uma fusão: vemos e ouvimos a cronologia se desenvolver no vagão do trem, mas também vemos e ouvimos Johnny rememorar fragmentos do seu passado. Enquanto, na cena anterior, a duração seria determinada pelo tempo de deslocamento do metrô, nesta, o tempo seria determinado pelo pensamento de Johnny. É claro que existem infinitas formas de se montar este trecho e nenhuma será melhor ou pior que a outra, mas polarizo e tenciono esses dois exemplos para tentar evidenciar a potência da montagem quando tomada a partir da *lógica* do pensamento (conforme defende Tarkovski) e, tentar evidenciar também, como o pensamento tem uma força poética que transita pelo tempo e pelo espaço, uma força poética que se ramifica e abre séries inesperadas – ainda mais no caso de Johnny, que não pensa o que vê, mas vê passar o que pensa.

Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... ‘Galka, ponha o gato para fora’, gritava minha avó... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos!... E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha...³⁷¹

A montagem de imagens e sons de Tarkovski tocou a espectadora de Gorki através de outros sentidos, abrindo fissuras na forma tradicional de compreensão de uma narrativa e levando a percepção a entrar nas feridas do discurso sensato. “Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade...”! Essa conexão da espectadora com as imagens e sons se dá a partir do sensível, a partir de uma sensação, de uma impressão da memória que a remete para algum momento esquecido de sua infância, para uma experiência que a faz sentir o vento e a tempestade e não a representação desses através da dramaturgia.

Um grego e um bárbaro escutam a mesma palavra: ambos possuem a representação da coisa designada pela palavra; entretanto, o grego compreenderá, enquanto o bárbaro não. Que outra realidade existiria, portanto, além do som de um lado e o objeto de outro? Nenhuma. O objeto, como o som, permanece sendo o mesmo. Mas

³⁷¹ Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martin Fontes, 1998, p. 5.

o objeto, para o grego, não digo que seria uma propriedade (visto que sua essência permanece a mesma nos dois casos), mas um atributo que não existe para o bárbaro, ou seja, o de ser significado pela palavra.³⁷²

Para os estoicos existe um intermediário entre o pensamento e o objeto. O objeto significado não passa de um atributo dado ao objeto pelo pensamento. Esse atributo não altera a natureza do objeto. O pensamento e o objeto são corpos independentes e o atributo dado pelo pensamento ao objeto é o que eles chamam de incorporal, ou nesse caso, dentro das categorias incorporais, um *exprimível*. Um corpo não pode dar ao outro uma nova propriedade. Segundo Bréhier, para admitir essa proposição, os estoicos defendiam a hipótese de que os corpos interagem e se misturam, penetram-se e tomam uma extensão comum, “assim, quando a navalha corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado”.³⁷³ O atributo é expresso então por um verbo, o que o coloca não na condição de um ser, mas na condição de uma maneira de ser. O atributo entra, portanto, na categoria de acontecimentos. Os acontecimentos se dão nos limites dos corpos, nesse intervalo que há entre os corpos. O atributo é esse intermediário que há entre o pensamento e o objeto, e a sua maneira de ser encontra-se na superfície do ser.

Essa noção de um intermediário se aproxima muito dessa singularidade das impressões da memória. Os significados que um objeto tem variam (ou pelo menos deveriam variar) conforme a experiência que cada um tem ou teve com esse objeto. No caso do bárbaro – apesar de que a expressão, ou seja, o som é o mesmo – ele não tem o mesmo significado que para o grego, assim como para a espectadora de Gorki aquelas imagens e sons provavelmente não tiveram o mesmo significado que para outros espectadores. Entre as imagens e sons do filme de Tarkovski e o espectador estão as impressões da memória. Ou ainda: as imagens e sons que tocam o espectador podem fazê-lo despertar involuntariamente uma impressão da memória (uma abertura para uma outra noção de tempo? Kairos, o tempo oportuno, que desvia a percepção de um tempo cronológico?), que é singular e incontrolável (ninguém terá a mesma impressão e ninguém escolherá como senti-la). Essa impressão não forma uma imagem a partir de uma compreensão lógica de uma representação proposta pelo autor do filme, mas uma imagem que emerge com uma força incontrolável e que nada tem a ver com a representação (é uma força extática que nos retira da linha do tempo e nos coloca em outro lugar).

³⁷² Bréhier, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Tradução Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 35-36

³⁷³ *Ibidem*, p. 32

A montagem poética se dá pelo acaso, por conexões impensadas, no momento em que recebemos de um objeto material qualquer o inesperado e ainda não tivemos tempo para organizá-lo, processá-lo conscientemente. Não foi a partir do acaso de ir assistir a um filme no cinema e ser surpreendida com o toque da montagem de Tarkovski que a espectadora de Gorki teve suas impressões da memória ativadas involuntariamente? “Mas você... como pôde saber disso?”³⁷⁴ É evidente que Tarkovski não sabia, não tinha conhecimento das memórias de infância da espectadora de Gorki, mas a partir da (falta de) lógica de sua montagem poética ele “é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida”³⁷⁵ (e se não exprimir, pelo menos indicar, abrir o jogo para). Mas essa verdade e complexidade das ligações imponderáveis vêm à superfície, é o sentido, o acontecimento que surge na relação dos corpos – o realizador e o filme, o filme e o espectador, o realizador e o espectador – e respeita tanto a singularidade dos corpos quanto a heterogeneidade dos sentidos.

Sólo podemos “discurrir” sobre cosas, aunque el pensamiento no se limita en exclusiva a las cosas; puede, con ayuda de la cosificación, maniobrar, aunque no está limitado al maniobrar: también puede destruir en ella esa posición de una cosa que ha permitido el maniobrar, es decir, tiene el poder – aunque también podría decirse que tiene la necesidad – de destruirse a sí mismo. Pero hay que precisar: lo que es entonces destruido no es la cosa, sino la operación intelectual o una de las operaciones intelectuales que permitieron al pensamiento establecer la cosa.³⁷⁶

No seu estudo sobre os estoicos, Bréhier comenta uma afirmação de Amônio que diz que para Aristóteles a coisa significada pela palavra é o próprio pensamento “e é através do pensamento que [a coisa] se torna objeto”.³⁷⁷ Essa operação sugere, diferente dos estoicos, que existe uma fusão do pensamento com a coisa significada e que dessa fusão surge o objeto. A partir dessa lógica, o significado, ou seja, a operação do pensamento sobre a coisa, é um corpo capaz de agir e alterar outro corpo, dando-lhe uma nova propriedade. No trecho de Bataille citado acima, percebe-se a noção de que o pensamento é um corpo que pode, através de uma operação intelectual, estabelecer um significado sobre a coisa. Mas o valor que Bataille dá a essa operação situa-se não na sua possibilidade de construção de significados, mas na sua potência de destruição: a operação pode ser desmontada, o pensamento pode destruir a si mesmo. Só que, como fala Bataille, o pensamento, ao levar a cabo essa destruição, mantém

³⁷⁴ Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*, op. cit., p. 5.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 19.

³⁷⁶ Bataille, Georges. *La oscuridad no mente*. Traducción de Ignacio Díaz de la Serna. Madrid: Santillana Ediciones, 2002, p. 43.

³⁷⁷ Bréhier, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Tradução Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 36. Colchetes meu.

tanto a coisa quanto a si mesmo intactos (eles são corpos independentes), desmontando apenas a operação realizada pelo pensamento sobre a coisa, afastando assim o pensamento da ideia de que ele é a própria operação, de que ele é a coisa significada pela palavra (Bataille vai mais além e sugere que a única forma de o objeto não acabar em posse do sujeito é na supressão de ambos, evitando assim que o *ipse* queira ser tornar o todo).³⁷⁸ Então, a operação do pensamento sobre a coisa é uma passagem do corporal para o incorporeal? Da expressão (o som que tanto o bárbaro quanto o grego escutam) para o exprimível (o sentido)? Essa passagem é o que para os estoicos seria o intermediário que há entre o pensamento e o objeto?

Para haver uma passagem ou, nesse caso, uma noção de passagem de um estado ao outro, deve haver um limite, uma fronteira. Essa passagem se dá então na superfície dos corpos e não na sua profundidade. E quem é o guardião dessa fronteira? O sentido, segundo Deleuze, é algo que se atribui, mas ele não é um atributo da proposição e sim da coisa ou do estado de coisas:

inseparavelmente o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. É, exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas. É este *aliquid*, ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É neste sentido que é um “acontecimento”: *com a condição de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas*. Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: acontecimento é o próprio sentido.³⁷⁹

O sentido se situa na fronteira entre a proposição e a coisa (ou estado de coisas). Ele volta uma face para um e uma face para o outro, mas não é nem um nem outro. O sentido não encontra seu espaço na designação. A designação é o que quando preenchida é verdadeira e quando não preenchida é falsa; e o sentido não consiste naquilo que torna a proposição verdadeira e falsa e nem na dimensão onde se efetuam esses valores, o sentido é o próprio intermediário, é a fronteira entre a proposição e as coisas, mas esta fronteira “não os mistura, não os reúne (não há monismo tanto quanto não há dualismo), ela é, antes, a articulação de sua diferença: corpo/linguagem”³⁸⁰

³⁷⁸ Bataille, Georges. A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum. 1953: *Suma ateológica*, Vol. I; Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 86.

³⁷⁹ Deleuze, Gilles. Lógica do sentido. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 23.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 26.

Agora, se por um lado, considerarmos a montagem como o próprio pensamento, portanto um corpo, a montagem-pensamento ao se expressar, imprime, como a faca que corta, algo em algum corpo qualquer (como imprimiu, por acaso, na espectadora de Gorki). Nessa impressão, que é um agir definitivo de um corpo com outro, acontece (através deste toque) na superfície, nos limites fora dos corpos, na fronteira, aquilo que é imaterial, efêmero, que não pode ser dito e é impossível de ser fixado: o sentido. Não devemos confundir o sentido com a memória. A memória é uma impressão do passado que pode ser ativada por algum objeto qualquer. É nessa relação, nessa mistura, nesse choque dos corpos – o sujeito portador da memória e o objeto que o faz lembrar – que relampeja o sentido, esse duplo evanescente, que extraído da proposição “é independente desta, pois dela suspende a afirmação e a negação”³⁸¹ porque

como atributo dos estados de coisas, o sentido é extra-ser, ele não é ser, mas um *aliquid* que convém ao não-ser. Como expresso da proposição, o sentido não existe, mas insiste ou subsiste na proposição. E era um dos pontos mais notáveis da lógica estoica esta esterilidade do sentido-acontecimento: somente os corpos agem e padecem, mas não os incorporais, que resultam das ações e das paixões.³⁸²

Na passagem da superfície corporal para o incorporal, nos encontramos com o sentido. O sentido é a fronteira, mas também o corte ou a articulação da diferença entre as dualidades (coisas e proposições, substantivos e verbos, designações e expressões e, porque não, corpo e incorporal). Então, nessa passagem a montagem se suja de sentido? Ela vira o próprio sentido? Ou é, ao mesmo tempo, além do corpo, também o sentido, o próprio acontecimento? Ao falar de corte e articulação das diferenças, não estamos falando de características que são próprias da montagem?

Como escreve Deleuze, em todo acontecimento há um momento presente da efetuação, “aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou”.³⁸³ Esse momento chegou para Johnny no metrô, para a espectadora de Gorki no cinema e a qualquer instante ele pode chegar para qualquer um. Ao chegar o momento, quando o acontecimento toca a superfície de um corpo, constitui-se o que Deleuze chama de presente definitivo, ou seja, o ponto em que o futuro e o passado do acontecimento se julgam a partir do ponto de vista daquele que o encarna. Mas esse futuro e passado do acontecimento é livre desse corpo (e de qualquer corpo que possa

³⁸¹ Ibidem, p. 34.

³⁸² Ibidem, p. 34.

³⁸³ Ibidem, p. 154.

encarná-lo), o acontecimento é impessoal e, tomado em si mesmo, esquia-se do presente, “não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efetuação”.³⁸⁴ Ao considerar a hipótese de que o sentido-acontecimento se dá num corpo no instante de um lampejo que ativa as impressões da memória, esse presente definitivo do toque do acontecimento no corpo abre-o para outros tempos. Essa talvez seria, seguindo a teoria de Benjamin, a relação subjetiva que fazemos com a história, com o material histórico.

