

FALE, UFMG, 2020

tese de doutorado em literatura, outras artes e mídias

orientação: márcia arbex

victor hermann



ZONACINZA

como perceber a catástrofe?

**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Estudos Literários**

Victor Hermann Mendes Pena

Zona Cinza:
como perceber a catástrofe?

Belo Horizonte
2020

Victor Hermann Mendes Pena

Zona Cinza: como perceber a catástrofe?

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras: Estudos Literários

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Priscila Oliveira da Mata CRB/6-2706

P397z Pena, Victor Mendes, 1988-.
Zona cinza [manuscrito] : como perceber a catástrofe /
Victor Hermann Mendes Pena. – 2020.
420 f., enc.: il, fots (color)
Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Literatura Outras Artes e Mídias.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 399-419.

1. Arte – Aprec4. Literatura – História e crítica – Teses. I.
Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 801.95



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Zona Cinza: como perceber a catástrofe?*, de autoria do Doutorando VICTOR HERMANN MENDES PENA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Flora Sussekind - UNIRIO

Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik - USP

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Teixeira Wisnik, Usuário Externo**, em 30/11/2020, às 18:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Flora Sússekind, Usuário Externo**, em 30/11/2020, às 18:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 30/11/2020, às 18:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 30/11/2020, às 19:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 30/11/2020, às 19:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 03/12/2020, às 18:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0441238** e o código CRC **D77D7ECA**.

agradecimentos

Agradeço aos meus pais, pelo vivo senso de curiosidade combativo, generoso e alegre.

À Prof. Márcia Arbex que, com sua fineza de espírito e aguda compreensão do papel da docência, serviu como imagem clara do leitor ideal com a qual trabalhei.

À Faculdade de Letras, por acolher generosamente este projeto interdisciplinar.

À Cildo Meireles, por me situar à oeste de Tordesilhas.

resumo

O objetivo deste estudo é examinar a percepção de catástrofe e de que modo a literatura e as artes visuais podem contribuir para a sua elaboração. Propomos, para tal, o conceito de *zona cinza*, que consiste na distância entre tudo que sabemos sobre um risco de catástrofe e o que, mesmo assim, tem o poder de nos mobilizar a correr esse risco. Como se trata de um campo irreduzível ao saber e à experiência, nos debruçamos sobre a questão limiar da percepção. A zona cinza representa a crise da faculdade perceptiva no capitalismo tardio: é espaço enevoado, turvo, em que a fronteira entre o legal e ilegal, entre causa e efeito, entre interesse e contingência, se baralham para produzir subjetividades determinadas por “mentiras” e dispostas a agir a reboque de “acidentes”. Vamos examinar diferentes modos de produção dessa contradição entre conhecimento e experiência, interrogando sempre como as artes – com seus *signos aptos a produzir uma percepção* – podem subverter essa relação enevoada, através de uma reativação de um senso de prudência sensível, especulativo e intuitivo.

Palavras-Chave: catástrofe; artes visuais; literatura; teoria da percepção; zona cinza.

abstract

The aim of this study is to examine the perception of catastrophe and how literature and visual arts can contribute to its elaboration. To this end, we propose the concept of the *gray zone*, which consists of the distance between everything we know about a risk of catastrophe and what, even so, has the power to mobilize us to take that risk. As this is an irreducible field to knowledge and experience, we look at the threshold of perception. The gray zone represents the crisis of the perceptive faculty in late capitalism: it is a turbid, cloudy space, in which the boundaries between legal and illegal, between cause and effect, between interest and contingency, gets mixed up in order to produce subjectivities determined by “lies” and willing to act in the wake of “accidents”. We will examine different ways of producing this contradiction between knowledge and experience, always asking how the arts - with their signs capable of producing a perception - can subvert this relationship through a reactivation of a sensitive, speculative and intuitive sense of prudence.

Keywords: catastrophe; visual arts; literature; perception theory; gray zone.

sumário

resumo	8
abstract	9
introdução	13
1. rejeito do fim.....	14
2. zona cinza e a pedra de contemplação.....	21
capítulo 1 como não entrar em pânico?	21
1. entre dois pânico.....	31
2. cartografias do esgotamento.....	42
capítulo 2 zona cinza e a ratio irracional	54
1. prudência <i>versus</i> controle.....	55
2. disputas intraburguesas.....	62
3. consciência do acidente.....	70
3.1 o casarão incendiado.....	70
3.2 o castelo de nuvens.....	75
3.3 visionários e sonhadores.....	78
4. feitiçaria sem feiticeiros.....	85
5. resposta única <i>versus</i> nenhuma resposta.....	95
capítulo 3 seleção natural capitalista	103
1. seleção natural.....	104
1.1 descoberta de uma oportunidade de captura.....	107
2. o seletor natural.....	127
2.1 o último homem.....	127
2.2 o deus mercado.....	131
3. designers de catástrofe e dispositivos de derrota.....	139
capítulo 4 o agito vazio do capital	148
1. agito vazio.....	149
1.1 torrente de energia psíquica.....	149
1.2 a acídia.....	150
1.3 <i>pharmakon</i> , ou a arte do cuidado.....	150
2. o anjo especulador.....	160
2.1 um homem triste.....	160
2.1 poker face.....	163
3. espectros da tristeza do mundo.....	168

3.1 espectros larvais	168
3.2 tristeza do mundo	176
4. acontecimento	184
4.1 viajantes do tempo <i>versus</i> guardiões do acontecimento.....	191
4.2 seres sinistros e risonhos paranoicos	196
5. crimes, mistérios, milagres, acontecimentos.....	212
5.1 mundo, realidade e justiça cármica.....	212
5.2 solucionar um crime identificando um <i>pulso deflagrador</i>	219
capítulo 5 deflagrar a zona cinza	225
1. abordagem de rotina.....	226
1.1 Nigga, ain't we good to you?	227
1.2 I'm from Watts, Baby.....	229
1.3 I have a dream: fetiche pela sobrevivência	232
1.4 cerco de mobilização	236
2. honestos renascimentos	249
2.1 sucatas fora do lugar	249
2.2 um motor velho	252
2.3 um carro velho.....	254
3. acerto de contas com o real.....	258
capítulo 6 acessar a zona cinza	271
1. perceber a zona cinza.....	272
2. estranha zona cinza	274
3. sensação e percepção	283
4. arte representativa e o regime da sensação.....	288
5. readymades e o regime da percepção	292
6. <i>Brillo Box</i> e a lógica especulativa de percepção.....	310
6.1 espectador <i>versus</i> consumidor.....	312
6.2 potencial consumidor	319
6.3 experiência de monotonia	325
6.4 sensores de conceito	345
7. percepção de risco	348
7.1 suscitar um impercebível.....	349
7.2 crítica em situação de levitação.....	357
8. <i>Shoot</i> e a zona de risco.....	361
8.1 pequeno mundo	364

8.2 corpo inabalável.....	370
8.3 espetáculo e ameaça	375
8.4 fechar o corpo.....	380
Conclusão	381
Referência Bibliográfica	401

introdução

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra*

Carlos Drummond de Andrade

1. rejeito do fim

Recentemente, refazendo a pé o trajeto que costumava percorrer do colégio até a casa de meus pais, em Itabira, noto a presença de placas que indicam a rota de fuga em caso de rompimento de barragem de rejeitos de mineração.

Passo a fotografá-las; especialmente aquelas que foram afixadas em locais de antigas recordações afetivas. Muito havia se demudado com o tempo, já não havia quase nada ali que testemunhasse minhas lembranças. Então, contemplar as placas era como presenciar uma *dupla desapareção* – do tempo passado, e de tudo que se foi; do tempo futuro, em que nós não estaremos. Fotografar me fazia sentir de algum modo seguro face à imediaticidade dessa experiência absurda. Foi apenas dias mais tarde, enquanto contemplava minhas fotos, que me dei conta que desde os primórdios da modernidade a fotografia, diante da catástrofe prenunciada, tem a função de *registrar* – no duplo sentido de inventariar (para preservar) e protocolar (para autorizar) – o que corre risco de ser destruído¹. Apesar de minhas intenções sentimentais, produzi também provas para, em caso de rompimento, servir de documento histórico ou de comprovante em pedidos de indenização.

No cruzamento em frente ao lar de meus pais, situado no alto de um morro de um bairro humilde, está o local previsto para encontro dos futuros sobreviventes. Acompanhei pelo WhatsApp o simulado de emergência realizado ali. Da varanda, era possível ver caminhonetes brancas, alguns bancos de plástico, homens com e sem uniforme. Tinha-se a impressão de uma operação burocrática e sem autor; o que, para nós que víamos à distância, passava o recado de que o risco de rompimento não é apenas real, mas inelutável.

Se tínhamos ficado indignados – mas não surpresos – com as catástrofes de Mariana e Brumadinho, agora experimentamos medo. Uma coisa é se comover e se indignar com a

¹ Ver: *Images of The World and Inscriptions of War*, filme de Harun Farocki, 1991.

catástrofe, outra é sentir-se de algum modo tragado ao vórtice desse risco. As conversas do dia a dia tentam dar conta dessa abrupta transfiguração da realidade itabirana. Amigos que moram mais próximos das barragens relembram o momento em que foram despertados de madrugada às pressas por um alarme falso². Descrevem a dura descoberta de que as crianças não acordam prontamente com a agilidade e foco necessários para a fuga, de que os velhos se envergonham com a própria lentidão – descrevem o confronto com esses olhares cansados, que parecem suplicar para que sejam abandonados para trás. Relatam ainda a sensação de estupefação sentida, a vontade de não acreditar que algo está realmente acontecendo; o descompasso sentido entre as pernas, os olhos e a mente. Desde então, vivem em luto diante de uma catástrofe que, mesmo sem ocorrer, *aconteceu*.

Alarmados e sem saber bem o que fazer diante daquilo que dá sinais de escapar ao controle até das máquinas, cabe a nós, *as vítimas em potencial*, continuarmos a vida. O que significa aprender a dormir, outra vez, diante disso que exige permanente vigília - "mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina"³; e então lembramos que, em Brumadinho, foram as sirenes que falharam, “devido à velocidade com que ocorreu o evento”⁴. Ao pesadelo constante, ao sono às vezes perturbado pelo menor assobio, assomam a sensação de fragilidade e de impotência diante de tantos riscos – de violência, de desemprego, de moléstia e, agora, de inundação por lama tóxica. Além, claro, do prejuízo causado pela perda súbita de valor dos imóveis – o que inviabiliza para muitos a mudança da região. O mercado tem liberdade para especular sobre aquilo que a lei não estipula: quase não há direitos para as vítimas em potencial de riscos que a ciência considera ainda passíveis de absoluto controle.

Em Itabira, nenhuma lama a correr pelas ruas, as mesmas rachaduras nas paredes causadas pelas explosões nas minas de extração de minério, o acúmulo de pó brilhante e sujo de sempre sobre os móveis: *nada mudou, senão tudo*. O acontecimento dessa “redescoberta” das barragens de rejeito, simbolizadas pelo alarme falso e pelas placas de aviso espalhadas em toda a cidade, representou uma alteração da nossa *forma de perceber a catástrofe*.

² <https://bhaz.com.br/2019/03/28/vale-espalha-panico-alarme-falso/>

³ Poema “Elegia 1938” (1940) in: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

⁴ Amanda Rossi “Tragédia em Brumadinho: Vale diz que sirenes não foram acionadas por 'velocidade' do deslizamento” BBC News Brasil, 31/01/2019. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47063312>

Como argumenta Ulrich Beck⁵, risco não é sinônimo de catástrofe, é o reconhecimento de uma possibilidade de catástrofe⁶. Riscos existem somente na medida em que for possível assinalar causas a fenômenos, sejam eles hipotéticos, passados, presentes ou futuros; de modo que se possa pensar desde hoje, em termos de constatação, previsão e prevenção, o que deve ser efeito para se combater essas causas. Riscos, portanto, carecem de ser conceitualmente acrescidos ao que se *percebe, ou não se percebe, ser real*. O século XXI, argumenta Beck, começa com o desastre de Chernobyl – uma catástrofe paradigmática não apenas pela sua magnitude sem precedentes, mas também por ter como origem uma invenção humana e pelo fato de que a substância ameaçadora, a radiação, é imperceptível pelos órgãos sensíveis. A invisibilidade dessa substância, capaz de penetrar os poros da matéria viva por um tempo que excede em muito a duração média das civilizações, denuncia nossa vulnerabilidade e dependência da tecnologia no confronto das catástrofes legadas pela modernidade. Pela primeira vez na história da humanidade, as catástrofes produzidas pelo homem passaram a extrapolar em número e escala as de origem natural; e agora temos de dar conta dos perigos de uma força da civilização convertida e invertida em força “da natureza”⁷. Com Chernobyl, adquirimos a consciência de que a modernidade produz sistematicamente riscos que extrapolam o poder preditivo da ciência, muitos dos quais – é também o caso das barragens de rejeitos – o real nível de controle de risco possível ou de potencial catastrófico é incerto.

Não é que nós, itabiranos – nascidos no berço da *Itabira Iron Ore Company*, empresa que deu origem à Vale S.A.⁸ – ignorássemos os riscos da mineração. Destruição de rios,

⁵ **Ulrich Beck** (1944-2015). foi um sociólogo alemão. Sua produção literária mais proeminente, a obra *Sociedade de Risco* ultrapassou divisões disciplinares da sociologia, minando para os campos do ambientalismo e sustentabilidade, direito, ciências da saúde, agricultura, política e filosofia da ciência. [Verbete: Ulrich Beck, Wikipedia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ulrich_Beck]

⁶ BECK, Ulrich. *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011.

⁷ A teoria do antropoceno assinala a formação de uma nova era geológica, a partir da revolução industrial, em que a atividade humana tornou-se a principal causa das mudanças nos fluxos terrestres (alguns optam pelo termo capitaloceno para frisar que a catástrofe, apesar de afetar a todos indistintamente, tem origem em um modo de vida específico). Atualmente, todo fenômeno natural sofre interferência humana, que determina sua forma, amplitude, distribuição e/ou intensidade. Embora esboçemos, na presente pesquisa, algumas indicações acerca do impacto do antropoceno nas artes e cultura – o modo como ele repercute na zona cinza –, o exame detido da questão ficará para um futuro desdobramento da investigação, haja visto as particularidades desse assunto que extrapolam a perspectiva social.

Ver: MOORE, Jason (ed.). *Anthropocene or Capitalocene - Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016

⁸ Verbete **Wikipedia**: Vale S.A. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vale_S.A.#Hist%C3%B3ria]

contaminação do solo, abalos sísmicos que prejudicam as estruturas das construções, expulsão de bairros inteiros para dar lugar a novas atividades, doenças respiratórias, acidentes mortais etc. – tudo isso compõe há muito compõe o horizonte de nossas expectativas. Todavia, a *cultura de risco*, de longa formulação: esta sim, mudou drasticamente com a descoberta de que na modernidade os acidentes, na verdade, ocorrem sistematicamente.

Até então, nossa compreensão do risco se dava um pouco como nos versos melancólicos de Drummond, em que a cidade, a cargo do “maior trem do mundo”, não consegue se desvencilhar do escoamento sombrio de sua existência em mãos do “destino mineral, de uma geometria dura e inelutável”⁹ – onipresente, Drummond é também o que devemos aprender a esquecer em nome do progresso itabirano. Entre nós é muito famosa, ainda, uma reflexão possivelmente apócrifa, atribuída ao líder indígena Kaká Werá Jecupé. Em visita à cidade no início dos anos 2000, teriam lhe perguntado qual o motivo de tanto suicídio na cidade e ele, em resposta, teria apontado para o Pico do Cauê, antigo ponto mais alto da cidade – Ita-Birá, em tupi, significa pedra pontuda e fulgurante¹⁰ – hoje convertido pela Vale em imenso buraco que emoldura de ponta a ponta o horizonte com tons de cinza e marrom.

A privatização e a reestruturação da Companhia Vale do Rio Doce – “Mamãe Vale”, como costumava ser chamada, por causa dos generosos benefícios que dava aos funcionários - acarretou cortes dramáticos de postos de trabalho e de dividendos em uma cidade que, naquela altura, tinha quase 80% de sua renda dependente da atividade mineradora. Em meu tempo de criança, os filhos de funcionários da Vale eram invejados – ganhavam presentes, tinham acesso a shows exclusivos, clubes, viagens. Me recordo ainda da minha surpresa ao deparar com a sala de aula vazia, sem a maioria de meus amigos, forçados a deixarem a escola após as demissões e cortes de benefícios. A privatização da Vale é considerada uma das principais causas da onda de autoextermínio que deu à Itabira a fama mundial de “cidade do suicídio”¹¹.

⁹ DE ANDRADE, Carlos Drummond. “Vila de Utopia”. In: *Confissões de Minas*, São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.121

¹⁰ BRABOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário Histórico Geográfico de Minas Gerais*, Editora Itatiaia, 1995

¹¹ Entre 1996 e 2001, Itabira tinha a taxa de autoextermínio mais elevada do país e uma das maiores do mundo. Sobre a correlação com a Vale, ver: SOUZA, Edinilsa Ramos de; MINAYO, Maria Cecília de Souza; CAVALCANTE, Fátima Gonçalves. “O Impacto do suicídio sobre a morbimortalidade da população de Itabira.” In: *Cienc. saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 1333-1342, 2006. Suplemento.

“Há no ar a sensação de que um crime não nomeado, ligado à fatalidade de um ‘destino mineral’, foi cometido a céu aberto”¹². Privada do aspecto eufórico do progresso, Itabira reagiu com depressão e ansiedade ao rumo inelutável da espoliação infinita dos bens da Terra e dos recursos psíquicos do homem – aprofundou-se na *acedia cordis*, agito e apatia do coração, sentimento que estudaremos adiante. Ainda assim, se se temia entre nós pelo fim, era mais pelo fim das expectativas de crescimento individual – fim do emprego, fim do desejo, fim por cansaço. Sempre a morte da cidade assinalada como crise da biografia particular.

“Depois de Mariana, achamos que tinham sido tomadas as medidas necessárias e que a gente estava seguro, mas, com o que aconteceu em Brumadinho, *a nossa cabeça gira*. A população está assustada”¹³, disse o atual prefeito. É nessa cabeça que gira onde, justamente, se inscreve a experiência da zona cinza, o ponto de esmaecimento vertiginoso entre tudo o que sabemos – que há um risco – e tudo o que continua a nos mobilizar – que tem poder de nos impelir a correr esse risco. Em nossa acanhada metafísica, *a zona cinza – i.e. a distância percebida entre o que sabemos e o que nos mobiliza* – era concebida em termos de inelutáveis acordos espúrios entre governantes e CEOs, animados pela inescrutável cobiça internacional, em que nosso provinciano destino ia sendo distraidamente decidido em nome do capital. Acordos imorais, imprudentes, provavelmente ilegais, sim – mas imaginávamos que eram, ao menos, racionais. Não se cogitava entre nós que a Vale, além do tático desprezo pela natureza e nossa comunidade, pudesse ser tão imprudente – como se viu em Mariana e Brumadinho – a ponto de colocar em risco também a chama infinita do progresso que lhe serve de combustível.

Qual mudança de percepção que a redescoberta do risco de rompimento de barragens de rejeito de mineração de Itabira efetivamente proporcionou? Nesse ponto, vale distinguir *acidentes*, eventos cujo poder destrutivo tem estritas limitações no tempo, espaço e pessoas afetadas; e *catástrofes* – acontecimentos ilimitados no tempo, espaço e pessoas afetadas. Antes de Brumadinho e Mariana, qualquer evento que ultrapassasse os limites de controle racional de risco e agredisse a população era assinalado como acidente desastroso, fatalidade,

¹² WISNIK, José Miguel. *Máquina do Mundo – Drummond e a Mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.29

¹³ Amanda Rossi “Tragédia em Brumadinho: Vale diz que sirenes não foram acionadas por 'velocidade' do deslizamento” BBC News Brasil, 31/01/2019. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47063312>

negligência. Já os riscos programados – as “externalidades previstas” ou “efeitos colaterais latentes”, no linguajar industrial – eram assimilados, como é de se esperar, como *tradeoffs*¹⁴, isto é, como problemas mais ou menos tolerados que, embora despertassem alguma indignação entre os mais conscienciosos, eram compreendidos tacitamente pelo itabirano como um mal necessário e, por isso, não rompiam em definitivo com as expectativas particulares de vida e de status¹⁵.

O destino do primeiro lar de Drummond, a Fazenda dos Doze – desmontada nos anos 70 pela Vale para dar lugar a uma barragem de rejeitos, sendo décadas mais tarde reconstruída morro acima “utilizando a maioria das peças da antiga fazenda e tendo algumas peças substituídas devido deterioração”¹⁶ – é uma metáfora adequada para o modo como víamos o rastro de destruição da Vale em nossas vidas. De fato, a casa de minha avó foi objeto de uma ação similar de remoção. O que soou para minha família em um primeiro momento como algo escandaloso – a ideia de que a Vale pudesse adquirir e destruir um bairro inteiro – rapidamente se tornou uma questão inelutável, limitada à ordem financeira. Eventualmente, a Vale acabou abandonando o projeto de aquisição da região do bairro Pará; o que fez da casa de minha avó a imagem invertida e complementar da Fazenda dos Doze: embora permaneça ainda no mesmo lugar, resta deslocada de si mesma. Após a morte de minha avó, foi alugada para funcionários temporários da Vale.

Certamente, imaginávamos que um dia a Vale acabaria com toda a natureza; mas ninguém – nem mesmo aqueles cujas casas dividem muro com as barragens – concebiam esse fim como repentino soterramento da cidade por lama tóxica. Pelo contrário, o que despertava – e ainda desperta – entre nós uma imaginação distópica de futuro era o oposto, a *possibilidade*

¹⁴ “Em economia, *tradeoff* é um termo que define uma situação de escolha conflitante, isto é, quando uma ação econômica que visa à resolução de determinado problema acarreta, inevitavelmente, outros. Por exemplo, em determinadas circunstâncias, a redução da taxa de desemprego apenas poderá ser obtida com o aumento da taxa de inflação, o que resultará em um *tradeoff* entre inflação e emprego”. MANKIWI, N. Gregory. *Introdução à Economia*. São Paulo: Cengage Learning, 2014, p.4

¹⁵ Um blogueiro, em 2011, destacava, entre os prejudicados pela Vale, “o meio ambiente, a produção agrícola e a produção de leite de gado, além dos gases nocivos à população” e os motoristas da BR-040, onde não se “suporta o pó e o cheiro nocivo do minério extraído. O asfalto e a vegetação as margens da rodovia são avermelhados, isso se estendo por toda mata em volta da mineradora. (...) “pela precariedade do asfalto e a quantidade dos carros pesados da Vale transitarem em alta velocidade, aquele trecho é o tem o maior número de acidentes com vítimas fatais em todo o percurso”.

Caio Hostilio “A Vale e a degradação do Meio Ambiente” Blog Metendo o Bedelho, 09/03/2011 <https://caiohostilio.com/2011/03/09/a-vale-e-a-degradacao-do-meio-ambiente/>

¹⁶ Portal Turismo de Itabira, sem data. <http://turismo.itabira.mg.gov.br/fazenda-do-pontal/>

*de esgotamento dos recursos minerais*¹⁷. A cada ano, surgiam – e ainda surgem – novas datas que assinalam o fim do minério itabirano e, com ele, o fim da promessa de progresso ilimitado. Nossas ambições políticas e econômicas ainda passam obrigatoriamente por esse ponto, em que se procura tatear uma “saída sustentável” da dependência da Vale. O mais provável é que Itabira se transforme em breve em um grande escritório operacional da mineradora; destino há muito lamentado e que cumpre com a antiga profecia do poeta de que Itabira restará como um “retrato na parede”¹⁸ da repartição burocrática.