Um corpo toca o outro, atinge o outro, eles se causam um no outro, misturam-se, agem definitivamente. Nessa causa um no outro, algo na superfície, fora do corpo, acontece. Esse acontecimento, que é o sentido, não vem do fundo dos corpos, pois “*é seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal*”.³⁸⁵ O sentido, que corta e articula as relações entre as proposições e as coisas, não teria também, junto com o pensamento, a potência de destruir essas relações? Não seria este o ato de contra-efetuar, como sugere Deleuze ao falar do homem livre?

É somente verdadeiro a respeito do homem livre, porque ele captou o próprio acontecimento e porque não o deixa efetuar-se como tal sem nele operar, ator, a contra-efetuação. Só o homem livre pode então compreender todas as violências em uma só, todos os acontecimentos mortais em um só Acontecimento que não deixa mais lugar ao acidente e que denuncia e destitui tanto a potência do ressentimento no indivíduo que a da opressão na sociedade...³⁸⁶

Se por um lado, todo o futuro e o passado do acontecimento, tomados por si mesmos, se esquivam do presente e, por outro lado, ao tocar um corpo o acontecimento se efetua em um presente definitivo, a montagem, que é corpo (pensamento) e incorporal (sentido-acontecimento) é o agente da contra-efetuação. A montagem é o corpo que capta a efetuação do acontecimento e contra-efetua sobre ele, passando a atuar também dentro do sentido e desestabilizando qualquer tentativa de dar ao sentido um caráter homogêneo e definitivo. A montagem opera na superfície, no sentido-acontecimento, no tempo, no espaço, nos corpos, nas relações entre os corpos e na relação – movimento e passagem – dos corpos com os incorporais. Operar sobre o acontecimento é contra-efetuar, não o receber simplesmente de forma passiva e menos ainda se resignar e se ressentir como se fosse inevitável a efetuação do acontecimento

³⁸⁴ Ibidem, p.154

³⁸⁵ Ibidem, p. 11.

³⁸⁶ Ibidem, p. 155.

no corpo. Contra-efetuar, perturbar *a realidade, a moralidade e a economia do mundo*, não deixar que o sentido se encarne no corpo como uma verdade imóvel, fechada, opressora.

de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé quién dijo: ‘esto lo estoy tocando mañana’, y los muchachos se quedaron cortados, apenas dos o tres siguieron unos compases, como un tren que tarda en frenar, y Johnny se golpeaba la frente y repetía: ‘Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana’.³⁸⁷

Lembro da imagem entrecortada pelas redes de proteção da sacada que dava para os fundos: Anne Frank. “Fijate que solamente te cuento un pedacito de todo lo que estaba pensando y viendo. ¿Cuánto hará que te estoy contando este pedacito?” Os enormes letreiros, na fachada do teatro, estavam ali todas as manhãs, como uma peça condenada a estar em cartaz pela eternidade. “No sé, pongamos unos dos minutos”. Embora tenha certeza de que o teatro estava sobre a avenida Santa Fé, nunca fui capaz de encontrá-lo. “Dos minutos y te he contado un pedacito nada más. Si te contara todo lo que le vi hacer a los chicos, y cómo Hamp tocaba *Save it, pretty mama* y yo escuchaba cada nota, entiendes, cada nota, y Hamp no es de los que se cansan”. Ali, todas as manhãs do mês de março de 2009, enquanto tomava meu café, as páginas d’*El perseguidor* iam pouco a pouco sendo descobertas. “Y si te contara que también le oí a mi vieja una oración larguísima, donde hablaba de repollos... Bueno, si te contara en detalle todo eso, pasarían más de dos minutos, ¿eh, Bruno?”. Ali, todas as manhãs, que duraram aproximadamente um mês do tempo cronometrado, foi apenas o começo de um tempo que ainda se estende pela superfície de meu corpo. “Si realmente escuchaste y viste todo eso, pasaría un buen cuarto de hora”. Páginas extensas roçam a pele da memória. Seu toque se estendeu pelos anos. E agora (que já não é agora e sim alguns meses) torna-se algumas páginas. “Entonces me vas a decir cómo poder ser que de repente siento que el *métro* se para y yo me salgo de mi vieja y Lan y todo aquello, y veo que estamos en Saint Germain-des-Prés, que queda justo a un minuto y medio de Odéon”. Cronos emerge. “Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya pensado un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?”³⁸⁸ Quanto tempo haverá passado? Meia-hora? Mais de um mês e ainda com atraso? Anos? Seria impossível dizer...

Si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces

³⁸⁷ Cortázar, Julio. Cuentos Completos vol. 01. Buenos Aires: Alfagra, 1996, p. 227

³⁸⁸ Ibidem, p. 233

más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana...³⁸⁹

³⁸⁹ Ibidem, p. 233-34.

CENA 08

Montagem e arquivo (ou a politização da montagem na era da *plágio*combinação)

Aquilo que nos FALOU nos há de falar sempre, assim como não cessamos de ouvir (será isso a eternidade?) o acorde final que se extingue no 'Quarteto para o fim dos tempos'.

(Maurice Blanchot)

– A Décima Primeira Edição será definitiva – disse ele. – Estamos dando à língua a sua forma final – a forma que terá quando ninguém mais falar outra coisa. Quando tivermos terminado, gente como tu terá que aprendê-la de novo. Tenho a impressão de que imaginas que o nosso trabalho consiste principalmente em inventar novas palavras. Nada disso! Estamos destruindo palavras – às dezenas, às centenas, todos os dias. Estamos reduzindo a língua à expressão mais simples.

(Syme, personagem de George Orwell)

Em 1971, após apresentar a música *Silêncio de nós dois* num festival de televisão conduzido pela apresentadora Hebe Camargo, Tom Zé foi acusado de plágio por um leitor do Jornal da Tarde. O leitor sugere que a letra da música era um plágio de um poema de Garcia Lorca: “Menino, foi uma confusão lá em casa, corremos depressa no Garcia Lorca, pego o Garcia Lorca, página cento e tanto e tal e não tinha nada a ver, né? Mas eu disse assim: puxa, fazer uma música que seja toda plágio é uma ideia que pode ser interessante”.³⁹⁰ No ano seguinte, no mesmo festival, Tom Zé apresenta uma música composta quase que totalmente por fragmentos de outras músicas. Segundo ele relata, o primeiro plágio é a harmonia, que é do Prelúdio nº 4 do Chopin,³⁹¹ “que vocês aliás já conhecem na música popular brasileira”³⁹² (ele começa a tocar a harmonia com uma batida bossa nova e a cantar a canção *Insensatez* de Tom Jobim).

A forma eu plagiei de Antônio Carlos e Jocaí, que naquele tempo ditavam as regras do mercado. O esquema deles era sempre o seguinte: uma língua portuguesa mais ou menos confusa, uma sintaxe mais ou menos obscura da língua portuguesa pra fazer uma metáfora com luz de boate. Tinha que falar em dor de cotovelo, porque senão não valia, e não precisava dizer nada, bastava ter a palavra amor, dor e tal. Então eu fiz uma coisa nesses mesmos termos.³⁹³

³⁹⁰ Programa Ensaio. Tom Zé. Direção de Fernando Faro, 1990. Transcrições feita por mim e retira do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=eAdXvEtOfbl>

³⁹¹ Na entrevista Tom Zé se confunde e fala que é o Estudo nº 2 de Chopin.

³⁹² Programa Ensaio. Tom Zé. Direção de Fernando Faro, 1990.

³⁹³ Ibidem.

Ele toca a primeira parte da música e interrompe: “a segunda parte é uma colagem, não tem absolutamente uma palavra minha, é tudo música dos outros”:

hoje quem paga sou eu era um tango que o Nelson Gonçalves cantava. Todo dia que ele ia beber sempre tinha alguém querendo pagar pra ele a bebida para em troca disso lhe contar as suas misérias. Um dia, essa própria criatura, o Nelson Gonçalves, é... a mulher foge com um chofer de ônibus, a filha sai dando por aí (isso hoje não é nada demais, mas enfim, é só pra vocês entenderem qual era o drama dele naquele tempo); ele aí entrava no bar e dizia: *hoje quem paga sou eu!* [recomeça a tocar e cantar] *o remorso talvez* (aí é Lupicínio Rodrigues: o remorso talvez seja a causa do teu desespero) *as estrelas do céu* (aí vem uma inversão com a letra do Caetano) *também refletem na cama, de noite na lama* (é a inversão da música do Caetano. Agora Ary Barroso, risque) *no fundo do copo* (agora Adelino Moreira e Jair Amorim) *rever os amigos* (Nelson Gonçalves, boemia) *me acompanha o meu violão!*³⁹⁴

Ao modificar geneticamente a bactéria *Pseudomonas Genus* para quebrar os componentes do petróleo (hoje usada para minimizar acidentes com derramamentos de petróleo), o geneticista Ananda Mohan Chakrabarty requereu, através de uma carta, a patente de sua descoberta para o Uspto (United States Patent Trademark Office).³⁹⁵ “When I say culture is threatened, I don’t just mean music and movie. I really do mean everything”.³⁹⁶ No dia 16 de junho de 1980, a suprema corte dos Estados Unidos da América determinou que a vida manipulada de um micro-organismo é patenteável. “The concept of intellectual property is addictive. Once you realize that ideas can be more profitable than oil or gold or even land, than there’s no limit to what can be thought of as property”.³⁹⁷ Pouco mais de uma década depois, já na década de 1990, os Estados Unidos da América colocaram em prática um plano que produziria uma mudança radical na economia mundial. A economia, que antes era baseada principalmente no comércio de bens materiais, passou a ter seu eixo voltado principalmente para o comércio de ideias. “The 20th century have been the century of property, of land. The 21st century must be the century of intellectual property, of ideas”.³⁹⁸ O homem responsável por colocar essas ideias em ação foi Bruce Lehman, nomeado por Bill Clinton para exercer a função de *Assistant Secretary of Commerce and Commissioner of the U.S. Patent and Trademark*

³⁹⁴ *Se o caso é chorar*. Tom Zé. 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=8-vzO-UAmB4>

³⁹⁵ Dados retirados do artigo *Patentes de genes humanos. Estudo do caso das patentes dos genes BRCA1 e BRCA2* de Bruno Torquato de Oliveira Naves e Sarah Rêgo Goiatá.

<http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=6d9bffd3b6ec2641>

³⁹⁶ *RIP! A Remix Manifesto*. Direção Brett Gaylor. Canadá – 2008 – Cor – 80 minutos.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Ibidem*.

Office de 1993 até 1998. Lehman foi quem arquitetou a lei que tem a sigla DMCA (Digital Millennium Copyright Act).

The Digital Millennium Copyright Act (DMCA) is a United States copyright law that implements two 1996 treaties of the World Intellectual Property Organization (WIPO). It criminalizes production and dissemination of technology, devices, or services intended to circumvent measures that control access to copyrighted works (commonly known as digital rights management or DRM). It also criminalizes the act of circumventing an access control, whether or not there is actual infringement of copyright itself. In addition, the DMCA heightens the penalties for copyright infringement on the Internet. Passed on October 12, 1998, by a unanimous vote in the United States Senate and signed into law by President Bill Clinton on October 28, 1998, the DMCA amended Title 17 of the United States Code to extend the reach of copyright, while limiting the liability of the providers of online services for copyright infringement by their users.³⁹⁹

Em 1998, Tom Zé lança o disco *Com defeito de fabricação*. No disco, ele propõe uma complexa montagem de citações e referências sonoras e literárias, revisitando os mais variados ritmos e estilos musicais da música popular e erudita (há referências ao baião, tango, pagode, poesia concreta, Jorge Luis Borges, Caetano Veloso, Tchaikovsky, Alfred Nobel, Santo Agostinho etc.). Além dessa montagem de referências plurais e inusitadas, Tom Zé propõe também uma montagem sonora a partir de sons capturados das ruas e dos seus insTrOMZementos (ferramentas utilizadas na construção civil, ferramentas industriais, eletrodomésticos, balões de ar e os mais diversos objetos).

Tom Zé trabalha com dois conceitos chaves neste disco: o conceito de defeito (que se refere tanto a um defeito humano: uma deformidade física ou moral, quanto ao defeito técnico: deformidades e/ou distorções sonoras que não se enquadram no padrão estético do mercado fonográfico) e o conceito de plágio ou, como ele prefere chamar, *estética do arrastão* (referindo-se à técnica de roubo urbano praticada nas praias do Rio de Janeiro). Esses conceitos, montados por Tom Zé, estão intrinsecamente relacionados à proposta conceitual do disco e devem ser pensados em conjunto. No encarte do álbum, nos deparamos na sua contracapa com um pequeno texto de Tom Zé intitulado “A estética do plágio”:

A Estética de Com Defeito de Fabricação re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz⁴⁰⁰, ruído das ruas, etc. , junto com um

³⁹⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_Millennium_Copyright_Act

⁴⁰⁰ Numa entrevista, realizada por Pedro Alexandre Sanches para o jornal Folha de São Paulo de 17 de novembro de 2000, Tom Zé diz: “O instrumento que mais produz novidade – novidade, não posso dizer isso... – é o hertzé. Uma vez li uma frase do arquiteto Buckminster Fuller, que dizia assim: ‘Não é tempo da posse, é tempo do uso’. Não sabia se ele queria dizer ou eu queria ler que todas as orquestras do mundo podem tocar para mim – daí a história de que inventei o sampler brasileiro. Era a chamada orquestra de hertz, depois ficou hertzé. Quando você

alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A. Com coros, refrões e dentro dos parâmetros da música popular. O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas “células”, citações e plágios. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta prática desencadeia sobre o universo da música tradicional uma estética do plágio, uma estética do arrastão. Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada.⁴⁰¹

Nessa complexa montagem sonora, os diversos elementos que a constituem “juegan en el rol formal de auténticos ‘recortes’ o encuadramientos utilizables a título de elementos indivisibles, de mónadas llamadas a combinarse entre sí”.⁴⁰² São formas que “suscitan, en su misma poética, un pensamiento de la história y una práctica de la política”. Em Tom Zé, pensamento da história e prática política não se distinguem, mas se remetem.

Agachado no chão, Tom Zé segura um balão cheio de ar. Com as mãos ele esgarça a boca do balão, permitindo sair um pouco de ar que emite um som muito agudo. Quando para a emissão do som, com o dedão do pé direito ele ativa o gatilho de uma furadeira colocada no chão. Intercalando o som agudo do balão, com o som mais grave da furadeira, Tom Zé dá ritmo a esses ruídos enquanto canta: *meu limão, meu limoeiro, meu pé de jacarandá*. “Assim como uma criança que sempre quer botar um brinquedo na rua, tudo que tá em minha volta eu olho e experimento e às vezes alguma coisa dá certo”⁴⁰³ Com uma bacia cheia de água, em um ritmo lento, ele bate com as mãos na superfície, fazendo uma percussão líquida. Paralelamente gargareja, com a boca cheia de água, diferentes notas musicais.

Mas hoje tem um inimigo muito grande dessas brincadeiras. São os masterizadores. É o seguinte, você chega lá e bota uma borrachinha dessa [o balão] ou então um instrumento bárbaro como esse [a furadeira]. Bom, os caras gostam de sons bonitos, então eles vão usar todos os aparelhos que eles têm à disposição para transformar esse som bárbaro, animal, feio, horroroso e, por isso mesmo lindo... eles querem transformar isso num violino⁴⁰⁴

está vivo no planeta Terra, você olha e tem 180 graus de céu. O ouvido humano atinge até 5.000 hertz, mas todos os discos do mundo só chegam a 4.500. É como se naquele outro pedaço do céu fosse proibido ter estrelas. Passei a me preocupar com essa região. O instrumento é isso. Pego violinos, gravo no estúdio ou roubo de discos, boto uma ou duas oitavas acima e vou para aquela região. Não é comestível, não é prazer? Por que jogar fora?”

⁴⁰¹ *Com defeito de Fabricação*. Tom Zé. Trama, 1999.

⁴⁰² Didi-Huberman, Georges. Pasados citados por Jean-Luc Godard. El ojo de la historia 5. Traducción Mariel Manrique, Hernán Marturet. Santander: Shangrila, 2017, p. 38.

⁴⁰³ *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* Direção de Carla Regina Gallo Santos. Brasil, 2000.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

A sinfonia cotidiana do lixo civilizado reutilizada no disco é uma prática política que perturba e desafia não apenas os masterizadores, mas toda uma ordem estética pré-estabelecida pelo mercado fonográfico. É também um gesto político que traz para o universo musical sonoridades do cotidiano consideradas pelo padrão estético predominante como feias, sujas e desagradáveis; sonoridades híbridas, heterogêneas e por isso mesmo de difícil controle para o mercado fonográfico, que sempre baseou o seu sucesso econômico na homogeneização e na higienização do gosto. Essas sonoridades também se aproximam materialmente das classes trabalhadoras ao surgirem das próprias ferramentas de trabalho e propõem novos usos para essas ferramentas, profanando a sua utilidade mecânica, doméstica e laboral, e aparecendo como poética, ou como sugere Tom Zé, como um defeito:

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de “androides”, quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui nas favelas do Rio, São Paulo e do Nordeste do país. E em toda a periferia da civilização. Esses androides são mais baratos que o robô operário fabricado em Alemanha e Japão. Mas revelam alguns “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito perigosos para o Patrão Primeiro Mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos “androides” COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO. Pensar sempre será uma afronta. Ter ideias, compor, por exemplo, é ousar. No umbral da História, o projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia. Pensar sempre será.⁴⁰⁵

Aos olhos do poder econômico, ver no martelo e no capacete uma combinação percussiva ao invés de ferramentas para a construção civil, não é apenas um defeito de fabricação, mas também uma afronta ao modelo social baseado na exploração do trabalho. O defeito para Tom Zé é uma forma de dar novos usos aos objetos e às sonoridades. O defeito então torna-se também uma técnica de montagem política que resiste a um contínuo processo de padronização estética (que muito lembra da eugenia nazista que se fundamentava em padrões estéticos). Por outro lado – mas não por isso separado dessa relação cotidiana “defeituosa” dos “androides” do terceiro mundo que criam, pensam, dançam e sonham – Tom Zé mistura a essa sinfonia do lixo civilizado ritmos populares facilmente reconhecidos e, ainda propõe, que esse reconhecimento é afetivo, ou seja, o seu toque, o seu contágio se dá através de associações afetivas, que remontam ao sensível, às impressões da memória, aquilo que também não pode ser controlado, já que a potência de um reconhecimento afetivo se encontra, em termos proustianos, na memória involuntária, memória esta que faz o sentido emergir de forma incontrolável, uma vez que o sentido que surge a partir de uma memória involuntária despertada

⁴⁰⁵ *Com defeito de Fabricação*. Tom Zé. Trama, 1999.

por um objeto qualquer, não está dado a partir de repetições insistentes promovidas pelos jabs nas rádios, nos programas de televisão e, atualmente, também nos portais de internet dos grandes conglomerados empresariais.

Ao (re)utilizar uma grande diversidade de ritmos, Tom Zé promove o que ele chama de estética do plágio ou estética do arrastão. Prática de montagem política – que debate, coloca em questão e desafia a lei de propriedade intelectual –, mas também prática histórica (ao citar canções, ritmos, músicos, escritores etc. e promover novas associações, novas formas de se fazer histórias). O disco *Com defeito de fabricação*, lançado em 1998, coincide com a entrada em vigor da lei norte-americana DMCA, mas não parece ser por coincidência que essa montagem anacrônica desafia todo um mecanismo econômico baseado na propriedade intelectual. Visivelmente, a DMCA surge para atender os interesses econômicos das grandes corporações mundiais (a propriedade intelectual é uma fonte inesgotável, diferente dos recursos naturais como o gás e o petróleo). Mas é preciso cavar muito mais para entender os outros interesses estratégicos que estão por trás dessa lei e os efeitos que esse mecanismo econômico provoca.

Ao mesmo tempo em que cada vez há mais arquivos sendo produzidos, digitalizados e disponibilizados no ciberespaço, existe uma restrição para o uso destes. Boa parte desse dilúvio de arquivos, protegidos pelas leis de direitos autorais – que muitas vezes, contraditoriamente, não pertencem aos autores, mas aos financiadores – só estão disponíveis para a apreciação, não para o uso. Para usar, por exemplo, uma imagem de arquivo pertencente a algum grande conglomerado mediático, é preciso, além de pagar caro por isso, atender suas normas ideológicas, evidenciando uma limitação também na liberdade de criação e até mesmo de se pensar/montar a história a partir destes arquivos. A pergunta que me faço é: o que acontece com a heterocronia quando estamos, por um lado, com uma excessiva e descontrolada possibilidade de acessar arquivos e, por outro lado, limitados ou até mesmo impossibilitados de fazer uso deles? Buck-Morss, no seu ensaio *O presente do passado*, fala que

a história é feita de camadas. Mas as camadas não estão empilhadas em ordem. A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços por lugares inesperados. Ninguém possui esses pedaços. Pensar que alguém os possui seria permitir que categorias da propriedade privada invadissem um terreno comum compartilhado em que as leis de patrimônio excludente não se aplicam. A história da humanidade exige um modo de recepção comunista. A meta não é nada menos que uma ordem mundial diferente. Ela exigirá o resgate do passado

baseado em uma estrutura de memória coletiva desprivatizada e desnacionalizada.⁴⁰⁶

Buck-Morss alerta para uma espécie de privatização da memória. Ao patentear ideias, músicas, filmes, imagens, microrganismos, plantas, medicamentos, o que esse modelo econômico cria são mônadas privadas que estão proibidas (literalmente) de se relacionarem. O efeito e os problemas que geram a propriedade intelectual, aproximam-se, apesar de diferenças consideráveis, ao projeto da Novilíngua, na qual o estado totalitário proíbe o uso e retira palavras do vocabulário:

– Não vêes que todo o objetivo da Novilíngua é estreitar a gama do pensamento? No fim, tornaremos a crimidéia literalmente impossível, porque não haverá palavras para expressá-la. Todos os conceitos necessários serão expressos exatamente por uma palavra, de sentido rigidamente definido, e cada significado subsidiário eliminado, esquecido. Já, na Décima Primeira Edição, não estamos longe disso. Mas o processo continuará muito tempo depois de estarmos mortos. Cada ano, menos e menos palavras, e a gama da consciência sempre um pouco menor. Naturalmente, mesmo em nosso tempo, não há motivo nem desculpa para cometer uma crimidéia. É apenas uma questão de disciplina, controle da realidade. Mas no futuro não será preciso nem isso. A Revolução se completará quando a língua for perfeita. (...) – Nunca te ocorreu, Winston, que por volta do ano de 2050, o mais tardar, não viverá um único ser humano capaz de compreender esta nossa palestra?⁴⁰⁷

Na distopia proposta por Orwell, assim como no mundo ocidental contemporâneo, o que acontece é uma redução nas possibilidades de montar. No caso de 1984, isso se dá pela proibição e eliminação de palavras que reduzem o leque de formulações do pensamento. Já nos estados democráticos e capitalistas pautados por leis de propriedades intelectuais, o mecanismo é diferente e mais complexo: por um lado, se lembrarmos do que fala Flusser, de que, no universo das imagens técnicas, a programação está escondida do usuário dentro da caixa preta e esta programação oculta sua ideologia, podemos identificar uma manipulação, uma limitação e um estreitamento dos usos a partir de decisões arbitrárias de quem desenvolve e idealiza essas tecnologias; por outro lado, mesmo com o excesso de arquivos existentes, eles não estão facilmente disponíveis para o uso. Não poder usar livremente os arquivos implica numa redução na capacidade de associação entre as coisas, reduz as possibilidades, como menciona Benjamin, de ler o que nunca foi lido, de escrever o que nunca foi escrito, de tornar visível o que está

⁴⁰⁶ Buck-Morss, Susan. O presente do passado. Tradução Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018, p. 5.