Toda essa paisagem simbólica, esse regime de afetos, é transtornada pela (re)descoberta de que Itabira está sitiada por mais de 600 milhões de metros cúbicos de rejeito¹⁹ - pelo menos 30 vezes mais do que vazou da primeira barragem em Brumadinho. Lama que *continuará entre nós, nos ameaçando, mesmo muito depois do minério acabar, da barragem romper, da Vale partir*. Passamos do abstrato medo do fim do progresso ao medo concreto do fim de Itabira. Duas “cartografias do esgotamento”²⁰, agora, superpostas ou entrelaçadas. “Embora diferentes, no entanto, o acontecimento catastrófico de Mariana, com tudo que tem de fragoroso e letal, pode ser visto como o raio que ilumina o que há de silencioso e invisível na catástrofe de Itabira”²¹.

Entre o fim do minério e o rejeito do fim, permanecemos em suspenso. Talvez a luta por segurança possa despertar uma renovada experimentação da prudência, em que a crise da mobilização não mais desemboque no suicídio, mas na concepção de novos modos de existência mais prudentes, adaptados ao cenário pós-progresso. Mas há também o risco de que, sob o dobrado peso físico e metafísico de tudo que se rejeita, torne-se ainda mais atraente a morte de tudo, o suicídio total, em que, extraída toda a terra da Terra, ela recobrará de nós o seu peso.

¹⁷ Thaís Pimentel “Berço da Vale, Itabira, em MG, teme pelo fim da exploração mineral por parte da empresa” G1, 15/08/2018 <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2018/08/15/berco-da-vale-itabira-em-mg-teme-pelo-fim-da-exploracao-mineral-por-parte-da-empresa.ghtml>

¹⁸ “Confidência do Itabirano”, de Carlos Drummond de Andrade.

¹⁹ Rafael Barifouse. “Mineração: cidade onde Vale nasceu vive cercada por 33 vezes o volume de rejeitos de barragem que se rompeu em Brumadinho” BBC Brasil, 16/02/2019 <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47220855>

²⁰ PELBART, Peter Pal. *O Averso do Niilismo: Cartografias do Esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2017

²¹ WISNIK, José Miguel. *Máquina do Mundo – Drummond e a Mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.36

2. zona cinza e a pedra de contemplação

Manchas de petróleo de origem desconhecida atingem praias do nordeste; Mariana e Brumadinho inundadas por rejeitos de mineração; originadas no desmatamento da Amazônia e Pantanal, massivas ondas de fumaça preta percorrem o país; no esteio do aquecimento global, dilúvios causam enchentes em Minas, Rio e São Paulo; dois adolescentes vão armados a uma escola, em Suzano; na favela da Maré, sob constante ameaça de intervenção policial por drones e helicópteros, professores afixam no telhado os dizeres “Escola, Não Atire”, relembrando uma antiga prática da Segunda Guerra Mundial; o exército brasileiro desfez 257 tiros contra uma família de pretos; a pandemia global causada pelo vírus COVID-19 torna evidente a necropolítica²² neoliberal... Com espantosa regularidade, novos e velhos efeitos colaterais do progresso se assomam ao horizonte da modernidade, obscurecendo toda perspectiva de futuro. Todavia, o mero reconhecimento de um risco nem sempre é suficiente para alterar a organização social para padrões mais seguros. Como busquei evidenciar em meu relato pessoal, saber da existência de um risco não significa que saibamos ainda como *perceber* esse risco, muito menos que saibamos como escapar ao que nos *mobiliza* a correr esse risco. Mesmo entre as vítimas em potencial, é comum a impressão de que “nada mudou, exceto tudo” – o que fatalmente leva à conclusão de que, “infelizmente, não há outra opção”. Em outras palavras, mesmo entre os ameaçados por um risco ocorre de haver um certo descompasso entre *o que se sabe*, *o que se percebe* e *o modo como se reage* aos riscos.

A noção de risco – para além de qualquer exposição direta da catástrofe – requer ainda que pensemos as *experiências de segunda mão*²³, como a do Itabirano diante da catástrofe de Mariana e Brumadinho. Isto é, o que é deduzido como matéria de risco a partir relatórios

²² Biopolítica de morte baseada no uso ilegítimo da força, extermínio e política de inimizade. Ver: MBEMBE, Achille. “Necropolítica” in: *Revista Arte & Ensaios*, vol 32. PPGAV/EBA/UFRJ. Dezembro, 2016.

²³ Vamos falar mais sobre isso no capítulo 4.

científicos e governamentais; de jornais, músicas, filmes; a partir de boatos, rumores, relatos de atingidos, experiências de fé ou de vislumbres de um acontecimento significativo; ou ainda, a partir de tudo que nos é revelado por uma intuição que escapa ao sentido codificado, a sensação de que há algo no ar que está muito errado. Como resume Robert Musil, na modernidade, “é mais provável encontrar-se uma coisa fora do comum em jornais do que experimentá-la ao vivo; em outras palavras, hoje as coisas mais importantes acontecem no abstrato e as mais desimportantes, no concreto”²⁴; o que significa que todo risco deve ser confrontado a partir dessa contradição entre a concretude de uma experiência mediada e a abstração do horizonte catastrófico. Por esse motivo, na presente pesquisa, passamos ao largo das questões de “trauma”, de “crise da experiência”, de “inapreensibilidade do real”, geralmente associadas a uma crítica da experiência direta da catástrofe. Para nós, interessa mais o campo virtual, especulativo, imaginário do risco, isto é, tudo aquilo que serve, bem ou mal, para antecipar uma experiência de catástrofe e postular uma questão de prudência (ou, inversamente, de destruição criativa). Em resumo, nos interessamos menos pela questão de como sobreviver que *como perceber – notar, simular, antecipar – um risco*. Ao lado do conhecimento técnico, nos debruçaremos muito sobre o aspecto intuitivo das relações de percepção de risco.

Embora, a nível de conhecimento científico, os riscos ofereçam em geral um grau de clareza significativo, na prática, crashes financeiros, pandemias globais, terrorismo, mudança climática, o impacto de tudo isso em nossa biografia acaba se diluindo na névoa de acidentes, infelicidades e alternativas infernais que cercam a dura vida cotidiana. Confrontados com um caleidoscópio de efeitos da catástrofe, encontramos extraordinária dificuldade de escalonar corretamente a dimensão do risco que, como tal, não existe positivamente no mundo – como a catástrofe em si existe – mas no limiar dessa relação articulada entre conhecimento e percepção da catástrofe. Por exemplo, à parte do fato do contágio por COVID-19 e as recomendações gerais da medicina, cabe ao sujeito ainda elaborar uma *percepção de risco* com base na qual ele tomará as milhares de decisões cotidianas – do tipo: usar ou não máscara no quintal de casa em frente à rua, abraçar ou não o filho eleito para a tarefa de fazer compras para a família, apreciar ou não o próprio lar, fazer ou não um “stories” nas redes sociais... O

²⁴ MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição Kindle

que prova que, à parte de toda pretensão de objetividade, toda noção de risco existe ainda no campo especulativo da percepção. Nesse sentido, em nossa vida cotidiana sempre colocamos questões análogas (como perceber um risco?) às que os cientistas (como controlar e mitigar um risco?) e artistas (como representar modos de existência relativos ou combativos a um risco?) se colocam.

Nossa compreensão do problema de percepção de risco será sempre dividida entre os que, de um lado, reconhecem nele uma oportunidade – o inovador, o “feiticeiro”²⁵, o criador destrutivo –; e os que veem nele algo da ordem do inelutável – os “minions”²⁶ mobilizados pelas “alternativas infernais”²⁷ impostas pelo ecossistema de destruição criativa. A “chama ardente” do inovador e o “pânico frio” do cidadão comum são os dois modos predominantes de *mobilização de risco*. Em *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*, os filósofos Isabelle Stengers²⁸ e Philippe Pignarre²⁹ desenvolvem o conceito de mobilização:

A mobilização designa o contrário do aprendizado, porque o primeiro imperativo dos exércitos quando eles são mobilizados é não deixar que nada se interponha em seus caminhos. É tanto uma questão de definir a paisagem que eles cruzam em termos abstratos - não há mais habitantes, campos ou aldeias cultivados, apenas obstáculos imbatíveis ou possibilidades de passagem bem-sucedida - quanto de calar a boca daqueles que se opõem ou discutem as ordens que recebem – estes são os traidores em potencial, cujo comportamento pode acabar minando a moral daqueles que apenas ouvem. É uma questão de 'marchar juntos como um único homem'. Nunca, notamos, como 'uma mulher'.³⁰

²⁵ STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011.

²⁶ STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011

²⁷ STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011

²⁸ **Isabelle Stengers** (1949-) é uma filósofa belga e filha do historiador Jean Stengers. Stengers formou-se em química na Universidade Livre de Bruxelas. Ela é autora de livros sobre Teoria do Caos, em parceria com Ilya Prigogine, o físico-químico russo-belga e Prêmio Nobel, conhecido por seu trabalho com estruturas dissipativas, sistemas complexos e irreversibilidade, especialmente o "O Fim das Certezas: tempo, caos e as leis da Natureza" e "Entre o Tempo e a Eternidade". Stengers e Prigogine se inspiram no trabalho de Deleuze; tratando-o como uma fonte filosófica importante para pensar em questões relativas à irreversibilidade e o universo como um sistema aberto. [Verbete: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Isabelle_Stengers]

²⁹ **Philippe Pignarre** (1952) é um ensaísta e editor francês, autor de “O que é medicamento”, entre outros livros.

³⁰ No original: “Mobilisation designates the contrary of learning, because the first imperative of armies when they are mobilised is to let nothing slow them down. It is as much a matter of defining the landscape that they cross in abstract terms - there are no longer any inhabitants, cultivated fields or villages, only unbeatable obstacles or possibilities of successful passage - as it is of shutting up those who object or discuss the orders they are given - they are potential traitors as they risk

A mobilização é o contrário do aprendizado. Não é sinônimo de ideologia, porém. O que mobiliza não tem por objetivo primário impedir ou deturpar o conhecimento das coisas, como pressupõe as relações de ideologia. Pelo contrário, é sua função tramar o acesso ao conhecimento da realidade – mas sempre de tal modo que, no final, suspiremos impotentes reconhecendo que “não há outra saída”. Conforme discutiremos melhor adiante, a mobilização age sobretudo a nível dos afetos, ela corresponde a um empobrecimento das capacidades de se conceber criativamente a imprevisibilidade do futuro. É sempre verdade somada a uma impotência; embora o sujeito mobilizado possa se sentir impelido a reagir de modo “criativo” a essa impotência. As *fake news*, teorias da conspiração, campanhas de desinformação etc. são formas relevantes, mas epidérmicas, do processamento dessa impotência sentida em face de um enunciado verdadeiro. Mais precisamente, a mobilização, independentemente das relações de conhecimento, corresponde a um investimento ativo dos afetos e da criatividade na invenção geral de um sentimento de impotência.

Considere-se o caso de Dubai. Diante do aquecimento global, muitos celebram que essa cidade esteja prestes a se tornar a maior usina de energia solar concentrada do mundo. Todavia, o que a levou ao cumprimento dessa necessidade é o reconhecimento de que seu modo de existência específico – o mercado global de turismo e rentismo – está em risco, porque não pode funcionar em climas desérticos. Em outras palavras, toda a criatividade empregada no enfrentamento do aquecimento global, aqui, está condicionada a um imperativo de mobilização: criou-se, justamente, para não ter de pensar que outro mundo é possível. Mas, para uma cidade assentada há milênios num deserto, o que deveria causar preocupação não seria justamente esse radical desaprendizado da capacidade de existir no calor, com o calor? A mobilização reduz ao mínimo possível – diante do aquecimento global, mais “ar-condicionado sustentável” – as possíveis respostas para a catástrofe.

A realização política mais clara de todo processo de mobilização é a constituição de *alternativas infernais*³¹: para que os governos e empresas possam afirmar que o futuro é uma

sapping the morale of those who listen to them. It is a matter of ‘marching together as one man’. Never, we note, as ‘one woman’”. STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011, P.22

***Observação:** esta e todas as traduções de textos em inglês da presente pesquisa são de minha autoria.

³¹ STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011, P.69

mera questão de *tradeoff* entre emprego ou direitos trabalhistas, entre sustentabilidade e crescimento, entre prudência e empreendedorismo, entre capitalismo e caos e etc., é necessário que haja toda uma população mobilizada a encarar como inelutável os pequenos confrontamentos cotidianos: é necessário que haja pessoas dispostas a encarar como impensável uma vida no deserto sem ar-condicionado, que se sintam humilhadas por não poder comprar esse equipamento de refrigeração, e ainda, que haja até mesmo estudiosos dispostos a acreditar que o clima gelado é um fator de “seleção natural” de pessoas mais inteligentes³² (no capítulo 3 da presente tese, nos debruçaremos, justamente, sobre a relação entre economia, inovação e “seleção natural” no âmbito da ideologia neoliberal). Ao contrário da noção de ideologia, ainda determinada por relações de verdade – em que se pressupõe sempre um sujeito involuntariamente cegado pelo poder ideológico, que resta de algum modo à espera da iluminação libertadora –; a noção de mobilização lança luz para a extraordinária criatividade do sujeito mobilizado de, diante de tudo que ele é perfeitamente capaz de conhecer, fazer escapar à sensibilidade justo o afeto que teria o poder de fazê-lo agir de outra maneira, com prudência e caridade.

Daí a necessidade de se pensar, paralelamente a um estudo científico e estético do impacto de cada risco em particular, a experiência geral de uma vida arriscada: o que busco lançar luz com o conceito de *zona cinza* – termo que me veio a partir da leitura de uma entrevista com Chris Burden, artista que examinaremos no último capítulo, mas que recebe seu primeiro impulso normativo a partir da análise de Franco Moretti da obra de Henrik Ibsen, que discutiremos no capítulo 2. No uso corrente, o termo “zona cinza” assinala situações difusas em que se têm dificuldade para estabelecer relações de causa e efeito; para distinguir o legal do ilegal, o ético do imoral; para identificar os interesses e atores em jogo. É, portanto, um termo adequado para a diluição dos riscos em nossa experiência cotidiana, em que tudo só pode ser vivido ao mesmo tempo. Zona cinza é um conceito que nos força a pensar nas *dificuldades de se perceber um risco*. Em relação a tudo o que vivo – os amores, os dissabores, as expectativas e frustrações, os desejos e humilhações – como *perceber* um risco, isto é, como antecipar a catástrofe, como simular seu efeito, como reagir à sua ocorrência?

³² Scott McGreal. “Cold Winters and the Evolution of Intelligence - Lynn's theory of the evolution of intelligence does not fit the facts.” *Psychology Today*, 01/10/2012. <https://www.psychologytoday.com/us/blog/unique-everybody-else/201211/cold-winters-and-the-evolution-intelligence>

O filme *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho, é um bom ponto de partida para pensarmos a zona cinza. Seu tema manifesto é o impacto do capitalismo neoliberal sobre os mais excluídos. Esse é, por assim dizer, o horizonte compartilhado por todas as personagens, que elaboram suas estratégias de sobrevivência com base no reconhecimento das relações contraditórias de exploração que as atam (com efeito, o filme é notável, justamente, por trazer à tona um incômodo clima colaborativo entre explorador e explorado, que escapa a críticas do capital mais maniqueístas). Bong Joon-Ho inclui ainda como subtema o aquecimento global (que é recorrente em sua obra; por exemplo, *Snowpiercer* [2013] narra a história de um futuro distópico em que um experimento para impedir o aquecimento global falha, causando o congelamento de toda a Terra). Embora nenhuma das personagens sejam capazes, ainda, de elaborar em linguagem o efeito do aquecimento global em suas vidas, por toda parte a catástrofe climática intervém criando porosidades na percepção do real que, cada vez mais, se volta para a porção impercebida de uma ameaça intuitivamente sentida.

No clímax de *Parasita*, ocorre um grande dilúvio. Nesse momento, o pequeno filho de um magnata da tecnologia passava tranquilamente a noite sozinho no jardim de sua mansão, abrigado no interior de uma tenda indígena importada dos EUA, impermeável e resistente à chuva pesada; enquanto isso, a casa em que moram seus serviçais, situada no subsolo em uma periferia de Seul, é completamente inundada. Somos confrontados, assim, com a questão da desigualdade social sob a ótica do risco: de um lado, os hiperprotegidos burgueses, de outro, os pobres sistematicamente expostos aos riscos da modernidade. Por causa do aquecimento global, dilúvios tem se tornado cada vez mais frequentes e intensos na Coreia do Sul, afetando especialmente o subúrbio. Ora, embora nenhuma das personagens manifeste ter clara consciência do risco de aquecimento global – para eles, o mundo continua compreendido sob a ótica da competição de mercado e do “fetiche pela sobrevivência”³³ – o filme testemunha uma *mutação em curso da percepção* causada pela crise climática. De um lado, entre os burgueses, a fantasia nascente de um capitalismo global ecossustentável, ao mesmo tempo pré-moderno e ultratecnológico, isto é, apenas ficcionalmente liberado das contradições do progresso; de outro, a extrema dificuldade de se traçar alternativas ao progresso como meio de escapar à pobreza e à precarização. De um lado, a tenda indígena

³³ Ver: capítulo 5

ultratecnológica; de outro, a perspectiva de *bunkerização* da sociedade (após perder o lar no dilúvio, a família de serviçais decide se mudar secretamente para o subsolo da casa do magnata, em que fora construído um bunker de proteção para eventuais ataques aéreos durante a guerra entre as Coreias). A desigualdade social passa a ocorrer, desse modo, também a nível geológico, numa espécie de estratificação dantesca das camadas sociais que prenuncia as “zonas verdes”³⁴ que proliferam em regiões afluentes de todo mundo como versões ultramodernas da colonização – áreas militarizadas, “destruidoras tanto da *bio* quanto da ‘sociodiversidade’³⁵, assistidas 24 horas por sistemas de segurança equipados com o que há de mais moderno, prontos para, em caso de catástrofe natural, tecnológica ou social, oferecer escape imediato e “em grande estilo”³⁶ para a classe de iguais que as sustenta (deixando para trás, evidentemente, a classe subterrânea que sustenta esse idílio).

Todavia, o filme não se concentra somente nas formas atuais de se imaginar um futuro catastrófico. Como capta um momento de transição – em que ainda faltam às personagens palavras para definir a passagem ou amálgama da *desigualdade de riqueza* e a *desigualdade de risco* – o filme chama atenção ainda para o *potencial de perturbação da percepção* causado pela intervenção da crise climática no horizonte da experiência social. Essa questão é exposta de maneira contundente através de um objeto central para a trama, a “pedra de contemplação” – em coreano, *suseok*, pequenas rochas naturais ou moldadas que são tradicionalmente valorizadas pelo seu poder de trazer riqueza material e sabedoria para seu portador. Presentado com um exemplar, o protagonista, Kim Ki-woo, considera a ideia de amuleto “estúpida”; diante dessa pedra pomposamente afixada a um pedestal, seus familiares, todos desempregados, riem dizendo que teria sido melhor “ganhar comida”. Todavia, à medida que os percalços da ascensão social vão sendo milagrosamente superados pela família até o momento em que tudo vertiginosamente vai “por água abaixo”, a pedra – reemergindo do fundo da enchente, bem diante do protagonista, como a única coisa intacta daquele lar a flutuar – progressivamente perde todo seu sentido metafórico original associado à pobreza

³⁴ KLEIN, Naomi. *Doutrina do Choque – Capitalismo de Desastre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.498

³⁵ No original: “that destroys the bio and also sociodiversity” DUFFIELD, Mark. “Environmental Terror: Uncertainty, Resilience and the Bunker”, in: *SPAIS: Working Paper* No. 06-11, Bristol: University of Bristol, 2011 p.23

³⁶ KLEIN, Naomi. *Doutrina do Choque – Capitalismo de Desastre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.498.

para se transformar num signo portador de uma nova e misteriosa carga de “força sugestiva”³⁷, como denomina o próprio Ki-woo, mesmerizado com esse flutuar. Nesse sentido, ao reemergir da água, é como se a pedra recuperasse um antigo vínculo com a Terra que havia sido negado pela modernidade capitalista – voltaremos a esse ponto mais adiante, quando discutirmos a astúcia do ladrão de joias³⁸ – e passasse a fornecer ao seu intérprete um acesso a uma compreensão da experiência irreduzível ao horizonte de seu tempo³⁹. Todavia, o significado da “pedra de contemplação” não vai além dessa experiência cifrada – sua força sugestiva produz, no limite, um sentido indecível: pode ser tanto símbolo do caráter inabalável das relações de desigualdade quanto de “quebra do feitiço” neoliberal (estudaremos os feitiços no capítulo 2); em outras palavras, pode simbolizar tanto libertação quanto mobilização e, quanto a isso, cabe às personagens – e também a nós – intervir em favor de tal ou qual porção da ambiguidade. Nesse sentido, na encruzilhada entre dois riscos – de pobreza e de aquecimento global – a pedra de contemplação cumpre, literalmente, com seu papel nomeado: é menos algo que esclarece, dá sentido, do que um *signo que faz perceber*, é o que chama atenção para o problema da percepção mesma dessa distância entre tudo que conhecemos e tudo que nos mobiliza. Nada garante, contudo, que a solução desse problema por parte do intérprete desembocará em relações mais justas ou mais desiguais.

Tal pedra de contemplação⁴⁰ é um exemplo preciso do tipo de signo capaz de remeter à zona cinza: portador de um excesso de significação, por vezes anti-metafórico, o signo que perseguiremos nessa pesquisa é sempre aquele que, menos que um sentido, *produz uma percepção*. Seja diante de um braço baleado, seja diante de um curto-circuito efêmero na rede elétrica nos arredores de Nova York, seja num passeio em um bosque de São Paulo ou na

³⁷ *Parasita* (2019), dir. Bong Joon-ho.

³⁸ Ver: capítulo 4.

³⁹ Se comparamos *Parasita* com o filme *Coringa* (2019), de Todd Phillips, fica clara a importância da geologia para a crítica política. Embora o filme norte-americano também se debruce sobre o impacto do neoliberalismo sobre os menos favorecidos; a narrativa soa anacrônica ao dar um enfoque estritamente psíquico à experiência de pobreza, revolvendo sobre noções como comportamento de massa, isolamento do homem moderno, alienação midiática, abandono parental – isso para não mencionar a conservadora associação entre loucura, revolta política e comportamento fascista em que o filme culmina. Trata-se de um enquadramento datado, condizente com um certo tipo de imaginário americano pós-Guerra Fria que se acreditava pós-histórico, em que os únicos problemas do capitalismo seriam os conflitos intestinais da distribuição de renda, determinados por uma experiência espetacular da desigualdade.

⁴⁰ O oposto das “Gazing Balls” de Jeff Koons, símbolo da reificação do sensível produzida pelo capitalismo tardio, impérvio a todo tipo de mundanidade, que estudaremos mais adiante, no capítulo 6.

contemplação de um caixa de esponja de aço; em cada caso que estudaremos adiante, trata-se sempre de tentar *perceber através desse signo* que, sem qualquer conteúdo político a priori, nos permite levantar um problema de percepção: talvez, o mais difícil deles, *como perceber a porção de impercebível em todo presente?*

capítulo 1

como não entrar em pânico?

(O dia foi belo, mas com alguma névoa)

Guimarães Rosa, em seus *Diários de Guerra*

1. entre dois pânicos

“Abriu o poço do abismo, subiu fumaça do poço como fumaça de grande fornalha, e, com a fumaceira saída do poço, escureceu-se o sol e o ar.”⁴¹ No dia 19 de agosto de 2019, por volta das 15h, uma densa fumaça preta recobriu o céu de São Paulo de ponta a ponta, transformando o dia em noite⁴². Mesmo para paulistanos habituados a dias sempre nublados por poluição – de Pequim a Los Angeles ou Manchester, é sempre entre canos de descarga e luzes neon que encontramos o típico herói *noir* cosmopolita a baforar seu cigarro como se esculpisse o *smog*⁴³ – o fenômeno causava perplexidade. Não parecia ser apenas uma variação discreta dos graus de autointoxicação que todos estão dispostos a ingerir em nome da vida moderna. Mesmo quem observasse do alto do arranha-céu ou de dentro do carro preso ao *rush* a gigantesca nuvem preta se intrudir à cidade cinza acabava por admitir uma dúvida. Pois televisão, rádio e redes sociais titubeavam e transmitiam, nos minutos que corriam, informações desencontradas e de pouca serventia prática - simplesmente uma noite sem lua surgiu no horizonte bem no meio da tarde: catástrofe nem antecipada, nem legitimada; nesse sentido, parecia ser mesmo o fim que o céu anunciava.