⁴⁰⁷ Orwell, George. 1984. Tradução de Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984 p. 38-39.

invisibilizado. Sem contar os dispositivos de censura que já estão sendo desenvolvidos em larga escala. Nesse caso, a distopia imaginada por Orwell parece até insignificante: recentemente, a partir de documentos internos vazados e analisados pelo portal de jornalismo *The Intercept*, descobriu-se que a *Amazon* planeja desenvolver uma rede social interna para seus funcionários. O projeto – focado no aumento da produtividade e da felicidade dos trabalhadores da empresa, para garantir o que seus altos executivos denominam de “comunidade positiva” – visa monitorar ativamente a interação entre os funcionários. O que mais chama a atenção é que, para esse monitoramento, foi elaborada uma lista de palavras (e até mesmo frases) que bloqueariam automaticamente as mensagens. Além de palavrões, o projeto censuraria palavras e frases altamente relevantes para o movimento dos trabalhadores, “incluindo ‘sindicato’, ‘queixa’, ‘aumento salarial’ e ‘remuneração’. Outras palavras-chave banidas incluem termos como ‘ética’, ‘injusta’, ‘escravo’, ‘mestre’, ‘liberdade’, ‘diversidade’, ‘injustiça’ e ‘equidade’. Até mesmo algumas frases como ‘isso é preocupante’ serão proibidas”.⁴⁰⁸

O poder econômico torna-se uma espécie de arconte que tem em suas mãos os arquivos da humanidade e limita o seu acesso. As leis de direitos de autor e de propriedades intelectuais atacam brutalmente a potência da montagem, a potência do pensamento de fazer, como diria Godard, as formas pensarem. Ao aprisionar dessa maneira a montagem, aprisiona-se também a memória e a história. Uma das formas de revidar é encontrar brechas para montar, remontar, desmontar, não apenas os arquivos, mas as leis. E é o que faz Tom Zé, uma montagem anacrônica inspirada numa técnica de roubo urbano que desafia todo um mecanismo econômico e “contorna” as suas leis. Uma verdadeira politização da montagem!

E como Tom Zé faz isso? Através da técnica. Basta lembrarmos da conferência proferida por Benjamin em Paris, com o título de *O autor como produtor*, na qual ele propõe que é através da técnica que é possível se fazer uma análise social direta e materialista, sugerindo que “o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético a partir do qual se pode superar a oposição estéril entre forma e conteúdo”⁴⁰⁹. Benjamin também sugere que através da técnica está a possibilidade de fazer as conexões (as mônadas chamadas a combinar entre si) e que o autor como produtor é um artista capaz “de transformar las condiciones de producción de sus objetos, de practicar el “cambio de función” preconizado por Brecht en todos

⁴⁰⁸ Reportagem de Ken Klippenstein, no *The Intercept Brasil*, com tradução de Maíra Santos. <https://outraspalavras.net/outrasmidias/trabalho-amazon-censura-ideias-e-palavras-perigosas/>

⁴⁰⁹ Benjamin, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 85.

los niveles del trabajo de creación, incluido el nivel económico”⁴¹⁰ (a técnica de colagem de Tom Zé, a sua *plagicombinação*, afeta diretamente o sistema econômico).

Essa forma de aprisionar o pensamento, limitando as possibilidades de montagem e do uso das técnicas, produz uma inversão de controle: se antes era o sujeito que controlava a tecnologia, agora as novas tecnologias vêm sendo desenvolvidas para controlar o sujeito.

Todo gravador, toda máquina, todo microfone é uma espécie de censor estético do sistema. Se você quer botar nele uma coisa diferente, uma sintaxe diferente, ele não aceita no primeiro momento. Vai ser preciso você ter um técnico muito bom que vá enganar o censor, quer dizer, que vá enganar a máquina, o gravador, enganar o microfone, enganar todos aqueles processos que eles têm pra você conseguir botar uma novidade ali.⁴¹¹

O que Tom Zé faz então não é evitar as novas tecnologias, mas, como sugere Benjamin, perpassá-las. A tarefa parece estar cada vez mais difícil, uma vez que, como no caso dos aparelhos aos quais se refere Tom Zé, eles já vêm programados para censurar. Ao programarem as máquinas para uma compreensão padronizada do som, os desenvolvedores dessas tecnologias estão programando ideologicamente os aparelhos para operarem dentro de um padrão estético pré-estabelecido. É uma evidente tentativa de retirar da técnica o seu papel de uma mediadora neutra. Sem dúvida alguma, uma ação bioestética que requer uma contra-efetuação ou, como sugere Tom Zé, é preciso enganar a máquina ou, como sugere Flusser, extrair dela coisas pouco prováveis.⁴¹² Mas não apenas a máquina, é preciso enganar o programador da máquina, desativar a sua programação e devolver ao aparelho a sua potência de neutralidade. Com a inteligência artificial, a relação hardware–software passou a ser mais do que nunca gerida ideologicamente, imprimindo na máquina ideologias tais que, para serem desativadas, é preciso enganá-la.

Para enganar a máquina e o seu programador é preciso contra-efetuar a partir de uma montagem-pensamento. Através de associações anacrônicas, conexões improváveis e, portanto, não programadas, a montagem-pensamento faz a memória, a história, os arquivos se restituírem como uma explosão incontrolável no presente. E é a partir da montagem e da sua politização

⁴¹⁰ Didi-Huberman, Georges. Pasados citados por Jean-Luc Godard. El ojo de la historia 5. Traducción Mariel Manrique, Hernán Marturet. Santander: Shangrila, 2017, p. 40.

⁴¹¹ Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século? Direção de Carla Regina Gallo Santos. Brasil – 2000 – Cor – 45 minutos.

⁴¹² Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

que se revela e perturba-se as relações que há entre o poder institucional e o corpo – basta lembrarmos das leis de propriedade intelectual que permite a apropriação das grandes indústrias farmacêuticas de bens essenciais para a humanidade e dificultam o seu acesso e até mesmo o seu desenvolvimento. Esse mecanismo de aprisionamento do pensamento – que age sobre a memória, a história, as artes, a medicina, as ciências em geral e, portanto, age sobre os corpos – vem cobrando, diariamente, milhares de vidas. É preciso desmontar esses mecanismos e recobrar essas vidas, pois, senão, como diria Benjamin, nem os mortos estarão em segurança.

Esta cena estava sendo escrita quando Marielle Franco foi assassinada e é dedicada a ela.

Vários anos se passaram, e não esquecemos.

CENA 09**Montagem e memória: (ou o colecionador de memórias afetivas)**

Hungry, hungry again
Hungry, hungry again
When will it start to sway
When will it start to almost break you
Hungry, hungry again
Hungry, hungry again
I'll miss you
And I wish you luck
Well, I forgive you
And I don't wish you away, away, away
It'll almost break you
Almost take you
Almost break you
Almost break you up

Soothe. Smashing Pumpkins.

Depois de estacionar em frente do *Mafalda*, senti um estranho prazer ao descer do carro. Logo nos primeiros passos me questioneei pela primeira vez do porquê dessa sensação prazerosa. Foi então que percebi que tenho um imenso deleite em ir até o centro da cidade sozinho e simplesmente caminhar pelas suas ruas mais antigas e decadentes. *[Essa atividade banal se dá carregada de memórias e de sensações que esses espaços me trazem de uma época em que sentia conhecer cada canto do centro da cidade. Ao longo de vários anos, morando em diferentes apartamentos, todos velhos e caindo aos pedaços, única maneira de conseguir pagar o aluguel, flanava diariamente por esses espaços, colecionando fisionomias e registrando cada esquina e estabelecimento como se um dia pudessem vir a ser uma personagem ou um cenário]*. Finalmente, depois de muitos anos, decidi admitir que nunca nada é tão urgente e que as desculpas que arranjo para ir ao centro são para satisfazer o meu gosto por essa atividade inútil. Pelo calçadão da João Pinto, uma das minhas ruas favoritas, sempre no sentido Praça XV em direção à Hercílio Luz, paro primeiro na lanchonete da esquina: “o que vai ser patrão?”, “um cafezinho pequeno puro”. Sento na mesinha de fora e observo o edifício Meridional, um dos primeiros edifícios construído na cidade e o primeiro, dos tantos, em que morei no centro. *[É comum eu sonhar com esse edifício. Todos esses sonhos são muito parecidos. Geralmente começa com minha entrada pela portaria, cumprimento o falecido seu João, aperto o botão e espero o elevador. Sou tomado por uma sensação contraditória de que não moro mais no prédio, mas que ainda tenho algum vínculo com o apartamento 701. Quando o elevador chega, todo o ambiente que me era familiar começa a desmoronar: o elevador já não tem paredes, é um precário e arriscado elevador como aqueles utilizados pelos operários durante a construção de um edifício; os corredores não são como eram, há enormes buracos que permitem ver os andares de baixo. Em determinado ponto tenho que baixar do elevador e seguir pelas escadas. As escadas são moles e ruidosas, parecem estar por desabar a qualquer momento. Algumas partes são remendadas com tábuas. Percebo que os moradores mantêm as portas abertas e já não reconheço mais nenhum vizinho. Próximo ao sétimo andar, os corredores se transformam num complexo labirinto em ruínas e nunca consigo chegar até o meu apartamento. Os caminhos desse labirinto não se bifurcam pelo espaço, mas pelo tempo, pela memória, pelo esquecimento. Não poderia ser de outra maneira que o familiar vai se transformando em estranho e hostil. O tempo encontra o seu espaço na distância, no esquecimento. Sinto-me no labirinto do jardim senderos que se bifurcam, ou como disse o personagem de Borges, em um invisível labirinto de tempo⁴¹³]*. Pago o café, peço um maço de

⁴¹³ Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 137.

cigarro e então sigo em direção à Hercílio Luz. Nesse trajeto, entro de sebo em sebo para dar uma fuçada no que há de novo nos usados [adoro os sebos e sinto nesse nome uma perfeita afinidade com essas lojas que compram e vendem coisas usadas. Imagino sempre que os donos dos sebos dessa desterro são ex-estudantes de história que frequentaram, assim como eu, a antiga FAED, no centro da cidade, e que aos poucos foram se deixando ficar por aqueles espaços antigos e decadentes, coletando todo tipo de detritos – desde fisionomias humanas a pequenos objetos abandonados, rejeitados – até se mimetizarem neles e se transformarem em um sebo]. O destino final é o *Elemental*, sebo de um amigo de longas datas. S., além de meu vizinho no Balneário do Estreito durante a infância, também estudou comigo no Educandário Imaculada Conceição, onde repetíamos todas as manhãs em coro, após rezar o Pai Nosso e a Ave Maria: “Madre [agora Santa] Paulina, rogai por nós”. Lembro que S. era um excelente aluno, o que lhe rendia o título de C(u)D(e)F(erro). Mas não eram as suas notas altas que me provocavam admiração e sim a sua habilidade para desenhar super-heróis das histórias em quadrinhos. Sempre conversamos amigavelmente nos primeiros minutos que entro no sebo: “Como vão as coisas A., muitos filmes?”, “Tá devagar, a vida acadêmica tá consumindo bastante do meu tempo”. “E o teu livro S.?”, “Continuo pesquisando e experimentando algumas coisas”; então ele começa a desenvolver as suas ideias para escrever um livro que agrade o grande público sem deixar de ser rigoroso e a detalhar alguns avanços das suas pesquisas (a última foi a reaquisição de uma coleção de revistas ilhéu sobre moda e costumes muito interessante). Mas tudo isso são outras histórias...



Sem dúvidas sou um colecionador de discos, mas com a inflação dos lp's e a minha condição atual de bolsista tive que abrir mão destes e recorrer aos já também velhos (e em

baixa) cds. [Na década de 1990, quando estudava no Colégio Geração da Felipe Schmidt, abria mão do meu lanche no recreio, para nas sextas-feiras, no recreio e com o dinheiro do lanche que juntei durante toda a semana, ir até as lojas americanas comprar um cd. Comprar um disco era uma ocasião especial, havia muitos discos desejados e a possibilidade de comprar apenas um dificultava a escolha, que tinha que ser certa para o momento]. Cds que na minha adolescência eram impensáveis conseguir – não só por causa das questões financeiras de um estudante secundário filho de professores da rede pública, mas também pelas condições de morador de cidade pequena – agora estão acessíveis em qualquer sebo pela bagatela de 5 ou 10 reais. Não sou um colecionador profissional e nunca havia parado para pensar na minha condição de colecionador. Mas numa conversa com Zé, no difícil ano passado, num show na casa do Toucinho batera, ele me fez perceber algo que até então não havia pensado. O Zé me disse, naquela noite, que por onde anda procura por discos nacionais que, além de estarem muito baratos (“não pago mais de 10 reais em um lp”), foram produzidos por gravadoras extintas e que não possuem mais os seus originais, ou seja, são discos de músicos esquecidos que nunca foram remasterizados em cd e que não existem mais além das cópias que ainda sobreviveram (ou abandonadas na casa de alguma pessoa idosa que logo falecerá e seus filhos ou netos venderão em algum sebo ou que já esquecidas e amontoadas no canto de algum sebo). Para o Zé não importa se ele gosta ou não da música, o seu trabalho é de preservar, de prolongar ao máximo e resistir a real possibilidade de extinção destes discos.

Nessa noite de verão, em que vi o Toucinho batera tocar suas baquetas mágicas não apenas na bateria, mas também no velho ventilador, no chão, nas paredes e pelo seu corpo ao mesmo tempo em que conversava com os convidados que transitavam pela sua casa, percebi que o meu espírito de colecionador está voltado para a minha relação afetiva com os objetos. É muito comum, por exemplo, que alguma música me provoque uma memória involuntária e imediatamente sou tocado por uma forte sensação que me faz interromper, sem nenhum tipo de controle, o fluxo temporal, saltar por outros tempos e espaços. Recentemente, ocorreu ao ouvir no carro *Lukin*, do *Pearl Jam*, e lembrar de uma noite no ano de 2000 em que dançávamos alucinadamente no terraço da casa do Edson e, do nada, o Marx resolveu se jogar do terraço para o quintal do vizinho (“*drive down the street can't find the keys to my own fucking home*”), ganhando em troca uma bela torção no tornozelo e terminando a noite no hospital (num impulso parecido ao de Dr. Gonzo, que enquanto toma banho ouvindo *White rabbit* pede para Raoul Duke jogar o rádio, ligado à rede elétrica, na banheira no exato momento em que o coelho, segundo sua viagem lisérgica, come a sua própria cabeça); ou quando, no inverno passado em La Plata, na reprodução aleatória, veio “*Make it wit chu*” dos *Queens of the stone age* enquanto

cruzava desolado a Plaza Moreno e, repentinamente, uma alegria toma conta de mim, transportando-me, imediatamente, para esta desterro, no carro, voltando da praia num belo dia de verão, cantarolando com Felipe e Pedro “I wanna make it, I wanna make it wit' chu. Anytime, anywhere. I wanna make it (Again and again), I wanna make it wit' chu”.



Coleciono memórias involuntárias que os objetos me despertam. Uma espécie de *trapeiro da memória*, como Benjamin sugere a Baudelaire e Didi-Huberman a Benjamin. Essa tal “revolução copernicana” do trapeiro muda o ponto de vista da história, que já não é mais aquele dos acontecimentos objetivos e fixados do passado e sim o de um passado como um acontecimento da memória, um movimento tanto psíquico quanto material, que parte não dos acontecimentos do passado, mas justamente do movimento que os recorda e os constrói num saber presente. O historiador deve então fazer ao mesmo tempo o papel do receptor (o sonhador) – dos vestígios, dos despojos e das lacunas deixadas pela documentação e pela memória histórica – e do intérprete⁴¹⁴, aquele que age sobre o que recebe e faz sua montagem. E nesse processo o que se preserva é uma singularidade na relação com o objeto (como as memórias que as músicas me remetem) ao mesmo tempo em que se preserva também uma pluralidade (as mesmas músicas podem remeter outros para outros lugares, outros tempos e outras memórias). O singular tomado como o que temos em comum preserva a diferença e é por aí que transita o evanescente sentido, nesse espaço em que os corpos se roçam, mas não se penetram.

O poder comum dos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantêm separados uns dos outros,

⁴¹⁴ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Traducción Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 154-55.

igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio.⁴¹⁵

E foi assim que, naquela tarde, em que me dei o prazer de caminhar pelo centro da cidade, deparei-me, entre todos aqueles discos amontoados no sebo do S., com o disco *Pisces Iscariot* dos Smashing Pumpkins. A constelação de memórias que desencadeou esse disco é impossível de descrever. Não foram apenas memórias esquecidas que emergiram abruptamente, mas também sensações de memórias, memórias de sensações, sentidos que alguma vez sentiram e logo depois foram esquecidos, permaneceram adormecidos até que, no roçar do meu olhar com aquele outro corpo, o tempo saiu da linha e numa fração de segundos, atravessando anos e anos, pipocaram sentidos mais rápidos do que a luz. E meu corpo tremeu. Não lembrava mais que eu tive esse disco, que, provavelmente, comprei entre os anos de 1999 e 2000 na sobrevivente Root Records. Não lembrava mais que o tinha emprestado em algum momento daquela mesma época para o meu amigo Edson, que cursava a faculdade de história comigo no antigo prédio da FAED. Nem sequer lembrava mais do meu amigo, que quando o vi pela última vez o disco estava em suas mãos. Lembro agora, e apenas agora, que a última vez que lembrei do disco, foi quando o Marcelo me avisou, ainda muito abalado, que o Edson havia falecido num trágico acidente de carro em Nova Trento, cidade da Madre, agora Santa, Paulina. É difícil confessar, mas, nos instantes seguintes à notícia, ocorrem-me imediatamente duas coisas: que nunca mais veria o Edson e, portanto, nunca mais teria aquele disco de volta. Não foi minha intenção pensar isso, apenas me veio esse pensamento. Em minha defesa, confesso também que por mais que tenha sido esse o primeiro pensamento que me ocorreu após a notícia do seu falecimento, o disco pouco me importava e pouco me importou saber que o Edson nunca mais o devolveria. Mas nessa associação imediata que fiz naquele momento, o que aconteceu é que Edson virou o disco e o disco virou Edson, até que sem perceber os esqueci. Não lembro quando Edson e o disco caíram no meu esquecimento, mas lembro que agora, mais de 15 anos após o falecimento de Edson, no sebo do S., aquele disco trouxe novamente a imagem de Edson e da imagem de Edson um incontrolável desencadeamento de memórias que foram, nos segundos seguintes (e nos meses seguintes), me atravessando fortemente, de forma desordenada e ao mesmo tempo até me desequilibrar por completo. Uma das primeiras coisas que lembrei naquele momento foi de quando, há poucos anos, fazendo a mudança da Cachoeira pro Campeche, encontrei, numa caixa de sapatos, a fita cassete que gravei num dos ensaios dos

⁴¹⁵ Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 20.

Quatro elementos e logo em seguida lembrei que o Edson, naquele dia, tocava o baixo com um sorriso maroto e apontava com o olhar para o Marcelo que, enquanto tocava sua guitarra em estado de transe, babava pelo canto da boca.

Uma lágrima escorre (lágrima-esquecimento). Escondo-me no mais fundo do sebo e começo a verificar se o disco, em mãos, era o meu disco. Aquele adesivo amarelo, agora tão desgastado que se tornou ilegível, não me permite mais duvidar: É O MEU DISCO! O disco não precisaria ser o mesmo para desencadear essas memórias, mas ao constatar que era o meu disco, aquele mesmo disco que emprestei para o Edson tempos antes de sua morte, tive que lidar com as lágrimas cheias de memórias, agora lágrimas-memórias, e com as digitais de memórias em lágrimas de real. O esquecimento do disco fez o esquecimento de Edson atravessar-me 18 anos, por entre espaços também esquecidos e que, tal como Edson, não estão mais aqui senão como ruínas. [A escadaria do antigo prédio da FAED, tão viva e tão disputada naquela época. Carla me oferecendo o primeiro cigarro que fumei. Um trabalho escrito a mão com o Marcelo. Ouvindo *Porno for pyros* no apartamento do Guilherme. O Gustavo mostrando o disco “Evil Empire” do *Rage Against the Machine* que havia acabado de conseguir. O Alexander, que fez uma impressionante apresentação num seminário de sociologia e o professor lhe disse que ele tinha um enorme talento para a docência. A festa na casa do Josué, no ainda pouco habitado Campeche, que o Alexander, decepcionado com um amor não correspondido, sumiu e deixou todos preocupados – depois descobrimos que ele resolveu caminhar até a Joaquina. O dia que voltei com Michel a pé da Lagoa até sua casa no Rio Vermelho e atravessamos, na completa escuridão, a estrada do Moçambique. Eu e o Michel, bêbados, jogando pedras num radar nessa mesma estrada. O Marx – e seus impulsos – jogando-se da janela do carro na subida do morro da Lagoa depois que tive um ataque de riso incontrolável e parei de dirigir. O sol saindo do mar na Joaquina enquanto tomávamos aqueles garrafões de vinho de 5 litros que o Edson pegava escondido de seu pai]. Ruínas de memórias, ruínas de materiais, ruínas de esquecimentos e a impressão digital de Edson impressa no disco, misturadas às minhas de antes e de hoje. Éramos três e mais tudo aquilo que esqueci e agora me invade sem nenhum tipo de filtro. O disco é um universo inteiro que havia se contraído até desaparecer. E agora, numa explosão, reaparece e se expande como um *big bang* sobre o meu corpo.



Escadaria da antiga Faculdade de Educação da UDESC

Devo ter sentido, naquele instante (e se é possível nesse caso falar em medidas), apenas uma pequena e insignificante fração do que sentiu Tari, o líder da tribo Uru-eu-uau-uau, quando viu acenderem um isqueiro na sua frente. Aquele povo, que nos anos de 1980 não conhecia o metal e vivia na idade da pedra, quando teve seu primeiro contato com o que chamamos de civilização, ficou dez mil anos mais velho de um só golpe, ou como narra Herzog, “o que eles ainda não sabem é que estes minutos levam-nos milhares de anos à frente. Um progresso no vazio”⁴¹⁶ que nenhum historicista seria capaz de explicar e preencher com suas massas de acontecimentos imóveis e seus tempos homogêneos: o tempo se estilhaça diante de Tari, que parece mais interessado em ouvir o relógio do que compreender aquele conjunto de formas geométricas e ver as suas horas.

⁴¹⁶ *Ten minutes older: The trumpet*. Direção Werner Herzog. 2002.



Faltava pouco para anoitecer, e era o momento de preparar o acampamento e acender o fogo antes de chegar a escuridão na floresta. Um dos homens brancos – que acompanham Tari nessa jornada para a cidade – diz para ele que seria melhor eles continuarem até escurecer. Eles seguem. Quando anoitece e eles finalmente param para preparar o acampamento, Tari apressado começa a esfregar um pau no outro com algumas palhas para fazer o fogo. Nesse momento, o homem branco tira do bolso um isqueiro e acende facilmente uma fogueira. Tari, embasbacado (quantos anos se passaram na civilização ocidental desde a descoberta do fogo até o desenvolvimento da tecnologia do isqueiro?) vê milhares de anos passarem à sua frente em alguns segundos. Essa era para mim, basicamente, a cena determinante da proposta de Herzog para o projeto *Ten minutes older*, no qual vários diretores foram convidados a realizarem um filme de 10 minutos no qual dariam a sua versão sobre o tempo.

Volto a assistir a este pequeno documentário de Herzog para descrever aqui com maior precisão a cena e, para minha surpresa, essa cena que prolonguei para além do filme ao longo dos últimos anos e narrei entusiasmado em diversas ocasiões, simplesmente não existe no filme. Então surge uma aproximação inesperada a Rancière e suas distâncias do cinema, na qual ele me conforta escrevendo que “o cinema é arte contanto que seja um mundo, que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções”⁴¹⁷. E, mais adiante, ele explica que prefere o termo “fábula” ao invés de “teoria” para tratar do cinema porque assim ele se situa em “um universo sem hierarquia, onde os filmes que nossas percepções, emoções e palavras recompõem contam tanto quanto os que estão gravados na película; em que as teorias e estéticas do cinema são consideradas como outras tantas histórias, como aventuras singulares do pensamento às quais a existência múltipla do cinema deu vida”.⁴¹⁸ Assim como acaba de ocorrer comigo, Rancière lembra que em vários momentos teve que confrontar suas lembranças com a realidade dos filmes: “Revi *Amarga esperança* (They Live by Night), de Nicholas Ray, para sentir de novo a impressão fulgurante daquele momento em que Bowie se encontra com Keechie na porta de uma garagem. E não achei de novo esse plano porque ele não existe no filme. Mas tentei entender a força nesse plano que imaginara”.⁴¹⁹ O cinema também se prolonga estranhamente na vida com Kracauer, que nas suas teorias sobre o filme narra uma cena de *Tempos modernos* com uma leitura muito aguda de como Chaplin utiliza, reflexivamente, a mais nova novidade do cinema, o som. Ele descreve a cena alegando que Chaplin faz um jogo complexo, propondo uma dublagem do personagem no próprio espaço diegético do filme através de uma vitrola e que essa dublagem só é revelada ao espectador no final da cena, após um pequeno movimento da câmera que nos mostra que a voz vem da vitrola e não do personagem.⁴²⁰ Entusiasmado com esse exemplo que usa Kracauer, assisto novamente à cena e percebo que ela foi reinventada por ele para atender as suas necessidades teóricas e, na verdade, desde o início vemos que o som parte da vitrola e o personagem nem sequer movimenta os lábios para dar a impressão de uma dublagem. Para minha decepção, a cena construída por Chaplin era bem menos interessante do que a cena reinventada por Kracauer.