Ou talvez devesse ter sido experienciado assim – *como o fim, como um fim* – um tal evento, capaz de fazer queimar os olhos, faltar o ar e subverter os ciclos eternos da noite e do dia. Horas mais tarde, naquele mesma data, aventou-se que a fumaceira teria como origem

⁴¹ Apocalipse 9:2

⁴² Felipe Betim. “Incêndios se alastram pelas matas do Norte e Centro-Oeste e já podem ser sentidos até no céu de São Paulo” El País, 19/08/2019 https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/politica/1566248656_245830.html

⁴³ “**Smog** é um fenômeno fotoquímico caracterizado pela formação de uma espécie de neblina composta por poluição, vapor de água e outros compostos químicos. Geralmente, o smog se forma em grandes cidades, onde a poluição do ar é elevada e provocada, principalmente, pela queima de combustíveis fósseis (gasolina e diesel) pelos veículos automotores. Em regiões com grande presença de indústrias poluidoras, o smog industrial também ocorre”. Ver: https://www.suapesquisa.com/o_que_e/smog.htm

queimadas na Amazônia, embora haja ainda alguma controvérsia a esse respeito⁴⁴. Nenhuma controvérsia, contudo, foi levantada sobre como cada um deveria reagir ou ter reagido à chegada de tamanha fumaceira. Mesmo os que prontamente se dispuseram a denunciar o desmatamento espúrio, alimentado pelo desgoverno e a ganância capitalista, pareciam resistir a discussões mais prosaicas, como a necessidade ou não de uso de máscaras antipoluição enquanto perdurasse o fenômeno insólito.

Em outras palavras, o episódio, compreendido intelectualmente como gravíssimo, quase não interferiu naquilo que nos mobiliza. Se comparamos a reação dos paulistanos com a dos espectadores do programa de rádio “Guerra dos Mundos”, constata-se que a noite preta foi, em geral, além de metáfora aguda de tempos sombrios, percebida como um eclipse malcheiroso, e nada mais. Escrita e protagonizada por Orson Welles, a peça radiofônica foi ao ar pela CBS em 30 de outubro 1938, meses antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Ela dramatizava, em uma paródia do estilo do radiojornalismo da época, a chegada de centenas de marcianos a bordo de naves extraterrestres à cidade de Grover's Mill, no estado de Nova Jersey. Conta-se que, dos seis milhões de espectadores, pelos menos 1,2 milhões tomaram o radioteatro por verdadeiro – dentre eles, meio milhão teve certeza da iminência do perigo. Vários ouvintes foram às ruas em pânico, se aglomerando em hospitais e rodoviárias, causando congestionamentos, sobrecarregando linhas telefônicas, esvaziando contas bancárias ou, em alguns casos, simplesmente se suicidando⁴⁵. Nada disso se viu em São Paulo. Quem acompanhou o episódio pela televisão ou rádio pôde testemunhar o sensorório com que a matéria foi tratada, não despertando sequer o interesse dos apresentadores mais histriônicos, sempre dispostos a transformar em surreal a violência cotidiana. Embora um ou outro comentarista se visse no esforço de salientar a “aula da natureza”⁴⁶ ou o anúncio de um “futuro terrível”⁴⁷ – mesmo aqui se nota uma certa apatia

⁴⁴ Guilherme Eler “Afiml, a fumaça que deixou São Paulo no escuro veio mesmo da Amazônia?” Super Interessante, 21/08/2019 in: <https://super.abril.com.br/ciencia/afiml-a-fumaca-que-deixou-sao-paulo-no-escuro-veio-mesmo-da-amazonia/>

⁴⁵ Jens Teschke “1938: Pânico após transmissão de “Guerra dos mundos” Deutsche Welle, sem data. in: <https://www.dw.com/pt-br/1938-p%C3%A2nico-ap%C3%B3s-transmiss%C3%A3o-de-guerra-dos-mundos/a-956037>

⁴⁶ Paulo Saldiva, em entrevista a: Morris Kachani “Nuvem preta foi aula da natureza para 20 milhões de pessoas” Estadão. <https://brasil.estadao.com.br/blogs/inconsciente-coletivo/paulo-saldiva-o-papel-global-da-amazonia/>

⁴⁷ Denis Russo Bugierman “Opinião: uma nuvem preta que anuncia um futuro terrível” Estadão, 23/08/2019 in: <https://epoca.globo.com/sociedade/opiniao-uma-nuvem-preta-que-anuncia-um-futuro-terrivel-23893596>

diante do que “não dá para saber ao certo o que escureceu o céu de São Paulo no último dia 19. Mas, independentemente do que tenha sido, foi um péssimo presságio no horizonte deste país”⁴⁸. E quem voltasse às redes sociais em busca de uma reação mais apaixonada à catástrofe, era comum vê-la representada como aquilo que, de certo ponto de vista, ela de fato era: um belo espetáculo – “essa foi a aparência do Sol em diversas cidades brasileiras hoje à tarde. Pode até ser uma coloração bonita, mas a causa não é tanto assim”⁴⁹, dizia a página de Facebook *Mistérios do Espaço*, cujo nome ignora qualquer herança de *Guerra dos Mundos*. Já entre os mais conscienciosos, a fumaceira parecia inspirar mais uma elegia poética sobre a dificuldade de se “entender a vida e seu sentido”⁵⁰ em face da ganância que leva a tantas catástrofes. Assim, as máscaras antipoluição teriam de esperar por pelo menos mais um ano – até a chegada da COVID-19 – para finalmente se esgotarem, não sem alguma relutância, nas prateleiras.

Há algo de inadequado nas reações apáticas dos paulistanos diante da grande “lição da natureza” – talvez mais inadequado que as reações desesperadas daqueles que, ignorando as convenções da arte e da ciência, julgaram *na dúvida ser mais prudente* fazer qualquer coisa. É escandaloso que, dentre os mais de 20 milhões de habitantes da capital paulista, não se tenha notícias de – ou não se queira dar ouvidos a – alguém que tenha temido pela própria vida face à fumaceira e esboçado qualquer reação prática de fuga e/ou de proteção. E, afinal, se mesmo diante de uma catástrofe capaz de agredir os regimes celestes e ser imediatamente percebida como agressiva pelos nossos órgãos, como a fumaceira, muito pouco se fez, que dirá em casos como a COVID-19 e aquecimento global, cujos riscos se dão, na maior parte do tempo, de forma imperceptível pelo homem comum? O cotidiano extenuante da metrópole deu outra vez mostras de sua solidez indevassável. Agora, aparentemente, os gestores de risco de catástrofe já podem contar com uma população disposta a *renunciar àquilo que percebem* em nome da manutenção do sistema capitalista.

⁴⁸ Denis Russo Bugierman “Opinião: uma nuvem preta que anuncia um futuro terrível” Estadão, 23/08/2019 in: <https://epoca.globo.com/sociedade/opinio-uma-nuvem-preta-que-anuncia-um-futuro-terrivel-23893596>

⁴⁹ In: www.facebook.com/misteriosdoespaco/posts/1335075449997679

⁵⁰ Paulo Saldiva, em entrevista a: Morris Kachani “Nuvem preta foi aula da natureza para 20 milhões de pessoas” Estadão, 23/08/2019. <https://brasil.estadao.com.br/blogs/inconsciente-coletivo/paulo-saldiva-o-papel-global-da-amazonia/>

Conforme atesta Guilherme Wisnik, “vivemos em uma sociedade que cancelou qualquer horizonte de revolução, substituindo-a pela permanente gestão de riscos, em um estado de emergência que se naturalizou (...) na qual o horizonte não cessa de se obscurecer, carregado de nuvens ameaçadoras de catástrofes socialmente manufaturadas e ações terroristas”⁵¹. Passamos assim definitivamente ao regime da zona cinza, em que a percepção do corpo, tempo e espaço torna-se esmaecida devido à nossa incapacidade de pôr em causa o “contraste quase estarrecedor entre *o que sabemos* e *o que nos mobiliza*”⁵². Se chegamos ao ponto de transferir à natureza o papel de “dar lições”, é porque rompeu-se o vínculo entre *percepção, conhecimento e prudência*. Precisamos, então, partir desse reconhecimento: não é prudente, face a um evento de tamanha magnitude, falar de “presságios, independentemente do que seja”, esperar por “mais informações”, lamentar pelo “destino da nação”, interrogar pelo “sem-sentido da vida”, celebrar a “lição da natureza”, contemplar os “mistérios da luz e do espaço”. Qualquer reação, ou melhor, *qualquer percepção que não se coloque como questão de prudência* “paga para ver”, literalmente, no que o capitalismo pode dar.

Evidentemente, não se trata de fazer uma apologia ao pânico. Também não é prudente agir, a reboque da mídia, com desespero – ainda que esperar de todos uma reação puramente racional seja de fato “pedir demais”, comportamento conveniente apenas para quem pretende reduzir custos de segurança ou lucrar com o desespero alheio. E, no entanto, diante da apatia geral, não estaríamos prestes a atribuir ao pânico um valor político positivo? Afinal, se já somos capazes de conceber a catástrofe como uma “aula da natureza”, poderíamos muito bem atribuir ao pânico o sentido de “greve” ou “revolta”. Para contrapor essa hipótese, convém confrontar dois tipos: o pânico típico ou “quente” e o *pânico frio*.

“Passamos da Guerra Fria ao *Pânico Frio* - a cada momento um sentimento vem despertar o pânico do fim nas populações”⁵³. Quando Paul Virilio⁵⁴ concebeu este conceito⁵⁵, ele tinha em mente outra fumaça – a que emergiu com a destruição das Torres Gêmeas, essa

⁵¹ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*, São Paulo: Ubu Editora, 2018, p.81

⁵² STENGERS, Isabelle. *A Invenção das Ciências Modernas*, São Paulo: Editora 34, 2002. P.12

⁵³ Paul Virilio, em entrevista à Folha de São Paulo (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0404200408.htm>)

⁵⁴ **Paul Virilio** (1932-2018) foi um filósofo, urbanista francês, arquiteto, polemista, pesquisador e autor de vários livros sobre as tecnologias da comunicação. [Verbete: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Virilio]

⁵⁵ Ver: VIRILIO, Paul. *City of Panic*. Londres: Bloomsbury UK Academic, 2004

névoa cerrada entremeio a qual o Estado e o Capital pretenderam escamotear uma nova agenda de controle biopolítico global. No entanto, o termo pode ser coestendido também para abarcar crises socioambientais. Em *No Tempo das Catástrofes* (2015), Isabelle Stengers considera que o pânico frio, que pode ser percebido à primeira vista como uma desesperada apatia coletiva, corresponde a uma espécie de ferramenta de controle empregado por gestores de risco:

Nossos responsáveis são responsáveis pela gestão do que se poderia chamar de *pânico frio*, cujo sinal é o fato de aceitarem-se mensagens abertamente contraditórias: “Consumam, o crescimento depende disso”, mas “Pensem em sua pegada ecológica”; “Saibam que nosso modo de vida vai ter que mudar”, mas “Não se esqueçam que estamos engajados em uma competição, e nossa prosperidade depende dela”. E nossos responsáveis também compartilham esse pânico frio. De algum modo, eles esperam que um milagre possa nos salvar – o que significa também que só um milagre poderia nos salvar. Talvez um milagre proveniente da técnica, que nos pouparia da prova, ou o milagre de uma conversão maciça, depois de alguma grande catástrofe. Enquanto isso, eles dão sua benção às exortações que visam provocar a culpa e propor a todos que pensem no que podem fazer em sua pequena escala – com a condição, é claro, de que apenas uma minoria abandone seus carros e de que não nos tornemos todos vegetarianos, pois o contrário seria um golpe baixo no crescimento.⁵⁶

O pânico frio é a admissão de uma racionalidade incompleta, em que, para não entrarmos em pânico propriamente, acabamos acatando a ordem mobilizadora do dia, não obstante as contradições apavorantes que ela suscita. A fumaceira é um péssimo presságio ao país e pode colocar em risco o futuro da civilização; ainda assim, é considerado tema prematuro discutir se deveríamos usar máscaras antipoluição enquanto ela estiver entre nós (o que poderia “causar pânico” desnecessário). Daí o termo “nossos responsáveis”: entre especialistas de risco, administradores públicos e CEOs globais, Stengers os nomeou assim por reconhecer que “eles não são responsáveis pelo futuro; pedir satisfação a eles quanto a isso seria honrá-los além da conta. É por nós que são responsáveis, por nossa aceitação da dura realidade, por nossa motivação, por nossa *compreensão de que seria inútil nos metermos em questões que nos afetam*”⁵⁷.

Nossos responsáveis se responsabilizam, portanto, nunca pelos fatos ou pelo futuro, mas sobre aquilo que tem o poder de mobilizar uma reação apática, conveniente ou até

⁵⁶ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015 p.22-23

⁵⁷ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015 P.20

mesmo “criativa” diante daquilo que nos concerne. Não se trata de uma imposição – como pressupõe as relações de ideologia – mas de produção de um desinteresse geral ou de um interesse parcial nessas questões. Esse efeito geral ocorre de maneira aberta e descentralizada. Mesmo que alguns grupos com penetração nos meios de mídia detenham maior poder de influência que outros na condução dos humores do pânico frio, há sempre ampla margem para a criatividade individual na hora de fazer proliferar um imperativo de mobilização.

Susan Willis⁵⁸ nos fornece um exemplo claro da relação cooperativa, criativa, entre nossos responsáveis e os sujeitos mobilizados. Ela lembra que, para o Governo Bush, a Crise do Antraz surgiu como a oportunidade ideal para a expansão da agenda de controle biopolítico. Especialistas em segurança alinhados ao governo passaram a alertar para possíveis riscos de ataques terroristas com antraz mesmo em regiões remotas do ocidente. Como de habitual, os norte-americanos responderam ao chamado do governo indo às compras, esgotando os estoques de tudo que alegasse oferecer proteção ao pó maldito – uma tal histeria, reminescente do clima de paranoia da Guerra Fria, que fez logo o governo rever seu posicionamento e desejar “resfriar” os ânimos da população. Aos poucos, o pânico frio passou a fomentar um clima colaborativo; o que culminou com a realização da profecia. De repente, mesmo pequenas cidades improváveis foram inundadas por antraz – todavia, não pelas mãos de terroristas irascíveis, mas de estudantes entediados, ex-maridos enraivecidos, operários insatisfeitos, manifestantes anti-aborto, carteiros, policiais e inspetores do meio-ambiente enfatiados do dever da profissão, promotores e advogados brincalhões etc. Em suma, diferentes variações dos WASP⁵⁹ que, de repente, se viram atraídos pela possibilidade assaltar o cotidiano maçante de suas vítimas com um pó branco qualquer⁶⁰. A extraordinária criatividade empregada pela população para atender a esse imperativo de mobilização era tamanha que Susan Willis chega a se perguntar se, no fundo, os americanos que saíram às ruas jogando pó branco uns nos outros não estariam fazendo uma crítica aguda do capitalismo. Independentemente da resposta a essa dúvida, o exemplo deixa claro que *todo*

⁵⁸ Susan Willis é professora associada do programa de literatura americana da Duke University, na Carolina do Norte. Seus cursos abordam temas como cultura popular e expressão literária de minorias. (<https://www.boitempoeditorial.com.br/autor/susan-willis-119>)

⁵⁹ Acrônimo pejorativo para “protestantes brancos anglo-saxões”.

⁶⁰ WILLIS, Susan “Nós somos os antraz” in: *Evidências do Real*. São Paulo: Boitempo: 2005. P.33

processo de mobilização dá sempre margem para alguma criatividade – claro, não a criação que se volta para o cerne do problema, mas a que satisfaz uma *postura de impotência irresponsável*, indispensável para os fluxos de destruição criativa.

Com a mobilização e seus lamentos criativos, o que temos é sempre zona cinza. Afinal, quem de fato é o responsável pela crise do antraz? O governo, os terroristas, o macho branco entediado? Retornando à nossa discussão, lembremos que, se a origem da fumaceira é o desmatamento da Amazônia, o que chegou em São Paulo é, na verdade, um compósito de toda poluição que o vento encontrou pelo caminho. Também nesse caso – ou da poluição em geral – quem é efetivamente o responsável pelo *smog* urbano? As indústrias, os usuários de automóveis, as montadoras, o governo, os técnicos em poluição atmosférica? E se tudo estiver sob controle? Quem deve ser punido e de que forma, no caso dos *atuais mecanismos de controle de poluição estiverem errados*? Erro possível, afinal, lembra Ulrich Beck, as atuais normas de poluição analisam apenas o impacto isolado de cada emissão e raramente levam em consideração o *efeito agregado* da introdução de novas centenas de milhares de substâncias todo o ano no meio ambiente⁶¹. Na sociedade capitalista, a divisão e especialização do trabalho contribui para uma atribuição de responsabilidade difusa; o que contribui para a imobilidade do sujeito em pânico frio. Daí a impressão de que, na zona cinza, tudo não passa de um “jogo do mico preto”:

a altamente diferenciada divisão do trabalho implica uma cumplicidade geral e esta, por sua vez, uma irresponsabilidade generalizada. Todos são causa e efeito, e portanto, uma não causa. As causas esfrelam-se numa vicissitude generalizada de atores e condições, reações e contrarreações. Isto confere evidência social e popularidade à ideia sistêmica. Desse modo, evidencia-se exemplarmente onde reside a importância biográfica da ideia sistêmica: pode-se fazer algo e continuar a fazê-lo sem ter de responder pessoalmente por isto. Atua-se, por assim dizer, à própria revelia. Atua-se fisicamente, sem que se atue moral e politicamente. O outro generalizado – o sistema – atua em e através de cada um: esta é a moral civilizacional do escravo, segundo a qual se atua social e pessoalmente como se estivéssemos sob o jugo de um destino natural, da ‘lei universal da queda livre’ do sistema. É dessa maneira que se joga, diante do iminente desastre ecológico, o ‘jogo do mico preto’.⁶²

⁶¹ Ver: BECK, Ulrich. “Erros, fraudes, equívocos e verdades: da concorrência das racionalidades” in: *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011.p.69-85

⁶² BECK, Ulrich. *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011.p.38-39

Nessa irresponsabilidade generalizada, o sujeito em pânico frio lamenta o destino da humanidade sem sentir necessidade de se encarregar pessoalmente pelo presente (para ele, atribuição dos nossos responsáveis) ou de inventar novas estratégias de prudência e sobrevivência (para ele, atribuição do empreendedor). Votar consciente, fazer pequenas escolhas em nosso cotidiano, postar nas redes sociais chamados à consciência... Devemos estranhar um pouco essa nossa predisposição em denunciar o intolerável do capitalismo contemporâneo – com alguma criatividade, é claro, quem sabe, num ensaio soturno que impressione em nosso campo de atuação⁶³ –, mas sempre de tal modo que sintamos ao fim da denúncia que não há nada propriamente a ser feito – nada, nem mesmo sair à farmácia para comprar uma máscara antipoluição ou reagendar os compromissos de trabalho na tarde fatídica – enquanto a humanidade não se unir em torno do bem comum. Em outras palavras, devemos suspeitar da nossa criatividade em produzir nossa própria impotência.

Mas, por que o pânico frio foi eleito pelos nossos responsáveis como o afeto principal a ser mobilizado? Examinemos o pânico em si. É necessário, para que o sujeito entre em pânico, que ele infira sobre o caráter total da ameaça. Bem ou mal, intempestiva ou ilusoriamente, o sujeito elabora estratégias de luta ou de fuga a partir de uma concepção sincrética do poder destruidor. Ele deseja se ver livre da ameaça sob todos os aspectos. Não consente em apenas escapar à catástrofe: o sujeito em pânico nega, também, a própria possibilidade de catástrofe, cuja mera imaginação é capaz de aterrorizá-lo. Por tudo isso, racionalizar o risco, dimensionar e delimitar a amplitude da ameaça, é o primeiro passo a ser dado para evitar que entremos em pânico.

Para ilustrar a importância política dessa capacidade sincrética do pânico, lembremos a abolição da pena de morte para mulheres, na França. O que motivou essa lei, lembra Stengers e Pignarre, era que as mulheres – ao contrário dos homens que subiam silentes e orgulhosos à guilhotina – se desesperavam toda vez que eram conduzidas ao cadafalso: choravam, gritavam, esperneavam, em suma, entravam em completo pânico, o que

⁶³ Em meu caso, meu primeiro impulso foi planejar um post de Facebook soturno e aborrecido comparando a fumaceira negra e a colorida fumaça de “Seu Caminho Sentido” (2011) Olafur Eliasson, exibida em São Paulo, em 2011, no Sesc Pompéia.

proporcionava um espetáculo desmoralizante para o executor⁶⁴. Fica claro, portanto, que o que se banuiu foi essa *manifestação de uma negação total* que, assumindo a forma do pânico, deixava claro uma recusa não apenas da morte individual, mas também da forma geral daquela punição. Ao entrarem em pânico, as mulheres se *recusavam a serem mobilizadas por aquele exercício de poder*. Já os homens, preocupados em manter a “cabeça fria” e encontrar o “jeito certo” de se portar no momento da execução – não obstante as múltiplas maneiras que encontravam para representar a própria inocência, desprezo ou maldade diante do público – acabavam no fundo apenas legitimando a forma geral daquele justicamento. Por motivos análogos, é comum encontrarmos na arte de cunho político – como nas obras de Brecht e Eisenstein⁶⁵ – figuras resistentes (quase sempre femininas) que, submetidas constantemente a tragédias e injustiças, *deixam-se desesperar completamente, justamente, para não perderem a cabeça*; isto é, conseguem canalizar o pânico e toda a sua capacidade de intuição sincrética e de extraordinário impulso à defesa em uma prática de transformação social. Pânico, em si, não pode ser considerado ato de prudência ou de resistência; mas certamente está mais próximo da ruptura do que aquele que reage de modo razoável – discretamente desesperado – à catástrofe.

Ao contrário daquele que se desespera, o sujeito em pânico frio é capaz de mensurar e conjecturar sobre diferentes aspectos de uma ameaça. Todavia, isso é tudo que ele é capaz. Mesmo reconhecendo a existência de um risco, o sujeito em pânico frio não consegue encadear coerentemente percepções, reflexões e ações de forma a ser o autor, ele próprio, de uma reação estratégica à totalidade desse risco. Na verdade, ele teme pelo momento em que terá de fazê-lo pois, embora finja para si mesmo o contrário, não conhece meios de articular seus conhecimentos, temores e indignação sem decair em puro terror.

As percepções, informações e instruções que o sujeito em pânico frio recolhe da catástrofe são, como vimos (também em meu relato pessoal sobre Itabira após Brumadinho, em que descrevi meu pânico frio), fragmentárias. A fumaceira parece-lhe, ao mesmo tempo,

⁶⁴ STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – How To Break the Spell*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2011 p.22

⁶⁵ Na famosa cena da escadaria de Odessa de “O Encouraçado Potemkin” (1925), de Sergei Eisenstein, o ápice é a expressão de pânico que, de repente, se volta para um confronto direto e altivo das causas da opressão. Algo de similar pode ser dito de “Mãe Coragem”, em que Brecht provoca um distanciamento do desespero latente da personagem principal.

um belo pôr do sol, o prenúncio de um mundo sem-sentido e uma claríssima lição da natureza. Sem saber como resolver contradições mesmo a nível mais básico da cognição, quem se encontra em pânico frio parece esperar por uma *revelação* que seja capaz de sintetizar, a um só golpe, a resposta certa – inequivocamente segura - para o problema da catástrofe. Nesse ponto, a crítica de arte mobilizada por necessidades institucionais – elaboradas por nossos responsáveis ou os Empreendedores – se satisfaz em remeter à cultura essa ânsia por uma revelação. Aí, o discurso grandiloquente, característico das atuais exposições de arte que se debruçam sobre as crises socioambientais, promove uma confusão entre a percepção de arte e a percepção de catástrofe, sugerindo que entre as galerias o espectador tem acesso à verdadeira “fumaça” ou “lama”, a ponto de, em alguns casos, ter-se a impressão de que a “arte contemporânea resolveu a crise climática”⁶⁶.