⁴¹⁷ Rancière, Jacque. *As distâncias do cinema*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 17.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 17.

⁴²⁰ Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Traducción de Jorge Hornero. Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 146.

A memória que se instaura no sujeito na sua relação de espectador com o filme é o que preserva a singularidade, e através do seu esquecimento o filme se prolonga, se estende para a vida, ou, nas palavras de Benjamin, das quais sinto agora Rancière tão próximo, “a compreensão histórica é entendida pelo materialista histórico como pós-vida do objeto de compreensão, cujo pulsar se faz sentir até o presente”.⁴²¹ E essa relação obviamente não é apenas com o objeto filme, mas com qualquer objeto, desde a *madeleine* de Proust até um velho cd encontrado num sebo no centro desta Desterro. Ainda assim isso seria pouco para pensar sobre essas relações que despertam memórias, estremecem corpos e fazem emergir sentidos, que podem muitas vezes surgir de um cheiro, de um gosto, de um jeito de tocar, de um gesto, de um jeito de andar, de um som, de um sonho – como o que me persegue constantemente e no qual tudo é tão familiar, mas nada é reconhecível, apenas o reflexo do sol no mar, o roçar dos pés na areia, o começo de uma trilha, a praia deserta, o vento. Sensações que despertam de fragmentos esquecidos e que surgem desconectados de seus tempos e suas histórias conectam-se, inesperadamente, para provocar sentidos que estremecem o corpo e depois escapam. Memórias-sensações.

Preparo-me preguiçosamente para aprender a escutar esses novos sons que se infiltram nesses insones dias de ilha. É quando as coisas ficam sem cheiro que os odores invadem meu corpo, e o mar é um sem sentido de necessidades-sensações que não se aprendem nem se adquirem, apenas me possuem, como também a mim me possuiu um dia de inverno de sol suave e ar seco. O céu, as vozes distantes, uma sensação-memória de um dia já distante que acontece agora, embaixo d’água, embaixo dessa outra camada da vida, de algum lado esquerdo do corpo, de algum leve roce de mãos...

Fico pensando no pobre Funes, que ao lembrar de tudo apaga todo o esquecimento e não pulsa mais nada dos corpos que alguma vez o tocaram. Ele, que confessou ter levado um dia inteiro para reconstruir um dia inteiro, imobilizou o presente num passado também imóvel. “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras”⁴²², diz Funes sem saber o que fazer com todos esses dejetos. Ser todo lembrança é não ter memória, é perder a potência de transitar pelos

⁴²¹ Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 129.

⁴²² Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 163.

tempos, de montar e desmontar e, como suspeita seu amigo, de pensar, já que “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”.⁴²³ Incapacitado de pensar, Funes preenche todos os espaços vazios, espaços esses não somente reservados para o esquecimento, mas também para a interpretação, para o sentido, para uma mediação que, como sugere Rancière, é uma terceira coisa, estranha tanto ao sujeito quanto ao objeto (ou aos corpos que interagem), da qual “nenhum deles é o proprietário”⁴²⁴ e nenhum deles possui o seu sentido. Essa mediação é o “que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito”⁴²⁵, porque ela não é uma transmissão do saber e sim uma experiência singular entre corpos, que a partir do que não se sabe com o que se sabe, montam sentidos plurais. Nessa experiência, o receptor-intérprete e sua passividade ativa

relaciona[m] o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe[m] seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou.⁴²⁶

No caso de Tari e seu povo, a experiência foi radical, ou melhor, foi uma experiência mortal: “Um cruel destino os espera. Em um ano se extinguiu grande parte da população por causa da varicela e do resfriado comum. Para eles enfermidades mortais. Saltaram milhares de anos dos quais seriam necessários para desenvolverem resistência a essas doenças”.⁴²⁷ Essa força descomunal que os arrebatou me deixa imóvel, incapaz de me atrever a formular qualquer relação conceitual satisfatória para explicar ou potencializar ideias sobre a experiência e a memória. Consigo apenas aproximar, descaradamente, aos campos de batalha da Primeira Guerra dos quais Benjamin pensa sobre aqueles corpos que sofreram uma abrupta queda na capacidade de transmissão da experiência. E silêncio...

Tinha pelo menos uns dez cds na minha mão. Perco as contas que fazia para saber se poderia levar todos aqueles discos. Meu olhar estava fixo naquela capa esverdeada que via, ainda mais desfocada pelas lágrimas, a imagem quase abstrata de um rosto. Nada mais

⁴²³ Ibidem, p. 167.

⁴²⁴ Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 19.

⁴²⁵ Ibidem, p. 19.

⁴²⁶ Ibidem, p. 17.

⁴²⁷ *Ten minutes older: The trumpet. Ten Thousand Years Older*. Direção Werner Herzog. 2002.

apropriado do que ser um disco de “lados b” e “demos”, composto por sobras de estúdios. A essa altura S. já havia percebido que eu chorava escondido no fundo do sebo. Não havia mais nada a fazer. Seco as lágrimas-memória que ainda escorriam pelo meu rosto e resolvo ir pro balcão pagar pelos discos. S. me pergunta se está tudo bem. Digo que sim e conto a ele que este disco do *Smashing Pumpkins* era meu e que tinha emprestado para um velho amigo que faleceu antes de ele ter a oportunidade de me devolver. Outra vez as lágrimas escorrem. S., confuso e tão constrangido quanto eu, começa a somar generosamente, na sua calculadora, os discos, praticamente me presenteando uns dois deles. Sua sensibilidade me toca. Não pelo dinheiro e nem pela economia que seu desconto me proporcionou e sim, simplesmente, pela sua sensibilidade.

Duma explosão no centro das sensações, ao invés de afastar os sentidos, atrai tudo mais próximo do escorregadio e movediço chão que caminho. É muito estranho ver essa imagem interminável se concretizando lenta e constantemente, numa dança desmiolada e sem direção fixa. Teve um momento, olhando para as formas se transformando, que percebi o corredor labiríntico no qual as palavras nos metem. Essa maneira de combinar as coisas e provocar sensações tão fortes como as imagens, tem um lugar no tempo quando o ignora solenemente. Nas sombras das dúvidas, os sentidos viveriam escondidos num monótono e escuro clarão. Como isso é impossível, assim como tudo é um milagre, as formas ainda se movem e até são inversas ao inverso do mais denso que nos domina, e tem o poder de modificar, em seus cruzamentos e associações, tudo em dor e sofrimento, alegria e descontração; e ainda assim não passam de frases como esta, que nunca serão capazes de nada enquanto evitarem o seu destino livre e leve como o pensar de uma criança:

“Oh, o homem quando sonha é um deus, mas quando reflete é um mendigo...”

O que tenho são pequenos lapsos, erros e culpas das coisas que passam incessantes. Uma visão quase imóvel atravessa várias janelas, portas, escadas, ruas e caminhos que se constroem de tanto pisar. Vou entrando e levo comigo pedaços que montam uma situação que não precisava ser, mas por isso mesmo eu a quero. O homem que volta ao navio, depois de atracado, com a impressão de que esqueceu alguma coisa, não encontra mais a saída ou não quer mais sair ou quer manter o absurdo para edificar a alegoria do incomunicável: tijolo por tijolo, gota a gota, sangue a sangue, até chegar ao local onde vive a remota desesperança; parece querer a noite, no escuro total tatear os deuses, correr em círculos,

ganhar mais metros por segundo e não ir a lugar algum. Na primavera, quando ela começa de verdade, sente-se no ar o cheiro esse que não se sabe aflorar da terra, da água, das plantas, das pessoas...



Dedicado a Edson Becker Damiani (in memoriam)

CENA 10
Montagem e comunicação (ou o êxtase da montagem)

Lo que pienso y lo que imagino, no lo pensé ni lo imaginé solo.

(Georges Bataille)

Os espaços que ocupam a memória atravessam seus cômodos como se fosse agora. Os pequenos detalhes de um íntimo esboço desenhado no apartamento de Marcelo T. de Alvear, com a imprecisão de tempos misturados que lhe foram dando cores e contornos, fazem-me hesitar no corredor, no exato local onde ele se ramifica entre a cozinha e a sala. Pude sentir os meus pés no piso de taco aquecido. Pude sentir um reconfortante afago que a memória do espaço dá ao espaço da memória. Enquanto a luz, alaranjada pela cortina, tomava toda a cozinha, fui tocado pela sensação de que os espaços também são ficções que criamos. Espaços privados, espaços públicos, sonhos coletivos de uma humanidade confusa, criações sujeitas aos sujeitos sujos de linguagem e imagens. Enquanto vagava lentamente como um espectro flutuante pelo apartamento vazio, seus espaços e todos seus pequenos detalhes só me falavam de seus habitantes (dos que vivem e dos que já se foram) e dos afetos construídos com eles. Tive, por um instante, um estranho e grandioso sentimento, tão potente que saí de mim e as coisas ali mesmo se comunicavam, sem nenhuma representação para intermediar: fui tocado pela impressão de que a memória é um vasto labirinto carregado de espaços e de tempos informes que armazena todas as ficções da humanidade, com suas caras, seus pequenos gestos, seus monumentos e com tudo que ainda não se fez visível, mas late fora de quadro como um cão feroz.

Imerso na leitura de *O culpado*, transporto-me para o quarto de Laure⁴²⁸. A morte ronda ansiosa a sua cama em meio a uma atmosfera delirante e agonizante. Pouco antes de ir ver Laure no quarto e perceber que nunca mais voltará a falar com ela, Bataille escreve que a natureza do sagrado “é talvez aquilo que se produz de mais inapreensível entre os homens, o sagrado não sendo mais que um momento privilegiado de unidade comunal, momento de comunicação convulsiva do que ordinariamente é sufocado”⁴²⁹. E antes de surgir um deslumbrante raio de sol sobre a árvore de folhas avermelhadas vista de sua janela, Bataille anota nas margens de seu diário: “identidade com o amor”⁴³⁰. Ele nunca pode exprimir para Laure sua ideia paradoxal de que o sagrado é *comunicação*, mas também nem precisou, seus corpos de alguma maneira já haviam se comunicado. Laure escreveu: “A obra poética é sagrada na medida em que é a criação de um acontecimento tópico, ‘comunicação’ sentida como *nudez*. Ela é a violação de si mesmo, desnudamento, comunicação a outros daquilo que é a razão de viver, ora, essa razão de viver se ‘desloca’”⁴³¹ e Bataille complementa: “essa definição ligaria o sagrado a momentos em que o isolamento da vida na esfera individual é de repente quebrado”⁴³², “comunicação devia ser entendida aqui no sentido de uma fusão, de uma perda de si mesmo que só se consuma inteiramente através da morte”⁴³³. A comunicação seria algo como uma quebra, uma interrupção, um deslocamento, uma fissura da esfera da vida individual, privada. Essa quebra se dá na perda de si mesmo, no êxtase. Diferente da comunicação institucionalizada nas universidades e nas grandes corporações mediáticas, é um corte radical que ameaça e abre o caminho para o abismo do não-saber, de tudo aquilo que está além do conhecido, da morte. Por isso que Bataille é um d(O)s Culpado(s), ou não seria, como sugere Scheibe, O Cortável?⁴³⁴

⁴²⁸ Pseudônimo da escritora e poeta Colette Peignot.

⁴²⁹ Bataille, Georges. *O culpado: seguido de A aleluia: Suma ateológica, vol. II*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 222-223.

⁴³⁰ Ibidem, p. 223

⁴³¹ Bataille, Georges. *O culpado: seguido de A aleluia: Suma ateológica, vol. II*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 224.