O pânico frio é resultante, sobretudo, desses muitos resíduos fóbicos que se acumulam ao longo de tentativas prematuramente interrompidas de elaboração sincrética da catástrofe e de experiências parciais de impotência – especialmente entre aqueles que tiveram apenas experiências mediadas ou de segunda mão das catástrofes, seja via grandes reportagens, jornalismo sensacionalista ou *fake news*, via documentários bem fundamentados ou filmes apocalípticos, via relatos de whatsapp, rumores escritos em portas de banheiro, comunicados oficiais etc.⁶⁷ Em si, isoladamente, tais fragmentos de informação ou de fobia são fortes o suficiente para instigarem nesse sujeito um pânico difuso e latente; mas são débeis ou episódicos o bastante para não levá-lo a fazer uma negação frontal e totalizante das causas, i.e. são incompletas o suficiente para mantê-lo funcional de acordo com as exigências de mobilização do capitalismo. São, ainda, fragmentos dinâmicos. Ao contrário do que ocorre no trauma, o conteúdo fóbico do pânico frio é muito mais plástico; ele pode aumentar, atenuar ou assumir novas formas com relativa facilidade, de acordo com os interesses individuais de seu portador ou por influência dos “nossos responsáveis”.

O sujeito em pânico frio, em face da dificuldade em articular os fragmentos de percepção, conhecimento e de ação, tende a atribuir à mera *evidência da catástrofe* um poder

⁶⁶ RASPET, Sean. “remember when contemporary art solved the climate crisis?” in: *ArtAsiaPacific*, Vol. 117, 05/2020 in: <http://artasiapacific.com/Magazine/117/RememberWhenContemporaryArtSolvedTheClimateCrisis>

⁶⁷ Sobre o caleidoscópio de informações de catástrofe, ver capítulo 4.

discursivo – como quando se diz que a “natureza deu lições” ou quando se espera que a mera ocorrência de catástrofes baste para unir todos os homens em torno do bem comum. Ao tratar a resposta como dada pela própria situação e a união da humanidade como uma exigência da história, o sujeito em pânico frio, na prática, adia ou terceiriza a tarefa de responder às contradições de sua vida cotidiana em face da catástrofe.

Ora, mas não seria justamente a partir desses fragmentos, esses resíduos fóbicos e elaborações abruptamente interrompidas de prudência, os elementos com os quais poderíamos começar a *desmobilizar o que nos leva a correr um risco de catástrofe*? Daí a tentativa dos nossos responsáveis em assinalar como irracionalidade, paranoia, pânico, tudo aquilo que, não sendo formulado nos termos estritos da racionalidade de risco, vêm à tona impor uma questão de prudência e de futuro. Os nossos responsáveis podem, muito bem, tolerar prognósticos sombrios sobre um futuro que escapa à alçada imediata de suas trajetórias de poder; mas daí a admitir que as pessoas saquem seus dinheiros ou comprem máscaras – a ponto do morador de um prédio ter a vaga impressão de que, no dia seguinte à fumaceira, os alguns tantos transeuntes passaram a se mover com tal sincronia que era quase como que se estivessem unidos pelo manto branco de *Divisor* (1965), de Lygia Pape – isto sim seria intolerável.

Assim, resta a pergunta: diante do risco que intrude abalando nossa percepção, como escapar ao pânico frio?

2. cartografias do esgotamento



Figura 1: *Heavy Cloud* (1985), de Anselm Kiefer⁶⁸

Em *Heavy Cloud* (1985) – um trocadilho com a expressão “heavy water”, metáfora de radiação produzida por reatores nucleares – Anselm Kiefer subverte a representação tradicional de nuvens mediante a adição de chumbo sobre uma melancólica fotografia de paisagem com postes e linhas de energia, entremeio ao qual escorre goma-laca amarela. Material comumente utilizado para selar a radiação, o chumbo, aqui, cumpre com a função

⁶⁸ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486567>

de representar aquilo que, todavia, parece escapar maciçamente a toda forma de olhar: o imperceptível da radiação que se manifesta, para além dos instrumentos de medição, somente através de uma redobrada consciência de risco. Ao dirigir nossa percepção para essa porção invisível do impacto da radiação, o artista sugere a ocorrência de uma alteração qualquer da *densidade*⁶⁹ de tudo que se olha. O aspecto dourado da goma-laca – que, se comparada aos pigmentos tradicionais de pintura, se destaca por sua consistência irregular – sugere ainda o mistério inconveniente dessa súbita *transfiguração da materialidade da percepção* causada pela intervenção de um risco em si imperceptível. Assim, a pesada nuvem de Kiefer, apagando qualquer referência descritiva à estrutura atual de uma nuvem real – como a que foi captada pela representação ótica da fotografia – parece cumprir, embora por vias inversas, à premissa de que o “homem deve apoderar-se de tudo com seus olhos”⁷⁰. Quando proferiu essa frase, Goethe, voltando-se contra as bases materialistas da física de Newton, buscava erguer uma nova “física especulativa” em que a meteorologia – decalcada diretamente das artes que, àquela altura, se voltavam para o problema da representação das nuvens no campo da perspectiva⁷¹ – teria um papel central a cumprir como ciência moral por excelência, destinada à defesa dos “direitos do mito e das ideias, se não os da religião e do ‘invisível’, concebidos de maneira mística”⁷².

Em resposta à intrusão do risco em nosso horizonte, não basta uma compreensão racional do problema, é necessário também colocar em exame essa “física especulativa”, mais precisamente, *o modo como percebemos o risco*. Entre tudo o que sabemos de um risco e entre tudo o que nos mobiliza a correr esse risco, como percebemos esse risco? Daí a importância de se examinar a zona cinza menos em busca de clareza, mas a partir de sua indecidibilidade, opacidade, como “véu que cobre por um instante a realidade, desencadeando uma situação a partir da qual as coisas se transmutam e trocam de posição”⁷³.

⁶⁹ Sobre “densidade” e transfiguração da materialidade da percepção nas artes visuais, ver capítulo 6.

⁷⁰ No original “Man must seize upon everything with his eyes”. Goethe cit. por DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/ - Toward a History of Painting*, Stanford: Stanford University Press, 2002 p.195

⁷¹DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/ - Toward a History of Painting*, Stanford: Stanford University Press, 2002 P.196

⁷²No original: “rights of myth and ideas, if not those of religion and of the ‘invisible’, conceived in a mystical fashion” in: DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/ - Toward a History of Painting*, Stanford: Stanford University Press, 2002 P.196

⁷³ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*, São Paulo: Ubu Editora, 2018. p.103

Em *Melancolia* (2011), de Lars Von Trier, temos uma situação análoga à fumaceira em São Paulo, em que um acontecimento desperta a retomada da relação mística com os cosmos como meio de escapar ao ordenamento baseado em uma racionalidade descritiva e um comportamento imprudente. A trama se desenvolve ao redor da catástrofe que intrude – nesse caso, da descoberta de um novo astro que se escondia atrás do Sol e que pode ter entrado em rota de colisão com a Terra. O surgimento dessa inesperada e iminente ameaça de destruição, contudo, não basta para desmobilizar a sociedade capitalista. Enquanto florescem diferentes manifestações agitadas ou apáticas de pânico frio, contudo, uma personagem decide *experimentar viver o acontecimento do fim do mundo*.

O filme é organizado em um prólogo e dois arcos dedicados respectivamente a cada irmã, Justine e Claire, pertencentes a uma família disfuncional da alta burguesia. Cada arco descreve um ponto de ruptura produzido pela melancolia: no primeiro, é a crise de depressão severa de Justine; no segundo, o choque definitivo com o planeta. São, por assim dizer, momentos-chave em duas “cartografias do esgotamento”⁷⁴, para utilizarmos uma expressão de Peter Pal Pélbart⁷⁵ – da melancolia mística pré-moderna, de Justine; e do pânico frio moderno, de Claire.

No primeiro arco, acompanhamos a festa pomposa de Justine – uma típica publicitária jovem, audaciosa e criativa; de acordo com o olhar masculino, alguém “deslumbrante” e “competente”⁷⁶. Embora sofresse de depressão há algum tempo, havia a expectativa de que Justine pudesse suportar, como vinha fazendo, os ritos sociais. Todavia, aos poucos todo o acontecimento de seu casamento torna-se intolerável e, sentindo-se como que atraída por uma poderosa força emanada pelos bosques e animais do rancho em que está, Justine acaba rompendo intempestivamente com todos os laços – trai o noivo, de forma brutal em um descampado, com um desconhecido; humilha seu chefe prepotente chamando-o de “nada”; abandona os pais egocêntricos e ignora as investidas de cuidado da irmã. Por fim, acaba abandonada por todos e resta no rancho da irmã, em que passa a sofrer de uma crise severa de depressão, chegando a perder a fome, movimentos e vontade de viver. Já o segundo

⁷⁴ PELBART, Peter Pal. *O Avesso do Nihilismo: Cartografias do Esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2017

⁷⁵ **Peter Pal Pélbart** (1956-) é um filósofo, ensaísta, professor e tradutor húngaro, residente no Brasil.

⁷⁶ Tanto seu chefe quanto seu marido a definem como “deslumbrante” e “grande profissional”; após romper com ambos, ela recebe a proposta de tornar-se sócia e esposa de um terceiro rapaz.

arco se passa no momento subsequente, em que o planeta Melancolia já se aproxima visivelmente da Terra. Assistimos aí Claire, uma mãe zelosa e obsessiva, lutar para manter intacto o cotidiano daquele rancho, ameaçado, de um lado, pelas crises de sua irmã e, de outro, pela insidiosa possibilidade de destruição da vida na Terra.

Ao contrário dos homens entorpecidos pelo poder, as irmãs admitem – Justine, de forma abrupta e intempestiva; Claire, tardia e sub-repticiamente – que estão esgotadas. Todavia, apenas Justine é capaz de encarar de frente a tarefa de se “adaptar à vida em um mundo mais pobre e difícil ecologicamente, sobretudo, aprender a viver com essa nova situação, imaginar novas maneiras de viver, de nos relacionar com outros humanos e com os não-humanos, inventar novos mundos com o mundo que teremos”⁷⁷. Justine consegue superar a crise severa, justamente, escapando a qualquer sentimento de arrependimento e de desejo de retomar a vida pregressa, graças a uma *intuição inadiável do fim do mundo*. Já Claire, embora pressinta a possibilidade de que algo grave esteja prestes a ocorrer, não se deixa afetar porque sente-se responsável pelo lar de sua família e o futuro de seu filho. Como não pode se reposicionar em relação ao que mobiliza como mãe burguesa, está fadada a viver em pânico frio. Se Justine ignora prontamente os percalços de um saber científico, haja visto que eles lhe informam pouco sobre como viver sobre a possibilidade concreta do fim; Claire titubeia entre momentos de discreto desespero, em que recolhe obsessivamente fragmentos de impressões e informações sobre Melancolia, embora na prática adie indefinidamente a tarefa de convergir tudo o que sabe em uma nova compreensão da vida. Em outras palavras, Justine vive no fim; enquanto Claire espera por uma revelação ou milagre qualquer que lhe diga o que deve ser feito ou lhe poupe da tarefa de reimaginar o futuro.

Justine escapa ao esgotamento reconhecendo no Planeta Melancolia um fundamento cosmológico. Eventualmente, desenvolve uma *clarividência demoníaca* sobre a finalidade deste encontro entre planetas. Reconhece que “estamos sozinhos no universo” e que não há motivo algum para lamentar pelo fim da vida tal como ela é, hoje. Tal ideia, contudo, não é encarada como uma recusa ou sentimento de abandono existencial intolerável – é, justamente, a chave para escapar ao esgotamento e experimentar a melancolia como um modo

⁷⁷ Entrevista da filósofa e ambientalista Deborah Danowski à SuperInteressante, 2014. Transcrição na íntegra publicada pelo blog “O que Você Faria se Soubesse o que eu Sei”. Disponível em: <http://oquevocefariasesoubesse.blogspot.com/2014/12/brasil-seco-o-que-superinteressante-nao.html>

de existência possível. Essa premissa repercute uma reconexão do ser com as forças da Terra – entremeio a cultivos de jardim, contatos com animais e banhos nus sob a luz de Melancolia – que culminará no cultivo de um modo de existência baseado na possibilidade do fim do mundo. Ela revela-se impassível diante de qualquer mobilização pela transcendência moderna, seu culto ao protagonismo do Homem e à teleologia do desenvolvimento científico infinito.

Se Claire é um modelo de pânico frio, seu marido, John, é o típico “nosso responsável”. Mantém, até o último momento, um aparente otimismo – mesmo que seus cálculos apontassem para uma alta probabilidade de colisão, John passava os dias a desqualificar como “charlatanismo” os que ousavam a discordar do futuro da vida na Terra. Há suspeitas de que o fizesse por outro motivo além de evitar causar pânico em sua família, já que ele próprio, quando viu confirmada a inevitabilidade do fim, optou por suicidar-se. John é um *homem da razão*, mobilizado por critérios objetivos e soluções eficientes. Do mesmo modo que despreza as emoções femininas e infantis em face de, para parafrasearmos os gestores de contaminação por radiação franceses, um “problema puramente científico”⁷⁸; para John, se o fim da vida humana é inevitável, logo, a questão se torna meramente como morrer da maneira mais eficiente possível. Uma hiperdosagem de antidepressivos lhe proporcionará a morte mais rápida, segura e indolor – uma metáfora aguda para o banimento da melancolia como experiência significativa, na modernidade. John é um bom exemplo de que, à luz da mobilização, a questão das *fake news* é relativa, epidérmica, na medida em que também um cientista, dizendo somente a verdade (“há uma probabilidade”), pode induzir a processos de mobilização contrários a essa verdade.

A exemplo de John, Claire também busca encontrar o “jeito certo de se experimentar o fim” a partir do instante em que admite sua inevitabilidade. Todavia, sua resposta não é inteiramente mobilizada pelo compromisso com a racionalidade moderna. Revela, ainda, um vínculo com uma ideia de frugalidade burguesa. Embora viva em suspenso entre a razão ocidental, que diz que “não há nada a ser feito”, e o amor materno, que a impele a “fazer alguma coisa”, sua capacidade de síntese só permite colocar a questão de como “viver o fim

⁷⁸ VIRILIO, Paul. *Unknown Quantity*. Londres: Thames & Hudson, 2003. p.3 Tradução minha.

do jeito certo”. Justine debocha dessa ideia: o que seria, afinal, o jeito certo, “um vinho, talvez, à luz de velas? Quem sabe ao som da ‘Nona Sinfonia’ de Beethoven?”⁷⁹.

Justine compreende bem a imprudência de se distinguir risco e catástrofe nos mesmos moldes que conhecimento e mobilização. Viver a catástrofe não tem início a partir do exato momento em que ela ocorre. Reconhecer a existência de um risco já é *antecipar a ocorrência da catástrofe* – nem que seja através da impressão misteriosa de um ar mais denso e pesado, como ocorreu a Kiefer e a Justine. A admissão racional de um risco não basta, é *preciso aprender a perceber, à margem de tudo que ocorre, a catástrofe que já acontece*.

Essa premissa é exemplificada pela “caverna mágica” em que as personagens se abrigam, no momento derradeiro da chegada de Melancolia. Incomodada com o que John havia dito ao filho minutos antes de se suicidar – que o fim era inevitável, não havia nada a ser feito e nenhum lugar para ir – Justine propõe à criança retomar uma brincadeira habitual entre os dois, a fabricação de uma pequena caverna mágica, dessa vez, em formato de tenda indígena feita com uns poucos paus colhidos no bosque. Chegada a hora derradeira os três penetram a tenda e se dão as mãos, num esboço qualquer de ritual. Justine observa a criança fechar os olhos, confiante no poder mágico daquele abrigo; observa, ainda, Claire soluçar de desespero, sem saber onde pôr a vista, se a fecha ou assiste o impacto. Então, ela própria cerra os olhos e se mantém impassível, de costas, para o acontecimento do fim.

Qual o sentido metafórico próprio dessa tenda mágica? Com ela, Justine de fato teria rompido com a sociedade moderna capitalista que pretendia renegar? Ou, inversamente, teria permanecido presa a esse horizonte? De um lado, há quem reconheça na “tenda mágica” uma espécie de “devir ameríndio”⁸⁰, recuperado a contrapelo da racionalidade moderna; de outro, há quem argumente que – um pouco como com a moderna oca de *Parasita* (2019) – tudo se passa como um ato de “gentrificação espiritual”⁸¹ capitalista.

Podemos argumentar, num viés, que a *enfant terrible* teria experimentado o fim do mundo sempre a partir do enquadramento burguês, com seus jardins e perversões, sem jamais

⁷⁹ *Melancolia* (2003), dir. Lars Von Trier.

⁸⁰ DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fns*. Florianópolis: Desterro, 2014. p.159

⁸¹ Ver: HERMANN, Victor. “Transcendence in the Anthropocene: Intermedial Analysis of Melancholia, by Lars Von Trier”. In: VIEIRA, Miriam; BRUHN, Jørgen. (Org.). *Intermedial Mediations of the Anthropocene*. 1ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2017, v. 1

se colocar questões relativas à alteridade – a clarividência demoníaca da “Terra Má” não despertaria em Justine qualquer lamento em relação aos modos de existência irredutíveis ao capitalismo, este sim, o verdadeiro responsável por sua visão deceptiva da Vida. A destruição da Terra, na verdade, parece servir de suporte para uma experiência romântica da melancolia, em que a burguesia se entrega aos prazeres inebriantes da depressão deitando-se em seus jardins, estendendo-se em seus banquetes, mergulhando nos vapores de suas banheiras, espancando seus cavalos como Justine faz, em suma, demonstrando a incapacidade de se reconhecer no esgotamento do outro não-burguês. Quem mais, senão a própria burguesia, poderia experimentar o fim da Vida com uma ralentada melancolia, indiferente a tudo aquilo que não diz respeito ao seu modo particular de existência na Terra? Nesse sentido, Justine meramente confirmaria uma transcendência burguesa que, convertendo-se a si mesma em representante “natural” do mundo, passou a conceber a eventual derrocada de sua classe sempre como fim da humanidade. Logo, a “mágica” pretendida por sua tenda – que arremedaria com precariedade exasperante o que serve de suporte existencial para outros povos – se assemelharia a uma tentativa última de “gentrificação espiritual”. Posta de costas e de olhos fechados para a chegada de Melancolia, a ambição de Justine teria sido passar para o lado da transcendência punitiva almejada pelo burguês romântico, em que toda a Terra deve ser punida pelo “Mal”, exceto a própria Justine e sua pequena família. Em resumo, ao final do filme retornaríamos ao mesmo impasse: “alguém disse uma vez que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que imaginar o fim do capitalismo. Podemos agora aprimorar isso e testemunhar a tentativa de imaginar o capitalismo com a intenção de imaginar o fim do mundo.”⁸²

Em argumento contrário, é possível afirmar que é justamente por ter construído uma pequena tenda com fins mágicos – assimilando da maneira que pode toda uma carga imemorial de mundos não modernos – que Justine teria extrapolado o melodrama do fim da burguesia. A tenda testemunharia um instante de hesitação quanto a própria clarividência demoníaca. Ao se arriscar a uma possibilidade mágica qualquer de passar a um outro plano de existência, ela teria rompido com o modo de existência racional moderno. Sua postura de manter-se de costas e de olhos fechados seria paradigmática, nesse ponto. Reagindo de

⁸² JAMESON, Fredric. “A Cidade do Futuro” in: *Revista Libertas*, v.10, n.1. Juiz de Fora: UFJF, 2010. p.195

maneira oposta à de Claire – que no, instante derradeiro, deixou de dar as mãos para filho e irmã para tampar os olhos e ouvidos, como se quisesse arrancar a própria cabeça –, Justine teria mostrado claramente sua recusa do antropocentrismo, representado seja pelos instrumentos ópticos e o rancho imenso a perder de vista, de John; seja pelo olhar angustiado de alguém que se pressupunha destinado a gerir o espaço e o tempo. Justine teria, assim, se recusado a encarar a colisão como a mera confirmação de uma evidência objetiva; e teria voltado seus esforços para a concepção de uma saída espiritual. Com isso, sua tenda teria cumprido com a tarefa de fazer, em oposição à ocorrência linear, uma passagem para o *acontecimento do fim*, conforme argumenta Eduardo Viveiros de Castro⁸³ e Deborah Danowski⁸⁴, “*acontecimento*, no sentido que Deleuze-Guattari emprestam a esse conceito: ‘a parte, em tudo que acontece, do que escapa à sua própria atualização’”⁸⁵. No interior da tenda, a ocorrência atual da catástrofe deixaria de ser uma questão: ou o fim já ocorreu ou nunca ocorrerá, ou melhor, o fim é o que não cessa de acontecer. É nesse sentido que se recuperaria uma espécie de “devir ameríndio” em oposição ao tempo linear da modernidade, voltando-se para uma experimentação que abole o regime de certezas metafísicas em nome de uma imprevisibilidade, de uma possibilidade qualquer de, morrendo, passar a um outro plano de existência. Em outras palavras, é como se, no interior da tenda ou caverna mágica, Justine e Leo *sátsem ao fim*, um pouco como descreve Gilles Deleuze⁸⁶ os *acontecimentos*⁸⁷: “sair nunca ocorre assim. O movimento ocorre sempre às costas do pensador ou no momento em que ele pisca os olhos. Sair já ocorreu ou jamais ocorrerá”⁸⁸.

Qual desses argumentos é o *verdadeiro*? Embora fique claro que, por tudo que venho argumentando até aqui, minha concepção da caverna mágica se inscreve nessa intuição do

⁸³ **Eduardo Viveiros de Castro** (1951-) é um antropólogo brasileiro, professor do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁸⁴ **Deborah Danowski (1978)** é professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e uma estudiosa do aquecimento global.

⁸⁵ DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, 2014. p.159 [grifo meu]

⁸⁶ **Gilles Deleuze** (1925-1995) foi um filósofo francês. Em conjunto com o psicanalista Félix Guattari, foi autor da esquizoanálise.

⁸⁷ Sobre “acontecimento” ver capítulo: 4

⁸⁸ DELEUZE, Gilles. cit. por ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: Uma Filosofia do Acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016. p.47

acontecimento, meu objetivo em confrontar os dois argumentos é, na verdade, descaracterizar certa ideia de crítica que, com a pós-modernidade, tende a admitir como válido qualquer argumento suficientemente bem articulado e consciente das questões de seu campo e de seu tempo. Claro, pode-se argumentar que análises que investiguem mais a fundo as *relações diacrônicas* (as relações *formais* da obra com a história do cinema; o estilo de Lars Von Trier; os recursos sintáticos empregados no filme etc.) e as *relações sincrônicas* (as relações *temáticas* da obra com a história social e outros campos de saber; a biografia do autor; os recursos narrativos empregados etc) tem maior chance de acerto. Sem polemizar frontalmente com tudo que pode ser descoberto nesse tipo de análise crítica, eu gostaria de propor que, para além do “signo aberto”⁸⁹ – isto é, um signo infinitamente disponível para subsequentes reinscrições no texto da cultura – devemos pensar ainda que se trata de, literalmente, uma caverna mágica, assim como a pedra de observação de *Parasita*: qual seja, que se trata de um *signo que produz uma percepção*. Como tal, ele descreve menos um sentido metafórico que uma hesitação, o reconhecimento de uma instabilidade, de uma margem de possível aberta no cerne do risco, e vice-versa. É preciso interrogar, então, mais o que significa, o que esse signo produz.