⁴³² Ibidem, p.224

⁴³³ Ibidem, p. 225

⁴³⁴ Na tradução do livro *O culpado*, o tradutor Fernando Scheibe lembra que *Le coupable* pode ser também o *cortável*. “Segundo o *Grand Robert*: Raro ou usado por pilhéria (por causa da homonímia). Que pode ser cortado. Esse salame está duro demais, *il est à peine coupable* (quase não dá para cortar)”. Bataille, Georges. *O culpado: seguido de A aleluia: Suma ateológica, vol. II*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 17.

Blanchot repete, para seu amigo Bataille, a interrogação: “por que ‘comunidade’?”⁴³⁵ Bataille, que já não está mais fisicamente presente, responde com clareza: “na base de cada ser existe um princípio de insuficiência...”.⁴³⁶ Blanchot então ressalta que o “que comanda e ordena a possibilidade de um ser” é um *princípio* e que, por princípio, essa falta, essa insuficiência “não anda ao lado de uma necessidade de completude”, porque “o ser, insuficiente, não busca se associar a um outro ser para formar uma substância de integridade. A consciência da insuficiência vem da sua própria colocação em questão, a qual tem necessidade do outro ou de um outro para ser efetuada”.⁴³⁷ O que busca o ser, conclui Blanchot, é ser contestado e não reconhecido (o desejo e a ambição por reconhecimento, sou levado a pensar, não passa de uma abstração característica de uma sociedade que resolveu, por princípio, privilegiar a esfera privada, o isolamento dos seres):

ele vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega, a fim de que ele não comece a ser senão nessa privação que o torna consciente (está aí a origem de sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse*, ou caso queira, como indivíduo separado: assim, talvez, ele ex-istir-á, provando-se como exterioridade sempre prévia, ou como existência de parte à parte estilhaçada, não se compondo senão ao se decompor constante, violenta e silenciosamente.⁴³⁸

O estilhaço, a quebra se dão no contato. O contato pode ser com o outro ou com qualquer coisa. Corpos para os estoicos. O contato produz acontecimento, sentido (o incorporal, o exprimível para os estoicos). O contato faz com que algo que vem carregado de tempos e espaços se efetue no instante mesmo em que toca algo também carregado de tempos e espaços. Os corpos carregam tempos, carregam significações, carregam sentidos que se efeturaram em instantes já evanescidos. Os corpos carregam singularidades que não pertencem a nenhum indivíduo, carregam multiplicidades impossíveis de se saber. Nesse universo incompreensível de possibilidades impossíveis, o contato, que é quebra, fissura, constitui nos corpos uma violência originária, uma energia, uma força, que se efetiva no corpo e desaparece logo em seguida. Os corpos carregam essas memórias do contato, memórias dos sentidos que se efetivaram em algum momento e depois se foram. Os corpos vão não apenas acumulando memórias e sentidos, mas também as propagando em uma complexa rede de contágios. Os

⁴³⁵ Blanchot, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013, p. 16.

⁴³⁶ Bataille, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum*. 1953: *Suma ateológica*, Vol. I; Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 apud Blanchot, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013, p. 16.

⁴³⁷ Blanchot, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013, p. 16-17.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 17.

corpos que carregam essas memórias, no contato com outros corpos, despertam memórias num alucinante movimento e deslocamentos que não cessam de fissurar linhas espaciais e temporais. A memória, pelo menos aquela pensada em termos proustianos como involuntária, é um êxtase, um gozo, uma perda de si, uma espécie de dessubjetivação que desperta o sujeito e o expulsa de sua esfera privada.

Quando eu acordava assim, e meu espírito se agitava, sem sucesso, tentando saber onde eu me encontrava, tudo girava ao meu redor na escuridão: as coisas, os países, os anos. Meu corpo, entorpecido demais para se mover, procurava reconhecer, pela forma de seu cansaço, a posição de seus membros, para perceber a partir deles a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e nomear o local em que se encontrava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de seus ombros, apresentava-lhe sucessivamente os vários quartos em que dormira, enquanto em torno dele rodopiavam nas trevas as paredes invisíveis, mudando de lugar conforme o cômodo imaginado. E antes mesmo que meu pensamento ... tivesse identificado o aposento..., ele – meu corpo – lembrava-se, para cada quarto, do tipo de cama, do lugar das portas, de como a luz do dia entrava pelas janelas, da existência de um corredor, com o pensamento que tivera ao adormecer e que reencontrava ao despertar.⁴³⁹

Deparar-me com esse pequeno trecho de *No caminho de Swann*, de Proust, copiado por Benjamin para os arquivos de suas passagens, trouxe-me a sensação de que meu corpo já havia sido tocado por ele. “*Lo que pienso y lo que imagino, no lo pensé ni lo imaginé solo*”.⁴⁴⁰ Noto que é a partir da busca do tempo perdido que Benjamin articula sua revolução copernicana da história. E daí extrai dela mais uma noção, a contrapelo: o que Proust “quer dizer com a mudança experimental dos móveis no estado de semidormência matinal (...) nada mais é do que aquilo que se estabelecerá aqui no plano da história, e coletivamente. Existe um saber ainda não-consciente do ocorrido, cuja promoção tem a estrutura do despertar”.⁴⁴¹ A história desperta. E a noção historicista de que o passado é o ponto fixo no qual o historiador trata de se aproximar para fazer do acontecimento um conhecimento estático e impotente, derrete-se nas mãos de Benjamin:

o método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação dos sonhos! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração.⁴⁴²

⁴³⁹ Proust, Marcel. *Du Coté de Chez Swann*. Vol. I, p. 15 apud Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 447-448.

⁴⁴⁰ Bataille, Georges. *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Traducción Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008., p. 230.

⁴⁴¹ Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 434.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 434.

Ao passear saltitante por essa monumental constelação de anotações (e não me refiro apenas ao interminável livro das passagens, mas a todas as ficções que giram em torno dele), muitas páginas adiante, elas, as anotações, esses corpinhos fragmentados, tocam em mim e se tocam: “Aquilo que é ‘sempre o mesmo’, não é o acontecimento, e, sim, o que nele é novo, o choque com o qual ele nos afeta”⁴⁴³. Faz sentido. Quero dizer: os corpos que se afetam fazem emergir, num corpo que monta e é montado, sentido. É, nesse choque, onde as coisas realmente se comunicam e se desmontam. Ao irromper na consciência desperta, o passado passa a ser acontecimento extático, acontecimento novo que desestabiliza e arrepia a história.

“O êxtase é a *comunicação* entre termos” e “a comunicação possui um valor que os termos não tinham: aniquila-os – da mesma forma, a luz de uma estrela aniquila (lentamente) a própria estrela”.⁴⁴⁴ A potência da comunicação, assim como do pensamento e da montagem, é aniquilar os termos, os procedimentos, os vínculos, os sentidos que se imprimem nos corpos. Seu valor é dissolver as relações entre os corpos que já haviam sido sujeitos e fixados. No instante que saímos de nós – instantes que só se dão através do contato –, o corpo abre uma falha, “pois a comunicação exige um defeito”⁴⁴⁵ para entrar pelas brechas que o indivíduo isolado abre ao ser invadido pelo toque de outro corpo. A comunicação “exige uma coincidência entre dois rasgões, em mim mesmo, no outro”⁴⁴⁶ e é nesse contágio, nesse corte duplo, que a comunicação entre os corpos dissolve, apenas neste instante extático, as construções das quais o indivíduo está sujeito (construções identitárias, discursivas, a lei, a moral). O corpo fica nu, como escreve Laure, livre para significar, agir para além do bem e do mal, livre para ser. Mas esse instante não satisfaz Bataille. É preciso repeti-lo, fazer da vida uma constante luta contra as sujeições que se impõem aos corpos para que os termos que se estabelecem entre eles sejam sempre aniquilados e não se fixem, não formem uma totalidade, não apaguem as potências do corpo numa falsa impressão de acabamento. Não deixar fechar a ferida. Não cessar a comunicação, pois a vida vai se compondo através de uma intensa movimentação de elementos que atravessam o ser, “nunca está situada num ponto particular: ela passa rapidamente de um ponto a outro (ou de múltiplos pontos a outros pontos) como uma corrente ou como uma espécie de fluxo elétrico”.⁴⁴⁷ A vida desloca-se de dentro para fora, de fora para dentro, contagia e é

⁴⁴³ Ibidem, p. 951.

⁴⁴⁴ Bataille, Georges. *O culpado: seguido de A aleluia: Suma ateológica, vol. II*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 52.

⁴⁴⁵ Ibidem, p. 52.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 52.

⁴⁴⁷ Bataille, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum*. 1953: *Suma ateológica*, Vol. I; Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 131.

contagiada, forma incontrolláveis redes de comunicação entre as coisas. “Assim, onde querias capturar tua substância intemporal não encontras mais do que um deslizamento, do que os jogos mal coordenados de teus elementos perecíveis”⁴⁴⁸, que revelam a arrogância, a ingenuidade e a fragilidade humana de querer controlar esse turbilhão intangível de coisas que se atravessam e nos atravessam.

Ora, viver significa para ti não apenas os fluxos e os jogos fugidios de luz que se unificam em ti, mas também as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de ti a teu semelhante (inclusive no instante em que me lês, o contágio de minha febre que te atinge): as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos não são mais do que os caminhos desse contágio, dessas passagens.⁴⁴⁹

As palavras de Bataille, escritas na pequena aldeia de pescadores de Tosa de Mar, retumbam em mim e de repente me vejo na Costa da Lagoa, em uma decadente festa da farinha, organizada e estimulada, voluntariamente, por um grupo de historiadoras, contadoras de histórias e moradores locais, lutando contra o soterramento dessa tradição e do desaparecimento do engenho. Esse espaço, engolido rapidamente por um turismo gastronômico superficial, vê suas tradições e suas histórias desaparecerem junto ao isolamento e morte das pessoas mais velhas que ainda mantinham fortes laços com as tradições locais. Sobram apenas os peixes, os frutos do mar e o que restou dos pratos típicos da região em meio às suas adaptações gastronômicas. Assisti às crianças colhendo a mandioca. Giramos o engenho no lugar das vacas, trituramos a mandioca e fizemos farinha. Sem poder voltar para a Lagoa após perder a saída do último barco, estranhamente calmo, ouço uma amiga amaldiçoar essa cidade e revelar o seu desejo de ir embora. Sentados em uma pedra, envoltos por uma exuberante vegetação, a escuridão e o silêncio da noite acentuavam os sons dos animais e a suave dança da lagoa. Saio de mim, tenho um pequeno vislumbre sobre as complexidades do sujeito. Começo a dizer, tocado por aquela atmosfera, que o problema não está na cidade, mas em nós, que não somos capazes de perceber que somos um universo cheio de constelações latentes, que as estocamos em nós mesmos e pouco a pouco esquecemos, fazendo dessa potência, anestesia, estancando toda essa força e nos isolando.

Tenho agora apenas uma leve sensação daquilo que senti e a impressão de que essa força que volta a se manifestar em meus pensamentos, apesar de contida, continua impressa, viva em mim e em outros corpos.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 131.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 131.

Com a ferida aberta pela comunicação entra em jogo a possibilidade de reconstrução de uma sensibilidade humana que foi separada, apartada, excomungada por uma racionalidade ocidental e cristã. Entra em jogo a possibilidade de “reconstruir todo aquello que se encontraba en el fondo del hombre antes de que esta naturaleza humana fuera sometida por la necesidad del trabajo técnico”⁴⁵⁰ (essa era, para Bataille, uma das tarefas do surrealismo). “El hombre que trabaja es un hombre que se separa del universo. El hombre que trabaja es un hombre que se encierra en casa, se encadena a sus jefes, a sus índices, a sus mesas de trabajo y a sus cepillos”⁴⁵¹. A racionalidade, o uso da razão, da lógica, nada mais é do que uma operação do pensamento que cria um sistema. É essa operação que determina o que é racional, que determina o que é razoável numa comunidade. É possível, através do pensamento, além de destruir a operação que determinou o que é racional, criar outros sistemas de racionalidades. É possível, até mesmo, encarar o projeto, através da razão, de outras formas de viver em comum, que retome, ou que reconstrua, aquilo que foi artificialmente separado, como o sensível e o sensato, o animal e o humano.

Mas para a radicalidade de Bataille isso não é suficiente. Bataille quer ir ao extremo do possível. Pensar, mesmo reconhecendo de antemão o inevitável fracasso, o impensável. E nessa longa viagem, é a própria viagem o que ele chama de experiência (interior). Não se trata de uma proposta ou um projeto filosófico, mas de um pensamento que se arrisca, que se coloca angustiosamente em perigo e que quer cobrar as potências da vida humana e sua conexão, sem nenhum tipo de hierarquia, com as demais vidas e com uma natureza que não somente esta, chamada de humana. “É por meio de uma ‘íntima cessação de toda e qualquer operação intelectual’ que o corpo está nu”.⁴⁵² Bataille parece querer recobrar uma potência sensível, corporal, instintiva que foi separada pelas operações intelectuais, mais especificamente pelo discurso, que mantêm o ser humano no seu aperto, isolado do universo:

o discurso, se assim quiser, pode atizar a tempestade; por mais que me esforce, ao pé do fogo o vento não pode congelar. A diferença entre experiência interior e filosofia reside principalmente no fato de que, na experiência, o enunciado não é nada, apenas um meio e, até, tanto quanto um meio, um obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento.⁴⁵³

A árdua tarefa de pensar, de usar a linguagem, para falar sobre aquilo de que a linguagem não dá conta, sobre aquilo que não está mediado pela linguagem, é um paradoxo que Bataille

⁴⁵⁰ Bataille, Georges. *La religión surrealista: conferencias 1947-1948*. Traducción Lucía Ana Belloro, Julian Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008, p. 47.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 47.

⁴⁵² Bataille, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum*. 1953: *Suma ateológica*, Vol. I; Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 44.

⁴⁵³ Ibidem, p. 45.

não apenas não quis evitar: mais do que isso, mergulhou nele de cabeça. Para ele a humanidade está cansada de se submeter a uma racionalidade ocidental que a escraviza através do trabalho. Seu projeto negativo “de abolir o poder das palavras”⁴⁵⁴ e, portanto, o poder do próprio projeto, é um projeto de destruição desta racionalidade. “En todas partes el hombre siente a la naturaleza humana como profundamente humillada y lo que queda de religión termina de humillarla ante Dios, que después de todo no es más que la hipóstasis del trabajo”⁴⁵⁵. A nostalgia é por uma vida que se impõe e se levanta contra a humilhação que lhe é imposta, “es la nostalgia de una vida que deja de estar separada de lo que está detrás del mundo. No se trata de encontrar detrás del mundo algo que lo domine, no hay nada detrás del mundo que domine al hombre, no hay nada detrás del mundo que pueda humillarlo”⁴⁵⁶. Quando um corpo, humilhado, retirado do profundo do universo pelo trabalho, por deus, pela religião, pela moral é afetado por outro corpo ou por um acontecimento qualquer que seja capaz de lhe tirar do isolamento, ele, o corpo, sai de si. Toda as construções identitárias, todas as sujeições que ao longo da vida foram marcando o corpo, todas as humilhações e limitações sofridas por esse corpo, por um instante, tudo isso se desfaz. E o corpo treme, cheio de potência, cheio de devir. E o corpo, por um instante, vê que por trás de tudo isso que lhe sujeita a vida está *o brilho incomparável do universo e atrás dele, do universo, não há nada.*⁴⁵⁷

Os espaços, contagiados, abrem-se no tempo. E o tempo, tocado, abre-se nos espaços. Uma constelação ganha tímidos contornos e sai pelas ruas do microcentro em direção a San Telmo. Do nada, forma-se uma batucada. No meio da multidão, a ansiedade e a euforia da espera, atenuada pelo ritmo dos tambores, é sentida (não representada) e agora me vem como uma memória difusa, confusa e intensa. O olhar, fixado nos rostos, procura incansável por um único rosto. E quando se der esse encontro, pode-se saltar dez, vinte anos e ainda assim tudo o que veio antes e o que virá depois desse encontro é apenas o incontável milagre do acaso (ou a comunicação abrindo suas feridas) que se dá incessantemente em cada instante, sempre decisivo, em que corpos se tocam e se afastam e fazem da vida uma dança demente, imprevisível e furiosa. Da janela do ônibus, uma cidade desconhecida cresce devagar diante de meus olhos. O pôr do sol que a ilumina e meu pequeno corpo no meio dos pampas não fazem a menor ideia do que está por vir. Esse espaço abre para outros espaços, outras pessoas, outros sentidos e

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 55.

⁴⁵⁵ Bataille, Georges. *La religión surrealista: conferencias 1947-1948*. Traducción Lucía Ana Belloro, Julian Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008, p. 56.

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 56.

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 57.

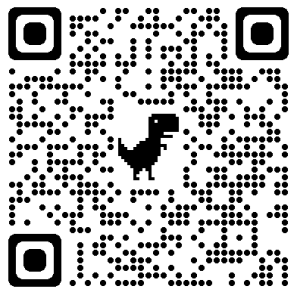
vai, pouco a pouco, armando uma constelação de coisas que são arremessadas pelo espaço-tempo sem nenhuma lógica previsível.

Quando penso que uma série de acontecimentos passados, sem nenhum tipo de continuidade, envoltos em decisões, desvios, interrupções, incertezas, mudanças, trouxe-me até aqui onde estou, e que esse movimento não para de acontecer, de me levar para o futuro, não posso deixar de pensar em tudo o que também não aconteceu, em tudo o que não acontecerá. Talvez todas essas ausências são tão (ou até mais) determinantes e dizem mais sobre nós do que aquilo que se efetua como acontecimento (será que tudo o que não foi é também um acontecimento que se efetua e deixa suas marcas como (e na) ausência, que contagia o corpo através da falta?). Sinto-me tocado por esses espectros, por essas forças que estão sempre prontas para devir presente. Sinto que sonhei tudo isso no futuro. Quero abraçar as ausências, levá-las a sério, encontrar brechas para que elas penetrem, cortantes, no meu corpo, nas minhas memórias, no meu esquecimento, na história, em outros corpos. E que elas, todas as ausências, devorem o tempo.

CENA 11**Espectros (ou pequeno atlas de memórias analógicas distorcidas pelo afeto)**

<https://vimeo.com/735421278>

senha: desterro



REFERÊNCIAS

Bibliografia

Adorno, Gretel. *Correspondencia 1930-1940. Gretel Adorno y Walter Benjamin*. Traducción Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011

Adorno, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940 / Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*; Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Agamben, Giorgio. *Image et mémoire*. France: Editions Hoëbeke, 1998.

Agamben, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

Albera, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2002.

Badiou, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Barros, Manoel de. *Ensaio Fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

Bataille, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum*. 1953: *Suma ateológica*, Vol. I; Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

Bataille, Georges. *La oscuridad no miente*. Traducción de Ignacio Díaz de la Serna. Madrid: Santillana Ediciones, 2002

Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo, la literatura*. Traducido por Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008

Bataille, Georges. *La religión surrealista: conferencias 1947-1948*. Traducción Lucía Ana Belloro, Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008.

Bataille, Georges. *O culpado: seguido de A aleluia: Suma ateológica, vol. II*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Benjamin, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Benjamin, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Benjamin, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

- Benjamin, Walter. *Gente Alemã. Uma série de cartas*. Tradução Daniel Martineschen. Florianópolis: Editora Nave, 2020.
- Benjamin, Walter. *Imagens do pensamento | Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- Benjamin, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- Benjamin, Walter. *Rua de mão única | Infância berlinense: 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- Berardi, Franco. *A fábrica da infelicidade: trabalho cognitivo e crise da new economy*. Tradução Orlando Reis. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- Berardi, Franco. *Depois do futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- Bernays, Edward. *Propaganda*. Traducción de Albert Fontes. España: Editorial Melusina, 2008.
- Blanchot, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- Blanchot, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- Borges, Jorge Luis. *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Bréhier, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Tradução Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- Buck-Morss, Susan. *O presente do passado*. Tradução Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.
- Castells, Manuel. *A sociedade em rede*. Tradução Roneide Venancio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

- Cortázar, Julio. *Cuentos Completos vol. 01*. Buenos Aires: Alfagra, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Traducción Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contemporânea, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Pasados citados por Jean-Luc Godard. El ojo de la historia 5*. Traducción Mariel Manrique, Hernán Marturet. Santander: Shanglila, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Tradução de Milene Migliano. Caderno de leituras n.47. Chão da feira, 2016, p. 1. www.chaodafeira.com.br
- Didi-Huberman, Georges. *Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes*. Estudios curatoriales. Año 3 n° 3 otoño 2015.
http://untref.edu.ar/rec/num3_dossier_1.php
- Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottini. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- Eisenstein, Serguei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- Eisenstein, Serguei. *Yo. Memoria inmorales 1*. Traducción de Selma Ancira y Tatiana Bubnova. Argentina: Siglo veintiuno editores, 1998.
- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.
- Flusser, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para um futura filosofia da fotografia*, São Paulo: Annablume, 2011
- Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Traducido por Adrián Cangí y Tola Pizzaro. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007.
- Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Galimard-Gaumont, 1998.

- Hartog, François. *Regimes de historicidades: presentismo e experiências do tempo*. Tradução Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva, Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autentica editora, 2015
- Hui, Yuk. *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*. Traducción Tadeo Lima. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020.
- Jameson, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, no 12, pp.16-26, jun.85.
- Kinsella, Stephan. *Contra a propriedade intelectual*. Tradução Rafael Hotz. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010.
- Kittler, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlin, 1999*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro, passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.
- Koselleck, Reinhart. *História de conceitos: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Traducción de Héctor Grossi. Barcelona: Paidós, 1985.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. Lan rendición de la realidad física*. Traducción de Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 2001.
- Leminski, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- Lévy, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- Mate, Reyes. *Meia-noite na história. Comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. Tradução Nélio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.
- Michaud, Éric. *La estética Nazi. Un arte de la eternidad*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- NAVES, Bruno Torquato de Oliveira. *Patentes de genes humanos. Estudo do caso das patentes dos genes BRCA1 e BRCA2*. Arquivo disponível na página web: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=6d9bffd3b6ec2641>
- Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre história*. Tradução Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
- Orwell, George. *1984*. Tradução de Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.
- Pariser, Eli. *O filtro invisível*. Tradução Diego Alfaro. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2012.

Pasolini, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

Perloff, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Rancière, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013

Rancière, Jacques. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

Rancière, Jacque. *As distâncias do cinema*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Rancière, Jacques. *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. História, verdade e tempo*. Marlon Salomon (org.). Tradução de Mônica Costa Netto. Chapecó: Argos, 2011.

Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Rancière, Jacques. *O método da cena*. Tradução Angela Marques. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.

Sebald, W. G. *Austerlitz*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

Türcke, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução Antonio A. S. Zuin [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Filmografia

A Estória de Clara Crocodilo. Direção Maria Cristina Santeiro. Brasil, 1981.

City Lights. Direção Charles Chaplin. EUA, 1931.

Jour de Fête. Direção de Jacques Tati. França, 1949.

Fear and Loathing in Las Vegas. Direção Terry Gilliam. EUA, 1998.

Matrix. Direção As Wachowski. EUA, 1999.

O Espelho. Direção Andrei Tarkovski. URSS, 1975.

O testamento do Dr. Mabuse. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1933.

O triunfo da vontade. Direção Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935.

RIP! A Remix Manifesto. Direção Brett Gaylor. Canadá, 2008.

Sapphire & Steel. Criado por Peter J. Hammond. Reino Unido, 1979-1982.

Star Wars. Direção de George Lucas. EUA, 1977.

Tempos Modernos. Direção de Charles Chaplin. EUA, 1936.

Ten minutes older: The trumpet. Direção Werner Herzog. 2002.

They Live. John Carpenter. EUA, 1988.

They live by night. Direção Nicholas Ray. 1948.

Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século? Direção de Carla Regina Gallo Santos. Brasil, 2000.

Videodrome. Direção de David Cronenberg. Canadá, 1983.

Discografia

Artaud. Pescado rabioso, 1973.

Com defeito de fabricação. Tom Zé, 1998.

Era vulgares, Queens of the stone age. 2007.

Pisces Iscariot, Smashing Pumpkins. 1994.

Ten. Pearl Jam, 1991.

Third. Portishead, 2008.

Se o caso é chorar. Tom Zé, 1972.