Ora, entre os relatos sobre a fumaceira em São Paulo, encontramos um mesmo recurso a uma espécie de caverna mágica:

Eu estava andando pela Paulista. Quando vi aquilo, entrei no Trianon, como que para me esconder daquela visão. O Trianon é um refúgio para mim. Freqüento ele desde que era moleque. Estava voltando para um lugar de que gosto, digamos assim.

Como o Trianon fecha às seis, ninguém anda nele à noite. Mas desta vez a noite chegou antes. E como todas as lâmpadas estavam queimadas, e o chão da calçada descolando, no meio daquelas trevas, é como se São Paulo estivesse sendo atacada pelos fuzileiros navais. Pelo ar, pelo solo, por tudo. Uma degradação.⁹⁰

Esse relato foi feito pelo médico patologista Paulo Saldiva, um dos principais especialistas em poluição atmosférica do Brasil. Ele relembra em entrevista como foi sua reação imediata à fumaceira. Embora seja especialista sobre crise climática e poluição urbana, Saldiva admite

⁸⁹ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

⁹⁰ Paulo Saldiva, em entrevista Morris Kachani “Nuvem preta foi aula da natureza para 20 milhões de pessoas” Estadão. 23/08/2019. <https://brasil.estadao.com.br/blogs/inconsciente-coletivo/paulo-saldiva-o-papel-global-da-amazonia/>

hesitar em face de tudo que acontece. No instante em que é defrontado com o dia transformado em noite, não advoga certezas científicas apaziguadoras, como John; não age em pânico frio, como se nada estivesse acontecendo, como Claire; nem vislumbra qualquer clarividência demoníaca sobre a Vida, como Justine. Ele hesita e, por isso, decide procurar por um abrigo que lhe permita ao menos *perceber tudo que acontece*.

A carga afetiva de refúgio do Parque Trianon aparenta ter, para Saldiva, a mesma função que a Caverna Mágica, para Justine e seu sobrinho. Em ambos os casos, é o que permite contemplar uma carga de intolerável maior do que, a princípio, se pode dar conta; é o que garante, ainda, uma chance de escapar de mãos dadas com uma possibilidade qualquer que, tomando parte em tudo que acontece, escapa à própria atualização. Eis o segredo das pessoas que se deixam desesperar completamente, justamente, para não perderem a cabeça. Aí, nesses abrigos, de posse de seus amuletos que produzem a percepção da catástrofe, elas podem virar de costas e fechar os olhos, justamente, para encararem de frente a catástrofe que *ou já ocorreu* – “as lâmpadas queimadas no meio das trevas” – ou *não ocorreu ainda* – “como se estivesse sendo atacada pelo ar pelo solo, por tudo” – justamente porque *não cessa de acontecer* – “uma degradação”.

Combinando as experiências de Justine e Saldiva, talvez possamos recolocar os desafios que nos cercam diante da percepção de risco. Horas mais tarde, já em casa, Saldiva foi ao Facebook e postou o seguinte texto:

Hoje em Sampa foi um dia estranho, em que a noite chegou mais cedo. É como se fosse um retrato do momento do Brasil, onde o futuro nos inspira insegurança e medo. Caminhei pela alameda sombria, onde a tarde, escura e fria, esvaziou as gentes das ruas, que se fizeram vazias. Cruzei com um caminhante, naquele preciso instante onde o vento soprava nas árvores melodias. Naquele momento soavam as notas cantadas pelos ventos, ou então eu ouvia a melodia ecoada nas arcarias da catedral feita pelas árvores, que cantavam tristes os seus lamentos? Procurei e não achei a minha calma que tanto faltava à minha alma. Senti-me então perdido. Nos dias de hoje, é difícil entender a vida e seu sentido.⁹¹

Em resposta à carga de intolerável percebida no Parque Trianon, Saldiva empreende uma tentativa de reflexão que, fica claro, procura seu caminho entre certezas científicas (“retrato do momento do Brasil”), o pânico frio (“não achei a calma que tanto faltava à minha alma”)

⁹¹ Paulo Saldiva, em entrevista Morris Kachani “Nuvem preta foi aula da natureza para 20 milhões de pessoas” Estadão. 23/08/2019. <https://brasil.estadao.com.br/blogs/inconsciente-coletivo/paulo-saldiva-o-papel-global-da-amazonia/>

e a clarividência demoníaca (“melodia ecoada nas arcarias da catedral”). Dias mais tarde, a convite de um jornal, ele se decidirá pela versão em que diz que a “nuvem preta foi aula da natureza para 20 milhões de pessoas”⁹². Ora, essa versão apazigua todo o coeficiente de instabilidade percebida num primeiro momento – pois reforça o regime de certezas moderno (“aula”), suscita a imagem de uma harmônica transcendência divina (“da natureza”) e consente com a mobilização geral por pânico frio (“20 milhões de pessoas”). Perde-se de vista, assim, toda a precariedade de uma experimentação nascente que poderia muito bem instaurar um novo aprendizado de formas de se viver – talvez melancólicas – após o fim do mundo. Em resumo, aquilo que enxergamos como instável na caverna mágica de Justine – sua força de ruptura e, ao mesmo tempo, vulnerabilidade para processos de captura racionais burgueses – se deu na prática, com a experiência no Parque de Trianon, de Saldiva.

Daí a importância das “pedras de contemplação”, “cavernas mágicas”, em suma, de signos capazes de produzir uma percepção – eles contribuem para reinscrever nossa experiência na instabilidade própria dos acontecimentos. Podemos procurar na arte um meio de alargar o processamento dessa instabilidade, nem que seja para promover um retorno ao “Parque Mágico” de onde partimos, em que se revelou a zona cinza que nos cerca, ou para recolocar a questão de como sair dessa Caverna enquanto acontece a catástrofe.

⁹² Paulo Saldiva, em entrevista Morris Kachani “Nuvem preta foi aula da natureza para 20 milhões de pessoas” Estadão. 23/08/2019. <https://brasil.estadao.com.br/blogs/inconsciente-coletivo/paulo-saldiva-o-papel-global-da-amazonia/>

capítulo 2

zona cinza e a ratio irracional

*Entre os nevoeiros e miasmas que obscurecem nosso fim de milênio,
a questão da subjetividade retorna como um leitmotiv*

Félix Guattari

1. prudência *versus* controle

“Parece que desta vez eles reconheceram *o erro apesar do incidente*”¹. Assim o Governador de Minas Gerais, Romeu Zema, definiu o papel da Vale no rompimento da barragem de rejeitos de mineração no Córrego do Feijão. Expressa com naturalidade, a frase, concisa e paradoxal, caracteriza bem a zona cinza capitalista, onde a fronteira entre erro, acidentes e crimes é sempre enevoada, confusa, de difícil determinação.

Como distinguir erros e acidentes, quando se trata de catástrofes causadas pelo homem? Uma maneira corriqueira de se colocar essa questão é a *prudência*. Um sujeito é considerado prudente quando conserva uma ampla margem de segurança em seus atos para que, caso algum incidente ou falha ocorra, não se produzam efeitos catastróficos. Nessa tarefa, o prudente não se atém, meramente, aos manuais de segurança. Vai além, pois teme ainda pelo infortúnio e pela infelicidade. Erros e acidentes são da ordem do previsível e do factível – erra quem faz o que não deveria ser feito, se acidenta quem não compreende bem as condições dadas. Já a desventura, má sorte, infelicidade etc., podem ser o resultado da intervenção do puro acaso, do desconhecido, do miraculoso. O prudente age, portanto, com cautela não apenas em relação aos riscos objetivos que conhece; ele leva em consideração, também, as meras suspeitas, as más impressões, os rumores, em suma: tudo aquilo que, mesmo que ainda não seja totalmente distinguível como ameaça, já basta para levá-lo intuitivamente a redobrar a segurança, a criar meios de se proteger. Prudência é inseparável da razão, mas também da intuição.

Do ponto de vista da prudência, jamais poderíamos admitir a tese de incidente para definir o que ocorreu em Brumadinho. Continuar mantendo em funcionamento uma

¹ Juliana Cipriani “Zema chama tragédia de Brumadinho de 'incidente' e diz que Vale está fazendo o possível” Jornal Estado de Minas, 12/02/2019 https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2019/02/12/interna_politica,1029911/zema-chama-tragedia-brumadinho-de-incidente-diz-que-vale-faz-possivel.shtml Grifo Meu.

barragem daquela magnitude, localizada onde estava, no estado precário em que se encontrava, era, no mínimo, “contar com a sorte”: ato de extrema imprudência. Denominar o ato como crime, contudo, responde apenas a parte do problema; pois nos induz a pensar que a prudência é mera questão moral, que bastaria desejar ser prudente para sê-lo. É preciso investigar, também, *em que condições um exercício de prudência efetivamente seria possível, na modernidade.*

Evidentemente, um tal conceito de prudência inviabilizaria boa parte da atividade capitalista. Sob nenhum ponto de vista uma usina nuclear, por exemplo, poderia ser considerada prudente, não importam os critérios de segurança adotados. E se barragens à montante, hoje, foram proibidas, o que mudou no entendimento dos especialistas em mineração? Nada, nenhuma nova descoberta, senão o reconhecimento do óbvio: que é extremamente imprudente colocar milhões de metros cúbicos de lama tóxica na cabeceira de rios e cidades². No entanto, foi preciso que ocorressem inúmeras catástrofes – para além de Brumadinho e Mariana – para que o critério de prudência pudesse superar a presunção de controle técnico de segurança. Por quê?

A modernidade substituiu a noção de prudência pela de controle. A noção de controle é técnica, lida apenas com o que é factível e previsível. Ao contrário da prudência, o controle não leva em conta o puro acaso, a imprevisibilidade da natureza, as combinações inusitadas de riscos diversos – muito menos as infelicidades e infortúnios, as variações de humor e de espírito, as irrupções de fenômenos ainda desconhecidos e misteriosos, os encostos e mau olhados, em suma, tudo aquilo que não tem força de evidência necessária para ser assinalado sob a definição científica de risco, embora se anuncie claramente à nossa intuição. Em outras palavras, o controle se baseia inteiramente num modo *objetivo e racional de perceber o mundo*, e rechaça tudo que é percebido pela intuição, de maneira não-codificada – especialmente na indústria de inovação, em que sequer a cognição intuitiva do especialista tem chance de se afirmar contra a lógica do lucro³. Os sistemas de controle estabelecem, para problemas

² Redação. “ANM proíbe barragens de mineração com método de alteamento a montante em todo o Brasil” Portal Terra, 18/02/2019. www.terra.com.br/economia/anm-proibe-barragens-de-mineracao-com-metodo-de-alteamento-a-montante-em-todo-o-brasil,17c6a334f0503e595ef526ad6a9be1ef1myjrk5f.html

³ No capítulo 6 estudaremos mais detidamente qual a importância de uma cognição intuitiva, sensível, não codificada, na ciência.

específicos, tão somente limites, graus, margens, classes, escalas, taxas, médias, índices, valores etc., que definem em quais condições gerais a empresa tem ampla liberdade para tomar decisões as quais, evidentemente, serão referendadas pela perspectiva de lucro. *Pode parecer imprudente, mas não é ilegal*: eis o mote dos sistemas de controle. Não é ilegal construir refeitórios na encosta de barragens; não é ilegal operar barragens de médio a alto Dano Potencial Associado (DPA). Imprudente? Óbvio. Mas quem ousaria duvidar da eficácia de sofisticados sistemas de segurança?

Por que justo a modernidade – cujas atividades têm potencial catastrófico sem precedentes – produziu um corte tão abrupto no universo da segurança, restringindo-o apenas à critérios cientificamente mensuráveis, perceptíveis quase sempre apenas através de máquinas e passíveis de serem transformados em leis pelo Estado? Ora, a prudência opera por singularidades. Como o sujeito prudente tem de se proteger tanto daquilo que conhece quanto daquilo que não conhece – e, ainda, do que talvez não pode ser conhecido – ele precisa desenvolver uma relação singular com o próprio corpo e o espaço, intuindo a partir do que percebe ao seu redor o que é necessário para viver com segurança em múltiplos modos ou níveis existências. Prudência exige, sem dúvida, um aprendizado de vida; requer encontrar parceiros, estabelecer afinidades, fabricar ferramentas, criar redes de proteção. Já o *Empresário* – aquele que “exige a liberdade de poder transformar tudo em oportunidade”⁴ – depende de definições suficientemente abstratas e abrandadas de risco que lhe permita explorar, com adequado amparo jurídico, uma oportunidade de negócio tão logo ela surja, onde quer que seja, independentemente de seu impacto nas tramas existenciais. O *Empresário*, ou melhor, o *Empreendedor* (opto por este termo em detrimento do utilizado Stengers por ele ser definido por relações de inovação, tema que estudaremos adiante) exige o direito de testar primeiro a lucratividade, e apenas depois, os riscos de uma oportunidade; exige, ainda, que os critérios de risco não coloquem em risco essa lucratividade potencial. Em outras palavras, o *Empreendedor* demanda o amplo *direito de ser imprudente*⁵. O Estado e a Ciência

⁴ A citação completa: “o *Empresário*, aquele para quem tudo é oportunidade – ou, antes, que exige a liberdade de poder transformar tudo em oportunidade – para um novo lucro, inclusive o que põe em xeque o futuro comum. ‘Poderia ser perigoso’ é algo que um padrão individual até poderia entender, mas não a lógica operatória do capitalismo, que eventualmente condenará aquele que recua diante de uma possibilidade de empreender” in: STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015, p.59

⁵ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015, p.59

contribuem definindo critérios de controle suficientemente gerais e abstratos – e infinitamente burocráticos, judicializáveis – para que o Empreendedor tenha ampla liberdade de ação em todo o território internacional. *Imprudente, imoral; mas não exatamente ilegal – e altamente lucrativo.* A questão de haver empresários mais ou menos prudentes é irrelevante quando o capitalismo é claramente estruturado para privilegiar os que agem imprudentemente, punindo os que não se arriscam para se apoderarem de uma nova oportunidade de empreendimento.

A passagem da prudência para o controle inverteu, portanto, a perspectiva de segurança; agora, as definições de risco vêm a posteriori dos testes de lucratividade e não têm o poder de fazer frente a uma oportunidade reconhecida de lucro. O direito de ser imprudente assinala, ainda, que nenhuma empresa poderá ser responsabilizada por um risco que *não era conhecido e controlável* no momento em que ela começa a operar no mercado⁶. Pois riscos não reconhecidos cientificamente não existem; no mundo a descoberto do capitalismo, reina o direito de transformar tudo em lucro – e de destruir o que não estiver apto a dá-lo – e então remendar os destroços.

As barragens da Samarco e da Vale possuíam laudos que atestavam sua operacionalidade. O fato de que esses laudos – como fica comprovado pela troca de e-mails – pudessem ser tema de disputa interna entre empresas e governo confirma a importância central da avaliação técnica em um eventual contexto judicial. É sobre esses laudos – mais precisamente, sobre o teor e as condições de produção desses laudos (organizacionais e tecnológicos) – que os juízes se debruçarão, na hora de definir o que é erro, acidente e dolo. Cientes dessa possibilidade, o Empreendedor adota no dia a dia uma linguagem altamente elusiva quando se referem a esses laudos – vide os e-mails trocados entre os engenheiros da Vale e TÜV SÜD. O Empreendedor é mobilizado a agir com imprecisão, justamente, para se eximir de qualquer responsabilidade pelos eventuais pontos cegos dos sistemas de segurança – pontos cegos que só existem *porque a lógica do lucro exige que permaneçam em aberto, desvinculados de qualquer percepção singular de prudência, até que se prove cientificamente a incontornabilidade do risco que oferecem.*

⁶ BECK, Ulrich. *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011.

Pedidos de vista, revisão de prazo, reformulação, adiamento de visita, segunda avaliação, análise – e também, telefonemas ignorados, e-mails não recebidos, celulares roubados ou perdidos... – tudo isso são mecanismos de linguagem elusivos de manipulação dos critérios de controle que ocorrem no limite do que é e do que não é legal, no limiar entre imprudência e dolo. São, por assim, o vocabulário próprio da zona cinza. Pode parecer óbvio a imoralidade de quem age dessa maneira; no entanto, é difícil criminalizar tais atitudes – “nós precisamos transformar nossa indignação em *provas testemunhais, técnicas e periciais*. Não temos, nas 15 mil páginas (analisadas pela CPI), uma mensagem sequer que nos traga tecnicamente uma prova que diga que eles *de fato assumiram esse risco com a consciência de risco iminente*”⁷.

Mas, o que significa *de fato* assumir um risco, na zona cinza? A perspectiva de controle é altamente tolerante a ambiguidades, à linguagem elusiva, a ações indiscriminadas que, na fronteira entre o que é legal e ilegal, exercem seu pleno direito à busca de lucro a qualquer custo; enquanto isso, na letra fria da lei, se concebe um universo positivo, factual, em que atos devem ser tão claros e inequívocos quanto as definições de risco que os informam para que se possa deduzir deles um efeito jurídico. Para o sujeito prudente, operar na zona cinza – nessa fronteira entre o que é e o que não é, entre o dito e não dito, entre o que talvez seja imoral e o que ainda não é ilegal – não se trata nunca de uma escolha. Ele não decide correr ou não um risco, ele não decide o que deve ou não ser controlado; para o prudente, corre-se riscos o tempo todo – por vezes, de modos ainda inimagináveis ou, inversamente, de maneira prosaica – e, por isso, se trata de sempre aprender a como antecipar um risco que ainda não se conhece.

Dáí que, na zona cinza, temos sempre a impressão de estarmos sempre diante de erros que parecem ter sido admitidos apesar dos incidentes. Zema fala com a mesma linguagem elusiva e paradoxal do Empreendedor imprudente. Em um regime onde o controle é definido em termos racionais, universais e sistêmicos; o Empreendedor deve tomar o cuidado de retirar-se a todo tempo da operação que produz, diluindo-a nos infinitos jogos de mico preto. Se, em última instância, apenas as máquinas podem de fato perceber e descrever o que é ou

⁷ Amanda Rossi “as conclusões da CPI de Brumadinho no Senado, que pede indiciamento de 14 pessoas por homicídio.” BBC News. / <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48848882>

não é real, o Empreendedor toma vantagem do fato de que, na zona cinza, a linguagem é sempre acidente até que se prove o contrário.

A fronteira entre erro e acidente garante ampla margem de manobra para os nossos responsáveis. Sempre que, em ocasião de alguma catástrofe, a sociedade insinue um desejo de investigar o vínculo entre erro e acidente segundo o critério moral/prático de prudência, e não segundo o critério racional/técnico de controle, os nossos responsáveis – com seus advogados e marqueteiros - nos lembrarão, primeiro, da importância da atividade econômica para a sociedade (o que é imediatamente percebido como ameaça velada de perda de emprego e renda pela população afetada). Se não bastar, mencionarão as externalidades inelutáveis que, segundo o atual sistema de controle, são também de responsabilidade dos órgãos públicos de fiscalização. E se, mesmo assim, nada disso convencer os juízes e a opinião pública, admitirão finalmente a ocorrência de erros e incidentes infelizes os quais todos os funcionários, do zelador ao CEO da empresa, lamentam muitíssimo, complementando ainda que já estão em busca das práticas mais seguras do mercado e que se colocam à disposição da justiça para que se puna os “verdadeiros” culpados. E se, enfim, nem mesmo lágrimas veiculadas em horário nobre comover, a empresa reconhecerá simplesmente, friamente, a existências de *possíveis* erros em relação aos quais “há *aspectos jurídicos* em análise”⁸. Em outras palavras, toda vez que exigirmos um comportamento prudente, o Empreendedor buscará nos lembrar da diferença entre o que conhecemos e o que nos mobiliza.

Em resumo, o que se repisa é o pacto fáustico que subordina a prudência ao controle, o risco à destruição criativa, a moral à técnica: há um preço a ser pago por todos pelos avanços e benefícios da modernidade (emprego, tecnologia, desenvolvimento); logo, a responsabilidade pelos efeitos colaterais é também de todos (empresa, Estado, sociedade). Em ocasião de uma catástrofe, critérios técnicos podem até apontar falhas, erros ou atos de má-fé individuais; mas a noção de controle, em si, é atributo da razão impessoal, logo, infensa aos

8 “O Ibama informou que medidas legais estão sendo tomadas para que as multas sejam pagas. Em nota, a Samarco confirmou que “há aspectos jurídicos em análise” em relação às multas do Ibama.” in: Samarco não pagou nenhuma multa aplicada pelo Ibama após rompimento de barragem em Mariana, há três anos”. Redação. “Samarco não pagou nenhuma multa aplicada pelo Ibama após rompimento de barragem em Mariana, há três anos” G1 Minas, 29/01/2019 <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/01/29/samarco-nao-pagou-nenhuma-multa-aplicada-pelo-ibama-apos-rompimento-de-barragem-em-mariana-ha-tres-anos.ghtml>

critérios intuitivos e singulares da prudência (daí também a tendência de se adotar a forma mais geral de punição: a multa financeira).

2. disputas intraburguesas

A vida cotidiana está se tornando um caleidoscópio de incidentes e acidentes, catástrofes e cataclismas, nos quais estamos correndo incessantemente contra o inesperado, que ocorre do nada, por assim dizer. Em um espelho quebrado, precisamos aprender a discernir o que tem se tornado cada vez mais iminente - mas, acima de tudo, mais e mais rápido – eventos que surgem sobre nós de maneira inoportuna, senão de fato simultânea.⁹

Em nome do direito do Empreendedor de ser imprudente, consentimos com a ocorrência constante de acidentes que, à espera de um erro que permita designar seus autores, acabam varridos pela névoa soprada pela próxima catástrofe. Devemos encarar esse efeito geral de enevoamento, de indecidibilidade, de importunidade, constituinte da zona cinza, a partir do cruzamento das trajetórias de todos aqueles que reclamam o direito de poder transformar tudo em uma oportunidade de lucro. E

Considere o universo social do ciclo de doze peças de Ibsen: construtores de navios, industriais, financiadores, comerciantes, banqueiros, desenvolvedores, administradores, juízes, gerentes, advogados, médicos, diretores, professores, engenheiros, pastores, jornalistas, fotógrafos, designers, contadores, balconistas impressores. Nenhum outro escritor se concentrou tão decididamente no mundo burguês.¹⁰

Não é preciso ir longe, nossa própria experiência cotidiana é testemunha da miríade de incidentes e catástrofes geradas através das interações entre tais figuras. Para pensar essa

⁹ No original: “Daily life is becoming a kaleidoscope of incidents and accidents, catastrophes and cataclysms, in which we are endlessly running up against the unexpected, which occurs out of the blue, so to speak. In a shattered mirror, we must learn to discern what is impending more and more often – but, above all more and more quickly, those events coming upon us inopportunely, if not indeed simultaneously”. VIRILIO, Paul. *The Unknown Quantity*. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2003. P.5

¹⁰ No original: “Consider the social universe of Ibsen’s twelve-play cycle: shipbuilders, industrialists, financiers, merchants, bankers, developers, administrators, judges, managers, lawyers, doctors, headmasters, professors, engineers, pastors, journalists, photographers, designers, accountants, clerks, printers. No other writer has focused so single-mindedly on the bourgeois world.” MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism”. In: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.117

questão, Franco Moretti¹¹ sugere um retorno à obra de Henrik Ibsen¹², em que o acidente – que significa tanto rumores, meias-verdades, mentiras, “papéis perdidos”, quanto catástrofes etc. – tem papel central.

Para Ibsen, o acidente é um elemento importante no funcionamento das disputas intraburguesas. Cada classe profissional explora as “zonas cinzas” de sua atividade – um advogado que age na margem da lei; um engenheiro que constrói um prédio com materiais imperceptivelmente mais frágeis; um banqueiro que, inesperadamente, decide investir em projetos falidos; um arquiteto que descobre que seu lar corre risco de incêndio e nada faz etc. Agem assim não apenas em busca de novas oportunidades de negócio, mas também para obter vantagens competitivas no mercado sem deixar rastros que os conecte ao rastro de acidentes. Com o tempo, o comportamento racional cede à volúpia do acidente, constituindo-se como ordem irracional; então, o “bom burguês” de Adam Smith¹³ e o “sóbrio puritano” de Max Weber¹⁴ deixam de ter força suficiente para fazer frente à “destruição criativa do capital” e seus “financistas inescrupulosos”, seus “hipnóticos empreendedores”¹⁵.

Moretti destaca a opção de Ibsen por fazer uma crítica da burguesia se concentrando nas suas disputas internas de poder, ao invés dos conflitos de classe com o proletariado. Nelas, reina a arte da dissimulação, do não-dito, mais ainda, do “acidente feliz”. Os burgueses, sempre que podem, evitam o confronto aberto entre pares, preferindo recorrer a atos ambíguos e a uma linguagem elusiva, a rumores, incidentes, meias-verdades, sempre com o

¹¹ **Franco Moretti** (1950-), “teórico literário italiano, é professor do departamento de inglês da Universidade de Stanford, onde dirige o Centro de Estudos do Romance. É autor, entre outros, dos livros *Signs Taken for Wonders*, *The Way of the World* e *Modern Epic*. Seu artigo ‘Conjectures on World Literature’ foi alvo de intensa polêmica, publicada na *New Left Review* de março-abril de 2003.” (<https://www.boitempoeditorial.com.br/autor/-56>)

¹² **Henrik Ibsen** (1828-1906): Henrik Johan Ibsen (ˈhɛnrɪk ˈɪpsən|no) (Skien, 20 de março de 1828 — Crístiânia, 23 de maio de 1906) foi um dramaturgo norueguês, considerado um dos criadores do teatro realista moderno. Foi o maior dramaturgo norueguês do Século XIX. Foi também poeta e diretor teatral, sendo considerado o “pai do drama em prosa” e um dos fundadores do modernismo no teatro. Entre seus maiores trabalhos destacam-se *Brand*, *Peer Gynt*, *Um Inimigo do Povo*, *Imperador e Galileu*, *Casa de Bonecas*, *Hedda Gabler*, *Espectros*, *O Pato Selvagem* e *Rosmersholm* [Verbetes: Henrik Ibsen, Wikipedia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Henrik_Ibsen]

¹³ **Adam Smith** (1723-1790) foi um filósofo e economista britânico, considerado o pai da economia moderna.

¹⁴ **Max Weber** (1864-1920) foi um intelectual, jurista e economista alemão considerado um dos fundadores da Sociologia.

¹⁵ No original: “the creative destruction of capital”; “sober puritan”; “unscrupulous financier”; “hypnotic entrepreneur”. MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.131 Tradução minha.

objetivo de desnortear seus oponentes, se apoderar de novas oportunidades de lucro e dificultar a antecipação de seus planos ou a criminalização de seus atos. As tramas de Ibsen são sempre pontuadas por incidentes e catástrofes cujas cadeias causais são enevoadas, insolúveis, mesmo para o leitor. Em *Os Pilares da Sociedade* (1877), por exemplo, o empresário Bernick é confrontado com o rumor de que sua firma havia sido roubada. Ele sabe que o boato é falso; sabe também que, em todo caso, o boato poderá salvá-lo da falência. Assim, opta por deixar o rumor correr – mesmo que isso acarrete a destruição da reputação de seu melhor amigo. Para Moretti, essa seria a grande intuição de Ibsen: ter apresentado as condições de sociabilidade burguesa como uma grande “zona cinza”:

É assim que a zona cinza é: reticência, deslealdade, calúnia, negligência, meias-verdades. Até onde eu sei, não existe um termo geral para essas ações, que a princípio foi frustrante; pois muitas vezes achei a análise de palavras-chave esclarecedora para entender a dinâmica dos valores burgueses, tais como: utilidade, seriedade, indústria, conforto, diligência. Tome “eficiência”: uma palavra que existe há séculos e sempre significou, como diz o Dicionário Oxford, ‘o fato de ser uma causa eficiente’: causalidade. Mas então, em meados do século XIX, de repente o significado muda, e a eficiência começa a indicar ‘a aptidão ou o poder de realizar. . . o objetivo pretendido; potência adequada’. Adequado; adaptado ao objetivo: não mais a capacidade de causar algo em geral, mas de fazê-lo de acordo com um plano e sem desperdício: o novo significado é uma miniatura da racionalização capitalista.¹⁶

Em resumo, o burguês deve ser capaz de manter coerente um plano que seu oponente – ou seus ajudantes, como veremos adiante – só pode perceber de maneira enevoadada, imprecisa, difusa. Em suma, *na zona cinza, a percepção é sempre incidental*. Podemos colocar, então, o argumento da seguinte maneira: o Empreendedor é aquele, escamoteando-se nas brumas da zona cinza, emerge para *produzir acidentes eficientes*.

Esse é outro aspecto observado da falência da ética burguesa fundante. De fato, conforme assinala diversos historiadores, o capitalismo baseou-se, desde sua origem, em

16 No original: “This is what the grey area is like: reticence, disloyalty, slander, negligence, half-truths. As far as I can tell, there is no general term for these actions, which at first was frustrating; for I have often found the analysis of keywords illuminating for understanding the dynamic of bourgeois values: useful, serious, industry, comfort, earnest. Take ‘efficiency’: a word that had existed for centuries, and had always meant, as the oed puts it, ‘the fact of being an efficient cause’: causality. But then, in the mid-nineteenth century, all of a sudden the meaning changes, and efficiency starts indicating ‘the fitness or power to accomplish . . . the purpose intended; adequate power’. Adequate; fit to the purpose: not the capacity to cause something in general any more, but to do so according to a plan, and without waste: the new meaning is a miniature of capitalist rationalization.” MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.119.

comportamentos herdados de culturas não capitalistas que não se fundamentam naquilo que Adam Smith considerava ser o motor central de desenvolvimento, a busca da vantagem do indivíduo. Smith compreendia, por exemplo, que o princípio do “hábito de trabalho” – a “disposição dos seres humanos de adiar a satisfação imediata por um longo período, isto é, poupar para recompensas futuras, do orgulho da conquista, dos costumes de confiança mútua e de outras atitudes”¹⁷ – era um dos impulsos fundamentais do comportamento humano. Todavia, Max Weber provou que a cultura do trabalho duro estava ligada mais a uma ética protestante que a uma suposta essência capitalista¹⁸; ética que, para Eric Hobsbawm¹⁹, há muito cedeu para o atual “padrão americano de anarquismo individualista, temperado pelo litígio e a política de mamatas”²⁰.

Os que se dedicam sem escrúpulos à arte da “mentira” – rumores, meias-verdades, acidentes – parecem hoje ter clara vantagem sobre aqueles que esperam obter sucesso a partir do trabalho duro e da razão sóbria e prudente. Nesse esteio, denominar o padrão atual por “zona cinza” significa destacar o papel central que *o acidente e a especulação* – duas faces de uma mesma moeda – exercem nas relações sociais e institucionais da burguesia contemporânea. “Honestidade”, por exemplo, já não tem o mesmo valor que, outrora, serviu para distinguir o burguês do nobre. Se este orientava-se pelo valor da honra, o burguês orgulhava-se de encarar a vida de modo sóbrio, “realista” e desejar somente o conforto do bem-viver proporcionado pelo trabalho duro e honesto. Ora, pergunta Moretti, que valor tal realismo, sem o qual a honestidade não teria valor algum, poderia ter no contexto de inovações tecnológicas capazes de alterar dramaticamente as condições de vida na Terra a qualquer momento? Ou ainda, no contexto de especulação financeira desvinculada do setor produtivo? “Qual é uma previsão 'honestas' do preço do petróleo ou de qualquer outra coisa, daqui a cinco anos? Mesmo se você quiser ser honesto, você não pode, porque a honestidade precisa de fatos firmes, o que a 'especulação' - mesmo em seu sentido etimológico mais neutro

17 HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos – O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.335. Grifo Meu.

18 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o 'Espírito' do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

19 **Eric Hobsbawm** (1917-2012) foi um historiador marxista britânico reconhecido como um importante nome da intelectualidade do século XX. Ao longo de toda a sua vida, Hobsbawm foi membro do Partido Comunista Britânico.

20 HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos – O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.557

- carece”²¹. Um outro exemplo é o caso da gestação materna, após as inovações médicas. Em um cenário em que pela primeira vez o princípio milenar de *mater semper certa est pater nunquam*²² inverteu-se, graças à fertilização *in vitro* e outras técnicas gestativas que permitem, em última instância, a formação de um mercado global de úteros e sêmens²³, qual seria a maneira “honestas” de se dar à luz? Em resumo, o sujeito só pode saber se é efetivamente honesto ou não retrospectivamente; pois o caráter extremamente dinâmico e veloz das transformações da sociedade moderna torna obsoleto, vertiginosamente, o enquadramento moral e legal de um dado momento. Em resumo, hoje, a honestidade parece ter se tornado um valor sobre o qual só se pode especular; o que significa que, para o Empreendedor contemporâneo, há plena convicção de que só se pode ser honesto “acidentalmente”.

Assim, com a passagem do empresário protestante de Weber para o Empreendedor inovador de Joseph Schumpeter (cuja teoria discutiremos no capítulo 3), surge uma nova ética burguesa altamente dinâmica e elusiva, porque é derivada não mais do “hábito do trabalho” e das formas fixas de cotidiano que o acompanha, mas da “destruição criativa” e de sua capacidade de remodelar – e destruir - o mundo de acordo com seus próprios fins. No sítio da destruição criativa, os valores morais e o enquadramento legal não podem, senão, permanecer em suspenso, flutuando na névoa cerrada da zona cinza. Na prática, significa que o Empreendedor tem de tomar riscos não apenas financeiros, mas também éticos, se quiser ser favorecido por desdobramentos futuros. Ele sabe que terá de tomar atitudes que, hoje, não parecem exatamente certas ou éticas; mas aposta no seu poder de modelar as reações públicas a elas, acaso obtiver sucesso econômico, em suma, em seu poder de mobilizar alternativas infernais. O Empreendedor sabe ainda que, como ele se insinua sempre em questões em aberto, é melhor acobertar suas ações sistematicamente para que, no caso de uma eventual crise ou catástrofe, o debate hermenêutico o favoreça²⁴. *Mente, portanto,*

²¹ No original: “What is an ‘honest’ forecast of the price of oil, or of anything else for that matter, five years from now? Even if you want to be honest, you can’t, because honesty needs firm facts, which ‘speculating’—even in its most neutral etymological sense—lacks” MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.129-130

²² Lei romana sobre maternidade. Numa tradução livre: sempre há certeza de quem é a mãe; quanto ao pai, nunca.

²³ Ver: BECK, Ulrich. *A metamorfose do mundo: Novos conceitos para uma nova realidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

²⁴ Consideremos, por exemplo, a decisão do Facebook de disponibilizar seus dados para campanhas políticas na sua plataforma; uma decisão “imoral” – e extremamente lucrativa – sob qualquer aspecto, mas para a qual não havia nenhuma

sistematicamente, para que possa dissimular seus rastros na névoa da zona cinza. A linguagem elusiva das conversas entre os engenheiros da Vale e da TÜV SÜD não assinalam uma preocupação particular com a possibilidade de catástrofe; pelo contrário, são apenas um exemplo mais sinistro de uma prática corrente da linguagem de mercado. Com a zona cinza, o Empreendedor torna-se um especialista em produzir “cortinas de fumaça”.

O ato inicial pode ser ambíguo: é assim que as coisas começam, na zona cinza. Uma oportunidade não planejada surge por si só: um incêndio; um parceiro removido de uma foto; rumores; encontrar documentos perdidos de um rival. Acidentes. Mas acidentes que se repetem com tanta frequência que se tornam a base estrutural, o alicerce oculto da vida moderna. O evento inicial tinha sido pontual, irrepitível; a mentira perdura por anos ou décadas; torna-se "vida". (...) O primeiro passo pode permanecer para sempre indecível: o que se seguiu - a 'mentira', como Ibsen o chama - é inconfundível.²⁵

A tendência para um comportamento irracional voltado para o acidente – que Ibsen havia percebido a partir do século XIX, com recorrência de, ao lado de catástrofes de grande magnitude, toda uma série de incidentes mundanos que, apesar das aparências, surgiam como que “magicamente” interligados para a percepção intuitiva do Empreendedor – adquire uma dimensão dramática no contexto do capitalismo financeiro contemporâneo, em que se pode produzir bilhões de dólares unicamente a partir seja da descoberta de pequenas brechas em sistemas regulatórios, seja apostando em crises socioambientais, seja divulgando notícias falsas ou encobrindo verdades, forçando governos a renegociar dívidas com base em cláusulas propositalmente escritas de modo confuso²⁶, introduzindo novos dispositivos financeiros de propósitos elusivos etc.

regulação explícita na época. Podemos imaginar que os CEOs da Cambridge Analytica e do Facebook sequer imaginassem que suas tecnologias seriam objeto de grande escrutínio público, e que passariam como apenas mais uma inovação publicitária. No entanto, o fato delas terem sido inteligentemente exploradas por minorias políticas de extrema-direita para obtenção de resultados políticos avassaladores acabou criando “inimigos morais” demais, a ponto do debate sobre a regulação das mídias sociais saírem de suas mãos – os inovadores – e caírem nas mãos dos “justos”. Hoje, na ausência de vínculos explícitos entre Cambridge Analytica e Facebook que confirmem de maneira inequívoca um dolo intencional no roubo de dados pessoais; Mark Zuckerberg tenta ainda transformar o debate em uma questão sobre “censura e liberdade de expressão”.

²⁵ No original: “The initial act may be ambiguous: that’s how things begin, in the grey area. An unplanned opportunity arises all by itself: a fire; a partner ousted from the picture; rumors; finding a rival’s lost papers. Accidents. But accidents that repeat themselves so often that they become the structural, hidden foundation of modern life. The initial event had been punctual, unrepeatable; the lie endures for years, or decades; it becomes ‘life’. (...) The first move may remain forever undecidable: what followed it—the ‘lie’, as Ibsen calls it—that, is unmistakable.” MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.118

²⁶ FATTORELLI, Maria Lucia. *Citizen Public Debt: Experiences and Methods*. Geneva, Liège: CETIM/CADTM, 2014 p.142

Começa a ficar claro que o século XX e suas grandes descobertas no ramo da física, química, computação e genética, legou ao século XXI a tarefa de fazer “a colheita da produção oculta representada pelos mais variados desastres, na medida em que sua repetição está se tornando um fenômeno histórico claramente identificável”²⁷. Nesse caso, o Empreendedor, o que faz? Ao invés de se despertar para a prudência, ele redobra a aposta nas vantagens competitivas do acidente e passa a investir em “dispositivos de derrota” – para falarmos como os engenheiros da Volkswagen²⁸ – com o objetivo de manobrar, adulterar, ralentar, dificultar o controle de substâncias cujo potencial catastrófico apenas aos poucos vai sendo descoberto e do modo mais dramático possível. Assim como “honestidade” e “trabalho duro”, a “prudência” – que poderia ter tido um sentido altamente ético e prático para o “bom burguês” de Weber e Smith – foi transformada em valor meramente retrospectivo e especulativo no regime de liberdades conferidas ao Empreendedor contemporâneo. Então, especular sobre o prolongamento da herança catastrófica do século XX em nosso século é, certamente, uma das tarefas mais inconsequentes – e mais rentáveis – em aberto.

Depois de mim, o acidente. Marx, citando a enigmática frase atribuída a Luís XIV, reconhecia operar no cerne de toda atividade especulativa a distribuição de catástrofes:

Todo mundo que especula em bolsa sabe que haverá um dia de desastre, mas todo mundo espera que a tempestade recaia sobre a cabeça do próximo, depois de ter colhido sua chuva de ouro e de ter colocado seu patrimônio em segurança. *Après moi le déluge!* é a divisa de todo capitalista e de toda nação capitalista.²⁹

A zona cinza é, portanto, uma espécie de grande “bolsa de valores da catástrofe” na qual – à margem de qualquer sentido positivo e linguagem codificada, celebrando a verdadeira intuição capitalista capaz de antecipar toda oportunidade em aberto pela constante destruição criativa – se especula quem serão os futuros atingidos e os protegidos; quem serão os honestos

²⁷ No original: “the harvest of the concealed production represented by the most varied of disasters, to the extent, indeed, that their repetition is becoming clearly identifiable historical phenomenon” VIRILIO, Paul. *The Unknown Quantity*. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2003. P.7

²⁸ **Defeat device** é qualquer hardware, software ou design de veículo motorizado que interfira ou desative os controles de emissões em condições reais de condução, mesmo que o veículo passe no teste formal de emissões. O termo aparece nos regulamentos da Lei do Ar Limpo dos EUA e da União Europeia, para descrever qualquer coisa que impeça o funcionamento de um sistema de controle de emissões, e se aplica também a usinas de energia ou outras fontes de poluição do ar, assim como a automóveis. [Wikipedia: Defeat Device https://en.wikipedia.org/wiki/Defeat_device] (Tradução minha)

Discutiremos os “dispositivos de derrota” no capítulo 03.

²⁹ MARX, Karl. *O capital*, livro I, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 312.

e os considerados criminosos; em última instância, quem lucrará e quem será eliminado do mercado.

O que a burguesia trouxe ao mundo? Essa louca bifurcação entre uma ordem muito mais racional e muito mais irracional sobre a sociedade. Dois tipos ideais - um antes e um depois da industrialização - tornados memoráveis por Weber e Schumpeter; (...) Mas ele [Ibsen] fez o que fez porque a diferença entre os dois burgueses é talvez 'irreconciliável', mas não é realmente uma contradição: o 'bom Bürger' nunca terá força para resistir à destruição criativa do capital; o empresário hipnótico nunca cederá ao sóbrio puritano. Reconhecendo a impotência do realismo burguês diante da megalomania capitalista: aqui está a lição política inesquecível de Ibsen.³⁰

Daí a importância de se considerar que as disputas intraburguesas não são propriamente conflitos, mas *dissonâncias* – a “grande dissonância”, como assinala Moretti, em que Empreendedor megalômano, tendo total vantagem sobre o bom burguês, tem ainda o poder de determinar como o outro deve ser mobilizado, mesmo que este sinta um permanente mal-estar. Quem busca o contorno claro de um conflito, na zona cinza, falha em reconhecer a dissonância, limiar a tudo que é e não é legal, moral, lucrativo, honesto, inovador, potencial...

Mas, de que maneira esses verdadeiros *corretores da catástrofe* podem convencer a si mesmos de estarem perfeitamente protegidos de todo acidente? Por que, na hora de especularem sobre o futuro da humanidade, eles jamais imaginem sobre a própria destruição? Por que se fala, tão tranquilamente, de erros que parecem ter sido admitidos apesar dos incidentes, se a lógica da prudência exige a clareza das causas e a lógica da justiça exige a determinação dos algozes? Examinemos, então, o coração dessa flamejante irracionalidade a partir uma pequena fenda situada no alto da chaminé de uma mansão na Noruega.

³⁰ No original: “What has the bourgeoisie brought to the world? This mad bifurcation between a much more rational and a much more irrational rule over society. Two ideal-types—one before and one after industrialization—made memorable by Weber and Schumpeter; (...) But he did what he did because the difference between those two bourgeois is perhaps ‘irreconcilable’, but is not really a contradiction: the good Bürger will never have the strength to withstand the creative destruction of capital; the hypnotic entrepreneur will never yield to the sober Puritan. Recognizing the impotence of bourgeois realism in the face of capitalist megalomania: here lies Ibsen’s unforgettable political lesson.” In: MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.131

3. consciência do acidente

3.1 o casarão incendiado

Protagonista de *Solness, O Construtor* (1892), Halvard Solness, o maior “construtor”³¹ norueguês, é um burguês de meia-idade atormentado pela recordação de uma fenda. No passado, após ter se casado e dado luz à filhos gêmeos, Solness se muda para o casarão herdado por sua esposa, Aline. Ao examinar o estado da casa – amadeirada, ampla e robusta; mas de aspecto muito envelhecido e soturno –, o jovem arquiteto descobre uma pequena rachadura localizada na chaminé. Mesmo ciente do alto risco de incêndio que a fenda acarretava, Solness – para sua própria surpresa, “era-me impossível, - sim, impossível – proceder de outro modo”³² – se recusa a consertá-la. O motivo é que vislumbrava que a *sorte* poderia vir dali: que um *acidente* acabasse incendiando o casarão, liberando o imenso lote que ocupava para que ele construísse seu secreto e audacioso projeto imobiliário. Chegava a delirar, sonhando com os imensos lares que ergueria e com o incêndio perfeito – um dia de inverno em que, voltando de um passeio, avistariam longe uma fumaça que, mais tarde, se descobriria ter sido causada por mero descuido de um “ajudante” que desejava apenas aquecer a casa para os patrões...

De fato, um incêndio acaba ocorrendo, destruindo todo o lar. Solness implementa imediatamente seu plano e logo alcança fama e fortuna em toda a Noruega. Exatamente como havia sonhado, ninguém se ferira no acidente. Mesmo assim, sua esposa acaba abalada com a perda do lar onde ela vivera desde a infância; então, deprimida, acaba acometida de “febre de leite” que levará seus bebês à morte. Passados dez anos – tempo em que ocorre a peça –,

31 A personagem prefere este título a arquiteto.

32 IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.237

Solness confessa ainda não se perdoar pelo óbito de seus filhos, tampouco pela infelicidade de sua esposa, impedida de exercer sua única vocação, ser uma “arquiteta de almas”. Pensa mesmo possuir uma fortuna indigna, pois paga pela destruição da felicidade em seu lar. Aqui, contudo, um detalhe deve chamar a atenção: o fogo – assim concluiu a seguradora... - não se originara na rachadura da chaminé, mas no lado oposto da casa, em um guarda-roupa.

Solness, o Construtor se debruça sobre o papel do acidente na constituição da consciência empreendedora. De que modo o Empreendedor assimila, reage, incorpora o acidente em sua estratégia de destruição criativa? Todo o império de Solness está atado a um ínfimo ponto contingente – o incêndio; mais precisamente, o fato dele ter sido originado de uma maneira não prevista. Tal surpresa, contudo, não o leva a refletir sobre o óbvio: de que tamanha imprudência poderia ter causado a sua própria morte. Pelo contrário, para ele, *a contingência confirma a potência de sua visão empreendedora*. Desse ponto de vista, ele se pergunta: qual seria o sentido ou a causa desse acaso? O incêndio seria, na verdade, obra de um desígnio divino – Deus pretendendo liberar o seu caminho para que ele se dedique à construção das mais belas igrejas? Ou o incêndio estaria de algum modo ligado, magicamente, à ambição empreendedora – seu lar teria ardido tão fortemente porque, no fundo, a chama se alimentava de sua própria ambição? Entre o Homem e Deus, Solness afirma-se como um Empreendedor: para quem não existem acidentes, tão somente oportunidades.

Ibsen examina a formação nascente de uma consciência do acidente no cerne do empreendimento – termo que define, segundo David Harvey, empreendedorismo associado a um individualismo possessivo e a uma instrumentalização completa das relações entre produtores; fenômeno que, hoje, “caracteriza não somente a ação dos negócios, mas domínios da vida tão diversos quanto a administração municipal, o aumento da produção do setor informal, a organização do mercado de trabalho, a área de pesquisa e desenvolvimento, tendo até chegado aos recantos mais distantes da vida acadêmica, literária e artística”³³.

O acidente produz – ou consolida – uma cisão entre ato e consciência. No drama de Ibsen, a cisão é expressa a partir do *private affair*³⁴, de Solness. Como o incêndio não foi

³³ HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1998. P.161

³⁴ Na linguagem dos negócios, trata-se de “assunto privado” que pode tanto ser de cunho pessoal quanto estratégico.

originado sequer na fenda, Solness está livre de qualquer imputação legal ou moral em relação ao incêndio. Porta-se diante da sociedade como alguém que, apesar de toda infelicidade, teve sorte. Em seu íntimo, contudo, elabora as vantagens competitivas de ser alguém dotado de sorte, isto é, alguém liberado para abraçar totalmente o espírito da destruição criativa. Como graças ao incêndio tudo que imagina, pensa e planeja tornou-se um *private affair*, ele pode mentir mais sistematicamente – a começar pela mais óbvia: na verdade, tornou-se um hábil construtor de lares justamente porque foi capaz de desejar que o seu próprio fosse destruído. “Foi depois daquele incêndio que pude dar lares aos homens, pude construir-lhes habitações claras, confortáveis, onde é bom viver, onde pai, mãe e filhos passam a existência na alegre certeza de que se é realmente feliz de pertencer a este mundo”³⁵. O modo como o acidente é incorporado ao capitalismo consolida a distância entre o que sabemos e o que nos mobiliza.

Graças à mentira, Solness pode perder-se de vista na névoa da zona cinza, envolvendo a todos com a cortina de fumaça emanada de seu incêndio. Considere sua relação com os arquitetos da família Brovik, seus empregados. Estes são os “sóbrios puritanos” que mencionava Moretti: *trabalhadores racionais*, os Brovik acreditam numa trajetória linear de sucessão capitalista baseada na dedicação ao trabalho, na transmissão de talentos herdados e na preservação da família nuclear. No passado, quando detinham o maior escritório de arquitetura da Noruega, acolheram o jovem Solness, ensinando-lhe os segredos da profissão. Graças ao incêndio, Solness pôde “esmagar” – não se sabe bem como, suspeita-se que de modo furtivamente desleal – o domínio dos Brovik e transformá-los em seus empregados. Sem suspeitarem da relação entre o Mestre Construtor e o incêndio, acabam aceitando resignados com o destino. Pelo mesmo motivo, creem que um dia Solness poderá ser tão generoso como a vida tem sido com ele, e retribua o favor outrora recebido apoiando a carreira de Ragnar, o filho. Este chega inclusive a conceber um arrojado projeto de lar para um cliente que Solness havia recusado, na esperança de mesmerizar seu chefe e obter seu apoio para o empreendimento. Na verdade, Solness não apenas tinha qualquer intento quanto a isso, como manipulava impiedosamente a fé dos Brovik – ele induzia pai e filho a duvidarem de seus talentos; enquanto seduzia “hipnoticamente” a noiva de Ragnar apenas para impedir seu casamento, que poderia estimulá-lo a empreender. Prontamente ignora a aprovação do cliente

³⁵ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.230

e descarta o projeto de Ragnar. O pai moribundo questiona o por quê de seu comportamento tão ingrato, Solness se limita a responder: “que quer o senhor! tive *sorte*”³⁶. A relação expressa a “grande dissonância” entre os dois modos de ser da burguesia; a noção de sorte caracteriza a ampla margem de vantagem daquele que incorpora a irracionalidade, a indiferença e a catástrofe em seus atos de destruição criativa.

Por ser capaz de *perceber uma oportunidade de catástrofe – especulada* através de sua imaginação absolutamente imprudente e irracional, capaz de *projetar* um efeito de acidente em toda decisão/mentira que ele for decalcando dessa oportunidade – o Empreendedor está sempre a um passo a frente na zona cinza. Daí que as tramas de Ibsen, menos que encontrar um culpado, buscam obsessivamente revelar a imprudência. Nenhuma personagem – e tampouco o leitor – pode determinar com certeza o que aconteceu e quais são as intenções do outro; mas eventualmente, os verdadeiros imprudentes vem à tona para sofrer a tragédia e ceder lugar para novos empreendimentos.

Daí o caráter de “mentira”, mais precisamente, de simulacro, de tudo que é produzido por uma consciência inteiramente mobilizada para a percepção de uma oportunidade de catástrofe:

Solness: Construir habitações para os homens, Hilda... Não vale nada. (...) Sim. Porque hoje os homens pouco se interessam pelo lar. Eles não encontram a felicidade ali. Que faria, eu mesmo, de meu lar, se tivesse um? (*com olhar triste e amargo*) Sim, por mais longe que olhe para o passado, é tudo o que vejo. Não edifiquei nada sólido, nem sacrifiquei nada para construir uma coisa que pudesse durar. Nada, nada, nada!³⁷

Solness tem consciência do caráter de simulacro de tudo que constrói. Para poder construir lares, teve de renunciar a seu próprio lar; e constrói lares em que ninguém morará, efetivamente, porque foram feitos e comprados com base em uma mútua mentira de pertencimento. Mentira a ser paga “não com dinheiro, mas com felicidade humana (...) com a minha felicidade e a felicidade alheia”³⁸. Daí a impressão, para o Empreendedor ibseniano,

³⁶ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. P.171

³⁷ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. P.277

³⁸ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.232

de que a sensação de “pertencer a este mundo”³⁹ não passa de uma ilusão – não apenas porque ele acredita que o mundo moderno está em constante transformação; mas porque tem consciência de que o que reconhecemos como realidade não passa do resultado de mentiras alimentadas por anos a fio até se tornarem “vida”⁴⁰: zona cinza.

Evidentemente, Solness é absolutamente cego a toda forma real de pertencimento. Quando propõe para sua esposa, em reparação ao incêndio, a construção de um novo lar em que haverá, em memória do antigo casarão, quartos para crianças e mais “tantas coisas que te fará lembrar o teu antigo lar...”⁴¹, Solness demonstra profunda ignorância sobre o que realmente a abalou. Para Aline, não é a perda da casa ou dos filhos que conta (tudo isso foi um “decreto da providência” que deve ser acatada como tal, inevitável). Ela lamenta, na verdade, pelas “pequenas perdas da vida”⁴², a perda de tudo aquilo que “para os outros, não significa nada”⁴³ – retratos na parede, velhas rendas da mãe, nove bonecas... – coisas que, portanto, não mereceriam salvamento ou preocupação, mas que para ela constituía o sentido mais profundo de um lar e amparava o modo de existência específico de sua ideia de família. A construção de um novo lar nada mais faria que ressaltar essas pequenas perdas irreparáveis.

Ibsen assinala às mulheres um papel de sutil resistência ao capitalismo; uma resistência muda, que não se deixa adaptar inteiramente às exigências da zona cinza, que se recusa a deixar-se compensar por tudo aquilo que devém de um oportunismo destrutivo. Nesse ponto, intervém a complexa personagem de Hilda que, dependendo do ponto de vista, pode ser tanto uma parceira empreendedora de Solness quanto sua nêmesis. Com Hilda, a consciência enclausurada de Solness se abre e, então, teremos confrontados duas concepções-limite da consciência irracional moderna: de um lado, a vontade de empreender, que se crê capaz de produzir acidentes; de outro, o desejo de construir algo capaz de resistir a toda forma de acidente. Em suma, numa ponta, o *casarão incendiado*, na outra, o *castelo de nuvens*.

³⁹ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.230

⁴⁰ MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.118

⁴¹ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.215

⁴² IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.257

⁴³ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.257

3.2 o castelo de nuvens

No começo da peça, Hilda, uma sensual moça do interior, vem bater à porta de velho Solness com o intuito de cobrar-lhe uma antiga promessa. Conta a jovem que, também há dez anos atrás, Solness havia sido comissionado para construir uma enorme igreja em sua cidade. No dia da inauguração, preparou-se uma festa com grande pompa; em que ela, criança, pôde ver para seu imenso regozijo o arquiteto, triunfante, subir até o topo da imensa torre para afixar nela uma coroa de flores, conforme costume entre construtores da época. Ela diz se lembrar dessa cena com detalhes, por exemplo, o momento em que Solness pareceu voltar-se aos céus para falar algo com Deus. Então, a festa teria prosseguido para o casarão de seu pai, onde então Hilda se depara, sem querer, com Solness sozinho em um dos aposentos a devanear, como que se repassasse orgulhosamente seus feitos em sua mente. Surpreendido pela presença da garota, àquela altura com apenas 12 anos, Solness teria a tomado em seus braços e a coberto de beijos, quando então teria lhe prometido construir um imenso castelo onde ela pudesse servir como sua princesa; devendo ela apenas aguardar o exato prazo de dez anos, quando ele então voltaria, montado a cavalo, para buscá-la.

Solness, de fato, se recorda de alguém endiabrado na plateia a acenar-lhe tão agitadamente que chegou a sentir náuseas e quase cair. No entanto, só se lembra disso. Para profundo espanto de Hilda, Solness não se lembra dela, nem daquela tarde, nem de promessa alguma. Na verdade, mais tarde comentará a Sra. Solness, nem mesmo o fato de que seu marido pudesse ter subido nalguma torre é provável pois este, desde sempre, sofrera de vertigens e jamais fora capaz de chegar sequer ao parapeito da casa onde moram. Assim como no caso da rachadura, não sabemos exatamente o que ocorreu, se de fato algo ocorreu, no passado entre Solness e Hilda. Teria ele flertado ou apenas brincado com aquela garota? Ou teria tudo sido apenas um sonho delirante de uma criança ambiciosa? Hilda age por vendeta, por genuína ambição ou por concupiscência febril? Em todo caso, o simples fato de que Hilda aja em nome de sua ambição e possa imaginar um tal reino com a mesma veemência e paixão que Solness imaginava, quando jovem, os prédios que ergueria sobre o solo do antigo casarão, basta para uni-los.

Solness acaba fascinado com tal “ave de rapina”⁴⁴, “o dia que desponta”⁴⁵, o “nascido do sol” que Hilda, não apenas por sua beleza jovial, como também pela vivacidade de sua ambição, representa. Ele decide, então, construir para ambos o mais sublime império. Nesse ponto, intervém Hilda: não bastaria apenas mais um castelo; um verdadeiro mestre construtor deve perseguir algo verdadeiramente prodigioso, por que não, um “castelo no ar”, um “castelo de nuvem” possuidor da mais alta torre! Solness se anima com a ideia, imaginando a glória de portar-se ali, ao lado da jovem princesa, como rei e excelso construtor. Mas Hilda questiona: como Solness poderia construir a mais bela obra, se teme a altura? Desejoso por fazê-la admirá-lo, Solness promete-lhe subir no alto da torre da casa que está construindo para sua esposa, vislumbrando ainda uma segunda oportunidade de desafiar Deus....

Porém, antes de se entregar de corpo e alma à execução do projeto mais sublime, ele precisa resolver um impasse. Pois a rachadura ainda o atormentava a ponto de crer estar enlouquecendo. Então, acreditando estar diante de alguém capaz de entender a avassaladora vontade de empreender, o Mestre Construtor confessa a Hilda como verdadeiramente compreende seu delito de consciência. Conta, então, que seu sofrimento relativo ao incêndio não se resume, como mais amplamente se supõe, ao óbito de seus filhos e à tristeza de sua esposa, mas ao fato de ter descoberto, naquela ocasião, ser o detentor de uma terrível onipotência: “a graça, a faculdade, o poder de *almejar* uma coisa, de *desejá-la*, de *querê-la*... com tanta intensidade... tão implacavelmente... que por fim a obtém”⁴⁶.

À medida que progredia vertiginosamente em sua carreira, Solness teve a certeza de pertencer a uma seleta classe de eleitos: os Empreendedores⁴⁷ – sujeitos dotados da mais pura ambição; os beneficiários da mais alta “sorte”; capazes de fazer arder o mundo com as chamas de sua imaginação. Por esse motivo, Solness acredita que o incêndio, independentemente de ter sido ou não originado na rachadura, ocorreu por intermédio da *força de atração de sua vontade empreendedora*. Pelo mesmo motivo, Hilda permaneceu ao seu lado, os Brovik se dispuseram a trabalhar para ele, apesar de toda humilhação, e Hilda foi bater em sua porta.

44 IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.243

45 IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.243

46 IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.238 Grifo do original.

⁴⁷ Essa palavra não está no léxico de Ibsen, mas fica claro que, em Solness, o Construtor, ele tinha em mente um empresário inovador. Utilizo-a em continuidade ao uso que vimos fazendo do termo.

O poder do Empreendedor, de acordo com Solness, tem os contornos gerais de uma *feiticeira*: é “fazer as potências exteriores agirem. E é *preciso* prestar-se a elas. Quer se queira, quer não... *é preciso*”⁴⁸. Diz sentir arder em seu peito uma *chama ardente* infatigável, que deve ser alimentada com “mil pedaços de pele dos outros”⁴⁹, de ajudantes e servidores (como Hilda, os Brovik e seus empregados) – gente que, sem qualquer capacidade de fazer arder a destruição criativa do mundo (se o incêndio houvesse ocorrido na casa dos Brovik, pensa Solness, “ela nunca teria ardido tão a propósito. Isso é certo. Porque ele não sabe chamar em seu auxílio os ajudantes e os servidores”⁵⁰), só lhes resta servir de combustível para a *chama da mobilização empreendedora*. O motivo que o fazia enlouquecer, Solness crê, é o fato de que havia conquistado tudo em sua carreira e, sem mais atender às imperiosas necessidades das potências exteriores, temia que pudesse perder a sorte para um novo competidor, como Ragnar. Hilda, além de proporcionar um novo objeto de ambição, contribui urgindo a Solness que desenvolva uma “consciência robusta”, isto é, que deixe de lado todo falso remorso pelos filhos e esposa, que aja de tal modo irascível, como se fosse um verdadeiro *viking*, alguém capaz de destruir uma comunidade inteira pela manhã e, à noite, jantar calmamente com suas esposas raptadas (Hilda adoraria ser uma delas). Somente assim, devotando-se de corpo e alma à execução do mais sublime projeto, poderia erguer sobre o mundo seu reino de névoas.

Como costuma ocorrer em obras de Ibsen, não é possível saber se Hilda faz um elogio do feiticeiro-viking porque de fato acredita, ou apenas para precipitar Solness ao abismo. Em todo caso, assim se atam, na mesma névoa da zona cinza, a fumaça do incêndio e as nuvens que rodeiam o castelo no ar, ambas emanadas por essa chama que, não existindo inteiramente no mundo, nem no sujeito, existe nesse limiar irracional da intuição empreendedora. Ibsen, portanto, inscreve o acidente no cerne da imaginação megalômana do Empreendedor, que se torna alguém capaz de *atrair acidentes em seu benefício*; ou melhor, alguém cujo poder reside na capacidade de *produzir, magicamente, acidentes*.

⁴⁸ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.241. Grifo do original.

⁴⁹ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.239

⁵⁰ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. P.239

3.3 visionários e sonhadores

Nesse ponto, convém comparar a versão “irracional” do ordenamento da zona cinza com outro viés “racional” da tragédia do desenvolvimento. Ibsen retoma, a sua maneira, um tema caro ao cânone moderno: o vínculo trágico entre criação e destruição. Na concepção moderna do desenvolvimento, nenhuma destruição se dá totalmente sem que traga a centelha do novo; ao mesmo tempo, nada pode ser inteiramente criado sem que contenha em si o programa de sua própria destruição - e essa é a tragédia do Empreendedor: desenvolver o mundo até o limite máximo em que tudo que criou, ele próprio incluso, possa ser outra vez transfigurado pela destruição.

É esse o grande tema de *Fausto*⁵¹ que, pelas mãos de Goethe, foi considerada a obra-prima que inaugura a consciência moderna na literatura. A narrativa de *Fausto* se constrói em torno do pacto do protagonista com Mefistófeles, o Diabo, para construção de um ambicioso projeto de modernização da Europa que, em termos práticos, se realizará sobretudo no âmbito da construção civil. O demônio se dispõe a destruir tudo que for necessário para implantação das mais arrojadas obras de engenharia moderna imaginadas por Fausto, desde que este se atenha a uma única condição: não se deter jamais em admiração pela obra de sua própria lavra pois, no exato instante em que desejá-la eterna, Mefistófeles irá destruí-lo e escravizá-lo. Assim, com o auxílio do diabo, Fausto torna-se um “destruidor criativo *par excellence*”⁵², um Empreendedor

preparado para destruir mitos religiosos, valores tradicionais e modos de vida costumeiros para construir um admirável mundo novo a partir das cinzas do antigo (...) Fausto obriga a si mesmo e a todos (até Mefistófeles) a chegar a extremos de organização, de sofrimento e de exaustão, a fim de dominar a natureza e criar uma nova paisagem, uma sublime realização espiritual que contém a potencialidade da libertação humana dos desejos e necessidades.⁵³

⁵¹ GOETHE. *Fausto I: Uma Tragédia* – Primeira Parte. São Paulo: Editora 34, 2004. e GOETHE, *Fausto II: Uma Tragédia* – Segunda Parte. São Paulo: Editora 34, 2004.

⁵² HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993, p.26

⁵³ HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993, p.26

Graças ao pacto, Fausto tem posse agora do fundamento criativo de toda destruição. Habilitou-se a tal poder quando, meditando sobre o Evangelho segundo São João, teve uma epifania: no início não haveria o verbo, mas um novo pressuposto: “*no princípio era a Ação*’ (...) a ideia de um Deus que se define através da ação, através do ato primordial de criar o mundo”⁵⁴. É no exato momento dessa revelação que Mefistófeles então surge para ajudá-lo desenvolver o sentido latente da expressão:

Pode Fausto ser tão ingênuo a ponto de acreditar que Deus realmente criou o mundo “a partir do nada”? Com efeito, nada provém de nada; é apenas em função “de tudo aquilo que *você* chama pecado, destruição, mal” que pode ocorrer qualquer criação. (A criação do mundo, por Deus, “usurpou o antigo posto e domínio da Mãe Noite” (...)) Não obstante, ele [Mefistófeles] é ao mesmo tempo “parte do poder que não criaria / nada a não ser o mal, e, no entanto, cria o bem” (1335 ss.).⁵⁵

O paradoxo de uma destruição criativa, de uma criação destrutiva, assim se explica originalmente por *Fausto*: Deus é dotado de uma força de ação positiva que é cosmicamente destrutiva; logo, a ambição demoníaca pela destruição vem também a ser criativa. Mefistófeles, “só trabalhando com o mal, não desejando ‘nada além do mal’ (...) pode terminar do lado de Deus, ‘criando o bem’”⁵⁶. Trata-se, portanto, de um comportamento social que é definido não mais pelo *porquê*, mas pelo *como agir*: “Se eu aceito parar (*Wie ich beharre*) serei um escravo (1692-1712)”⁵⁷. Essa ideia de um capitalismo essencialmente benevolente, apesar de toda destruição e sofrimento que produz, terá uma longa influência ao longo de toda a modernidade e nos alcança, ainda hoje, com a ideologia neoliberal.

O tema da irracionalidade e o risco da autodestruição também é um tema que já aparece em *Fausto* de diversas maneiras, em especial, na relação entre autodesenvolvimento e esvaziamento do ser. Aqui, a *criação do mundo e a construção de si estão entrelaçadas*, como na figura de ouroboros, pois “o único meio de que o homem moderno dispõe para se transformar

⁵⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha No Ar – A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Edição Kindle. Grifo meu.

⁵⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha No Ar – A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Edição Kindle

⁵⁶ BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha No Ar – A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Edição Kindle

⁵⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha No Ar – A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Edição Kindle

– Fausto e nós mesmos, o veremos – é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive”⁵⁸. Assim, o grande construtor alemão proclama: “Entendamo-nos bem. Não ponho eu mira / na posse do que o mundo alcunha gozos / quero a embriaguez de incomportáveis dores, / a volúpia do ódio, o arroubamento / das sumas aflições. (...) assim me torno / eu próprio a humanidade; e se ela ao cabo / perdida for, me perderei com ela”⁵⁹. Todavia, se ao se autodesenvolver, Fausto pode alcançar as mais altas volúpias do espírito humano, por outro lado, ele não pode senão sentir, ao final desse processo em que o aprendizado criativo é perpassado pela destruição de todas as coisas, crescer dentro de si um vazio pois, conforme assinala Berman, “é como se o processo de desenvolvimento, ainda quando transforma a terra vazia num deslumbrante espaço físico e social, recriasse a terra vazia no coração do próprio fomentador. É assim que funciona a tragédia do desenvolvimento”⁶⁰.

Todos esses temas também estão em *Solness, O Construtor*. A novidade, porém, é que a transação fáustica não é mais intermediada por um contato direto com as forças divinas ou demoníacas da destruição criativa, mas por *uma força impessoal e irracional, o acidente*. Fausto pactua com o diabo porque tem uma extraordinária vontade de desenvolver as potências humanas. Logo, sua relação com a destruição é positiva e estruturada como um *projeto*: nos diálogos com Mefistófeles, ele define o quê, como, por quê, por quem e de que modo algo deve ser destruído. Não basta destruir; é preciso fazê-lo de maneira eficiente, isto é, de acordo com um projeto. Na prática, na medida em que avança o ambicioso projeto de Fausto, Mefistófeles é cada vez mais relegado a um papel marginal; pois a própria razão moderna que passa a ocupar o motor propulsor da destruição criativa. No grande pátio de construção de

⁵⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha No Ar – A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Edição Kindle

⁵⁹ GOETHE, cit. por: Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha No Ar – A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Edição Kindle. Grifo meu.

⁶⁰ O termo “fomentador” pode também ser traduzido por “agente de desenvolvimento”. Aqui, contudo, preferimos o termo contemporâneo empreendedor, apesar do anacronismo, uma vez que o empreendedor moderno de Ibsen é claramente construído tendo como pano de fundo os temas faustianos. (Berman faz questão de frisar que Fausto não se adequa totalmente ao modelo de empresário capitalista cujo foco é estritamente o lucro, pois ele claramente despreza a vantagem fácil e individual oferecida por Mefistófeles; a obra de Fausto, se se quer realmente aproximar a uma realidade econômica dos séculos XX e XXI, estaria mais próxima dos grandes empreendimentos do Estado de Bem-Estar Social; ou ainda, argumenta Berman, da tradição socialista).

Fausto, são suas ordens, mais que o poder mágico do diabo, que reinam acima de todos e que forçam os serviçais a baterem os limites extenuantes de produtividade.

Já o sucesso de Solness não está ligado a nenhuma grande vontade de desenvolvimento, tampouco de autodesenvolvimento. Na verdade, onde quer que se observe, ele é estéril. Não tem filhos, nem herdeiros. Quando aluno, era medíocre; enquanto mestre, não teve pupilos – nem mesmo a Ragnar, diz Solness, ensinou algo de valioso. Solness se recusa a transmitir a Ragnar ou a quem quer que seja seu legado; não obstante o fato de reconhecer em Hilda – uma leiga – seu único par de profissão. Se, no início, Solness podia ainda vislumbrar contribuir para a humanidade com a construção de grandes igrejas, com o tempo, abandonou de todo esse desejo para dedicar-se à criação de fantasias privadas que, no fundo, são para ele meros simulacros de uma felicidade inexistente, um sentimento fantasioso de pertencimento ao mundo que, na prática, nem ele, nem seus clientes, efetivamente acreditam. Em resumo, seu sucesso não é proporcional à magnitude de sua concepção de mundo; tampouco sua carreira reflete qualquer profícuo autodesenvolvimento. Com o tempo, não se tornou mais sábio, mas louco. Ao contrário de Fausto, ele não deseja projetar e projetar-se no mundo. De fato, no final da vida ele já não quer projetar nada mais, nenhuma obra, senão, o projeto irrealizável do castelo no ar. Por tudo isso, fica claro que o poder de Solness advém, no fundo, da extrema imprudência que se volta para uma força irracional, de sua predisposição a enxergar na catástrofe uma oportunidade, de sua intuição acerca da possibilidade atraente de todas as coisas. Em suma, sua relação com a destruição criativa não é *projetiva*, mas *especulativa*. Especulando, Solness não ambiciona criar um novo mundo, mas apoderar-se do mundo como num sonho, por acidente.

Nesse ponto, vale comparar as duas obras paradigmáticas destes Empreendedores: o “castelo de nuvens” de Solness e o “Farol” de Fausto. A metáfora central para *Fausto* é a imensa torre de observação à beira-mar, que o protagonista concebe como epítome de seus empreendimentos - um lugar onde todos pudessem “contemplar a distância até o infinito”. Fausto havia concebido como lugar ideal para a construção do farol o terreno onde moravam num pequeno casebre Filemo e Báucia, humilde casal de idosos. Deslumbrado pela grandiosidade de sua concepção, Fausto dava como certo a compra do terreno. No entanto, mesmo após ofertas vultosas de dinheiro e a transferência para outra propriedade, o casal se

recusa a se mudar. Fausto, furioso com a presunção dos dois, que se acreditavam à altura de atravancar seu projeto de modernização, ordena a Mefistófeles e seus asseclas que removam Filemo e Báucia de seu caminho imediatamente, não importando como. No dia seguinte, Fausto descobre, para seu horror, que o diabo havia matado o casal. Em resposta, o príncipe das trevas, com sua elegância habitual, ri de tamanha repulsa histriônica; pois Fausto acreditava poder fingir, para os outros e para si, poder criar um novo mundo com mãos limpas.

Sobre essa passagem, Berman destaca o “estilo de maldade caracteristicamente moderno: indireto, impessoal, mediado por complexas organizações e funções institucionais”⁶¹. Berman destaca, ainda, que o assassinato de Filemo e Báucia significou o fim do mundo medieval; mas também o fim de Fausto, que nada terá adiante para destruir e abrir caminho à modernização. A metáfora do Farol ou torre de observação deve ser, portanto, inscrita nesse limiar de passagem de um mundo a outro. Lembremos que a peregrinação desempenha um importante papel tanto na obra quanto no mundo medieval em geral (Goethe teria dito que “a Europa nasceu no caminho de peregrinação a Santiago”⁶²). Nesse sentido, o farol representa, simultaneamente, formas antigas de orientação, onde serve como ponto culminante ao deslocamento espiritual do peregrino; bem como, em caminho oposto, a racionalização do mesmo espaço em que o peregrino circula, através da qual é substituído o espaço de localização medieval pela perspectiva renascentista, pela visada do alto de um “espaço de extensão” tipicamente moderno que descarta a importância do ponto de vista subjetivo-espiritual – e das estratégias de prudência – do caminhante⁶³. Em resumo, o farol de Fausto *projeta* o espaço moderno.

Também em *Solness, O Construtor* há uma casa firmemente assentada ao solo que deve ser destruída para abrigar um empreendimento – é o lar de Aline, cuja aparência precária e soturna, combinada à robustez da construção e à generosidade de seu espaço interior,

61 BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha No Ar – A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Edição Kindle.

62 ROSZAK, Piotr. “The “Prelude” to the Camino. The Way of St. James and the Cultural Identity of Kuyavia e Pomerania”. In: *Compostellanum: Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, v. 60, n. 3-4, p. 645-653, 2015, p.648.

63 Para uma discussão sobre o espaço de localização medieval e o espaço de extensão da Idade Clássica, ver: HERMANN, Victor. “O espaço heterotópico da peregrinação – uma análise heterotopológica dos caminhos de Santiago” in: *Revista Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 217-240, 2018

reforçam a metáfora da casa como lugar de eterno enraizamento. Porém, ao contrário de Filemo e Báucia, o destino de Aline não é perder a vida ou se mudar para longe. Forçada a permanecer no sítio mesmo da destruição criativa, à Aline é oferecido um simulacro de lar que será construído naquele mesmo terreno – agora, rodeado de “casas para estranhos, para gente que não conheço... e que das janelas me podem ver...”⁶⁴. Mas, por que Solness concebe para o sítio da destruição criativa um simulacro da coisa destruída?

Primeiro, porque o novo lar formalizaria a mentira: com ele, Solness afastaria de vez qualquer suspeita sobre suas reais intenções em relação ao antigo casarão. Mais precisamente, Solness pretendia com o novo lar forçar *a transformação da mentira em vida*. Daí a importância da recusa da Sra. Solness em deixar para trás as “pequenas perdas”, coisas irrelevantes e sem função prática mas que, escapando ao olhar da sociedade e seus abutres, cumprem com a tarefa de testemunhar um modo de existência. Embora muda e funesta, a resoluta resistência da Sra. Solness levanta a bandeira da prudência, em que as mais discretas perdas são pressentidas como a chegada de um grande risco ainda inominável. Com efeito, o que seu marido denomina como “sorte” e seus “ajudantes” consiste, na verdade, numa espécie de “feitiçaria sem feiticeiros”⁶⁵ – voltaremos adiante nesse termo – em que cada ato de destruição criativa impõe ao derrotado a tarefa de produzir uma nova subjetividade adaptada às novas condições.

Segundo, porque, ao contrário de Fausto, a verdadeira obra de Solness – aquela que ele imagina ser capaz de triunfar sobre a voracidade moderna – não pode ser situada em nenhum ponto específico da Terra. O castelo no ar não visa estabelecer relação direta alguma com o espaço em derredor. Por isso, pode prescindir do espaço conquistado para que se construa sobre ele um simulacro moderno do que foi destruído. Ao contrário desse novo lar, o castelo no ar é essencialmente irrealizável, irracional. Existe no campo puramente especulativo da ambição empreendedora. Significa que, em relação ao lar, o castelo é uma *heterotopia da zona cinza* – mais especificamente, heterotopia de ilusão, por não existir em lugar algum, e heterotopia de compensação, um lugar à parte cuja função seria espelhar toda

⁶⁴ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. P.254

⁶⁵ STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2011.

a zona cinza em seu interior, de modo invertido e idílico⁶⁶. Daí toda a referência a um imaginário medieval perdido (castelo, torre, cavalo, princesa). Ao pretender passar como se fosse uma nuvem sublime a fumaceira emanada pelo sítio da destruição criativa, a função dessa heterotopia é confirmar a hegemonia da mentira destinada a tornar-se vida por força do empreendimento capitalista.

Consideremos assim o final da peça. Sabemos que Solness está construindo um simulacro de lar para a Sra. Solness. Essa casa é ressignificada com a chegada de Hilda. Já sem qualquer interesse em satisfazer a mentira de que desejava ter um lar; Solness acelera a obra apenas para atender uma fantasia: o desejo de Hilda em revê-lo, como no passado, triunfante no alto de uma torre, desafiando outra vez a Deus, provando assim incontestavelmente seu poder de erguer castelos no ar. Chegada a inauguração, Solness supera seu medo de vertigem e põe-se a subir a imensa escada afixada ao exterior da torre. Apesar da grave preocupação de todos que sabiam de sua condição, por um momento, ele parece ter obtido sucesso e aparentava falar diretamente com Deus – quando então, se desequilibra e cai para a morte. A peça termina no instante dessa queda, com Hilda, “imóvel, com uma expressão de desvario e triunfo”⁶⁷, a olhar fixo para o alto da torre. O mistério desse *olhar irracional incapaz de perceber a catástrofe inoportuna* parece testemunhar uma outra tragédia do desenvolvimento. Não mais a punição que atinge aquele que, tendo destruído a tudo, julgou poder criar algo de definitivo; mas o acidente que aplaca aquele que, tendo mentido para todos, imaginou ter a oportunidade de viver verdadeiramente.

⁶⁶ Ver: FOUCAULT, M. “Outros espaços.” In: *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 411-422.

⁶⁷ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.284 Grifo meu.

4. feitiçaria sem feiticeiros

“Se você não tem um sonho, acorda vazio”⁶⁸. Essa frase, que bem poderia ser do Mestre Construtor, é de Eike Batista – bilionário unicamente por sua extraordinária visão, por sua capacidade de atizar a cobiça dos investidores com poços de petróleo inexistentes. A exemplo dos Empreendedores de Ibsen, Eike é um homem de retórica envolvente, de metáforas grandiosas e vertiginosas; um verdadeiro feiticeiro, sempre atento a questões esotéricas⁶⁹ – e que acabou preso por um “castelo de nuvens”, qual seja, negociatas rasteiras e envolvendo o falseamento de coisas intangíveis como lobby e bitcoins⁷⁰. Que Eike Batista tenha optado por dar a seus filhos o nome de deuses nórdicos: eis uma nota de rodapé cômica à megalomania irracional do Empreendedor da linhagem de Solness.

Muitas vezes descritas como herméticas e simbolistas, as obras tardias de Ibsen refletem a indeterminação da zona cinza. O nexos causal e motivacional que explicaria a série de incidentes, meias-verdades, mentiras, é diluído pela própria linguagem da burguesia – vaga e imprecisa em relação àquilo que pratica; megalômana e delirante quanto aquilo que ambiciona. De um lado, metáforas grandiloquentes – torres mais altas, vikings, feiticeiros e aves de rapina, chamas que ardem com a pele de mil homens, castelos no ar onde a felicidade do homem poderá morar em definitivo etc.; de outro, explicações vagas e imprudentes – sorte, infortúnio, infelicidade, acidente, acaso, sonho, vislumbre, loucura etc. Entremeio a tudo que sabemos e o que nos mobiliza, o Empreendedor está fadado a repetir: “não me era possível agir de outro modo”, “é preciso prestar-se às forças, quer se queira, quer não” – tudo

⁶⁸ Frase atribuída a Eike Batista. <https://citacoes.in/atores/eike-batista/>

⁶⁹ Redação. “Eike contrata consultoria esotérica e muda logotipo do grupo, diz revista” Uol, 29/04/2013 <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/29/eike-contrata-consultoria-esoterica-e-muda-logotipo-do-grupo-diz-revista.htm>

⁷⁰ Italo Nogueira. “Eike Batista é preso e investigado por operar com bitcoins em nome da mulher” Folha de São Paulo, 08/08/2019 in: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/08/procuradoria-vestiga-operacoes-de-eike-batista-com-bitcoins-em-nome-da-mulher.shtml>

isso são expressões que poderiam muito bem serem ditas por Romeu Zema e os diretores da Vale.

Ainda hoje, domina a figura do Empreendedor capaz de delirar sobre aquilo que mal existe e que se porta, diante das mentiras que conta, tal qual um Pigmaleão dotado de toque de Midas. Mesmo quando parecia evidente que a Enron⁷¹ estava prestes a afundar por causa de atos “contabilidade criativa”⁷², o CEO Jeffrey Skilling dizia ter certeza de que “estávamos fazendo algo especial, mágico. *Não era um trabalho - era uma missão*. Estávamos mudando o mundo. Estávamos fazendo a obra de Deus”⁷³. Porém, quando já não havia mais nada a ser feito e restava-lhe apenas dar respostas à Justiça, acionistas e opinião pública, Skilling se limitou a murmurar:

Minha vida está fodida (...) As pessoas não iam apenas trabalhar para a Enron, ela se tornava parte de sua vida, tão importante quanto sua família. *Mais importante que sua família. Mas pelo menos eu sabia que tínhamos essa empresa.* (...) Agora, vejo minha vida como acabada (...) dependendo de como tudo se desenrolar, pode chegar a um ponto em que não vale a pena ficar por aqui. Cliff descobriu como tudo ia acontecer.⁷⁴

⁷¹ “A **Enron Corporation** foi uma companhia de energia americana, localizada em Houston, Texas. Empregava cerca de 21 000 pessoas, tendo sido uma das empresas líderes no mundo em distribuição de energia (eletricidade, gás natural) e comunicações, mas decretou falência. Seu faturamento atingia 101 bilhões de dólares em 2000, pouco antes do escândalo financeiro que ocasionou sua falência. Alvo de diversas denúncias de fraudes contábeis e fiscais e com uma dívida de 13 bilhões de dólares, o grupo pediu concordata em dezembro de 2001 e arrastou consigo a Arthur Andersen, que fazia a sua auditoria. Na época, as investigações revelaram que a Enron havia manipulado seus balanços, com a ajuda de empresas e bancos, e escondera dívidas de 25 bilhões de dólares por dois anos consecutivos, tendo inflado artificialmente os seus lucros.” [Verbetes: Enron, Wikipedia. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Enron>]

⁷² **Contabilidade criativa** é “intencionalidade das empresas em aproveitar a existência da subjetividade, das alternativas existentes e da vaga regulamentação de alguns aspectos contábeis com a finalidade de obter demonstrações financeiras que representem a imagem desejada.” In: Maria Kraemer. “A maquiagem das demonstrações contábeis com a contabilidade criativa” Gestiópolis, 17/09/2005 <https://www.gestipolis.com/a-maquiagem-das-demonstracoes-contabeis-com-a-contabilidade-criativa/>

⁷³ No original: “We were doing something special, magical. It was not a job - it was a mission. We were changing the world. We were doing God's work” in: MCLEAN, Bethany; ELKIND, Peter. *The Smartest Guys in the Room – The Amazing Rise and Scandalous Fall of Enron*. Nova Iorque: Editora Penguin, 2003. Edição Kindle.

⁷⁴ John Clifford "Cliff" Baxter é um ex-CEO da Enron que renunciou ao cargo no auge do escândalo para, pouco depois, se suicidar. No original: “My life is fucked (...) People didn't just go to work for Enron, it became part of your life, just as important as your family. More important than your family. But at least I knew we had this company. (...) I view my life as over, (...) depending on how it plays out, it may reach a point where it's not worth sticking around. Cliff figured out how it was going to play out” in: MCLEAN, Bethany; ELKIND, Peter. *The Smartest Guys in the Room – The Amazing Rise and Scandalous Fall of Enron*. Nova Iorque: Editora Penguin, 2003. Edição Kindle.

Essa é a tragédia do Empreendedor irracional ibseniano: seu fim ocorre no exato momento em que ele acredita *ter uma empresa* – e não uma mentira que se tornou “vida”⁷⁵.

Se Fausto é um *sábio e visionário*, Solness é um *sedutor e sonhador*. Se para Fausto “o que sabemos” é um tema de maior importância; para Solness, dominar “o que nos mobiliza” é o que importa. Duas maneiras distintas de capturar essa distância entre o que sabemos, o que nos mobiliza, que caracteriza o espaço de funcionamento da zona cinza. A esse segundo modelo de captura, podemos dar o nome de *feitiçaria*.

Houve, por muito tempo, um nome para algo capaz de produzir uma coincidência entre escravização, a colocação em serviço, e sujeição, a produção daqueles que fazem livremente o que devem fazer. É algo cujo poder assustador e a necessidade de cultivar meios apropriados de proteção são conhecidos pelos mais diversos povos, exceto nós, modernos. Seu nome é feitiçaria.⁷⁶

Para Stengers e Pignarre, o capitalismo pertence à linhagem de sistemas de feitiçaria. Denominá-lo assim produz, primeiro, um deslocamento em relação à noção de ideologia. Ideologia supõe *cegueira*, “A imagem de uma tela, de ideias que se destacam, que bloqueiam o acesso ao ‘ponto de vista correto’”⁷⁷. No entanto, se observarmos o comportamento de Solness – ou dos engenheiros da Vale e da TÜV SÜD – fica claro que todos eles compreendiam perfeitamente os riscos que corriam e, todavia, algo lhes dizia que “era impossível agir de outro modo”, isto é, que apenas a oportunidade de lucro, as pressões de mercado, as possibilidades de multa, deveriam ser consideradas, deveriam causar preocupação (“*mas como sempre a Vale irá nos jogar contra a parede e perguntar...*”⁷⁸; “*o risco de multa do*

⁷⁵ MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.118

⁷⁶ No original: “There has, for a long time, been a name for something that manages to produce a coincidence between enslavement, the putting into service, and subjection, the production of those who do freely what they are meant to do. It is something whose frightening power and the need to cultivate appropriate means of protection against is known by the most diverse of peoples, except us moderns. Its name is sorcery.” STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011, p.35

⁷⁷ No Original: “the image of a screen, of ideas that screen out, that block access to the ‘right point of view’” STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011, P.42

⁷⁸ “Mas como sempre a Vale irá nos jogar contra a parede e perguntar: e se não passar, irão assinar ou não? Para isso, teremos que ter a resposta da Corporação, com base nas nossas posições técnicas”. Email atribuído a Makoto Namba, engenheiro chefe da Tüv Süd. Ver: Déborah Lima. “Troca de e-mails mostra que Vale pressionou Tüv Süd para atestar estabilidade da barragem” Estado de Minas, 15/02/2019 https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/02/15/interna_gerais,1030962/troca-de-e-mail-mostra-que-vale-pressionou-tuv-sud-para-atestar-estabi.shtml Grifo meu.

*DNPM (antigo nome da Agência Nacional de Mineração) é muitíssimo alto*⁷⁹)... Em suma, não se trata de pessoas cegas ideologicamente – aquilo que poderia ser corrigido por um ato de educação, de esclarecimento (Fausto era cego, porque o Mal que ele produzia pôde a ele ser revelado; já Solness tinha perfeita consciência de suas mentiras e do impacto que os acidentes oportunos produziam e isso era, justamente, sua vantagem competitiva). Seria mais apropriado dizer, conforme o vocabulário da feitiçaria, que tais empreendedores foram “tomados”⁸⁰, qual seja, “que é a própria capacidade de pensar e sentir que foi vítima da operação de captura. (...) Ser capturado implica que é a própria capacidade de ver a si mesmo que foi afetada”⁸¹.

Há extraordinária cumplicidade entre o pensamento de Stengers, Pignarre e Ibsen. Feitiçaria corresponde a um processo de captura de um agenciamento; é o constrangimento de diferentes modos de existência a um princípio de mobilização. A grande invenção de Solness, lembremos, não é qualquer obra de sua lavra, mas a fenda na chaminé, isto é, a intuição de que um acidente *seria capaz de, bem ou mal, mobilizar a todos a seu redor em seu projeto imobiliário*. Que se entristeçam uns, que se aborreçam outros, que se seduzam alguns, pouco importa – o acidente é capaz de forçar a adaptação de todos, quer queiram ou não, à oportunidade vislumbrada. Daí a obsessão dos atores da zona cinza em representarem seus atos como erros apesar de incidentes, como atos que parecem ter sido admitidos, em suma, como acidentes. Como resume Solness, o Empreendedor é aquele que deve “fazer as potências exteriores agirem. E é *preciso* prestar-se a elas. Quer se queira, quer não... *é preciso*”⁸².

A tragédia de todo feitiçeiro é confundir-se com sua magia, acreditar que ela se localiza nele próprio e não na capacidade mesma de fazer as pessoas agirem de acordo com um Mal impercebido. Do mesmo modo, a tragédia do Empreendedor tem início a partir do momento em que ele passa a confundir o capitalismo com seu empreendimento. Ao acreditar que ele

79 Email atribuído ao engenheiro da Vale Helio Marcio Lopes de Cerqueira. Ver: Redação. “E-mails mostram preocupação de engenheiro da Vale com falta de informação” *Época Negócios*, 13/02/2019. <https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2019/02/epoca-negocios-e-mails-mostram-preocupacao-de-engenheiro-da-vale-com-falta-de-informacao.html> Grifo meu.

80 No original, “eaten up”. Optamos pela tradução que se aproxima do léxico popular do Candomblé.

81 No original: “that it is their very capacity to think and feel that has been prey to the operation of capture. (...) to be capture implies that it is the capacity of see itself that has been affected”. STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011, P.43

82 IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.241. Grifo do original.

“tem uma empresa cuja missão é mudar o mundo”, o Empreendedor deixa de compreender que o sistema capitalista não é resultante de tal ou qual inovação, tal ou qual sistema de produção – na verdade, o capitalismo não cessa de dar provas de sua reinvenção nesses campos – e sim, dessa capacidade geral de mobilizar as pessoas a *agirem de acordo com uma oportunidade de lucro definida pelo Empreendedor*⁸³, a *criarem a própria impotência em acordo com essa definição*. Nesse sentido, a diferença entre uma “fenda chaminé” e um “projeto arquitetônico arrojado” tem importância relativa, quando fica claro que ambos só adquirem importância quando se tornam capazes de mobilizar as pessoas – queiram elas ou não – em torno de uma oportunidade de lucro vislumbrada.

A feitiçaria é, talvez, uma chave mais adequada para elucidar o mistério das intenções de Hilda. Em toda a obra, ela dá mostras de compreender claramente aquilo que cada um foi forçado a ocultar de si mesmo para que pudesse testemunhar o empreendimento imobiliário (o talento dos Brovik, o amor da esposa de Ragnar, a capacidade de gerar vida de Aline, a loucura suicida de Solness etc.). O que deve chamar nossa atenção, aqui, é o modo como ela se relaciona com essa “verdade”. Por exemplo, ao revelar para Ragnar que Solness seduzia sua esposa, unicamente para refrear o impulso empreendedor do jovem arquiteto, ele contesta perguntando se haveria alguma base factual, ao que Hilda Responde: “Não. Mas é a verdade! É preciso que seja verdade! (com arrebatamento.) *Eu quero... quero que seja a verdade*”⁸⁴. Nesse caso, interpreta Ragnar, o Mestre Construtor agiu porque temia seu talento, ao que ela dá de ombros: “Medo?... Ele?... O senhor é realmente muito presunçoso!”⁸⁵.

Hilda aponta para o verdadeiro caráter de um feitiço: sua impessoalidade. Ele não tem qualquer sentido positivo, se limita a operar a distribuição da má-sorte. Como Solness tem ciência de que seu sucesso devém, na verdade, de uma fenda na chaminé, ele teme o talento de Ragnar não por qualquer caráter positivo de sua concepção arquitetônica, mas pela possibilidade de que, de repente, não apenas os clientes, *mas os incêndios, os ajudantes e servidores, em suma, a sorte* passe a orbitar em torno dessa nova força construtiva. Ragnar não pode compreender isso, porque, como busca o reconhecimento de uma verdade – o talento

83 STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011, P.43

84 IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960.p.271

85 IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960.P. 269

de seu pai, a própria inventividade e o amor de sua esposa – acreditava disputar no terreno da moral e, por isso, concebia estratégias em termos de revelação da verdade, de justiça, de reparação. Mas a mentira estratégica de Solness é imperturbável pela denúncia da verdade. Por saber que tudo não passa de sorte – isto é, que o capitalismo não passa dessa força capaz de obrigar as pessoas se mobilizarem em torno de uma oportunidade designada pelo Empreendedor – podia manipular toda sede de verdade indiferentemente, seguro de que a honestidade é meramente um valor especulativo. Por tudo isso, Hilda não se satisfaz em revelar a verdade encoberta pelo feitiço: ela demonstra ainda a necessidade de se desejar que a verdade seja verdade. Se o Empreendedor diz “é preciso fazer as potências exteriores agirem. E é *preciso* prestar-se a elas. quer se queira, quer não... *é preciso*”; ela contra argumenta: “não, mas é a verdade. É *preciso* que seja verdade! (*com arrebatamento.*) *Eu quero... quero que seja a verdade*”⁸⁶. Verdade, sem agenciamento, é inefetiva contra tudo que mobiliza. Em outras palavras, ela não procede ao modo da denúncia, ela busca *contraefetuar uma mobilização*.

Muito do caráter “simbolista” e “hermético” atribuído às obras tardias de Ibsen tem a ver com o fato de que seus heróis passam ao largo da verdade e disputam no terreno indeterminado, fantasioso, irracional, da zona cinza. É a partir daí que conseguem precipitar a tragédia do desenvolvimento. É comparativamente mais fácil compreender um tipo de resistência mudo e infértil, como a da Sra. Solness que, embora se recuse a deixar-se mobilizar pelo novo lar, ajuda o Empreendedor por não ser capaz de encontrar meios de criar outros modos de existência que não desemboquem nessa experiência mortificante que confirma a “vida” da mentira. No elogio que tento fazer aqui do modo de resistência de Hilda, proponho conceber o “castelo no ar” como mais que uma metáfora, como um *signo que tem a função de produzir uma des-mobilização da percepção*. Ele não tem por função fazer com que todos percebam a verdade, e sim contra-efetuar uma captura pela mentira. Em outras palavras, ele se volta tanto para aquilo que é real quanto para aquilo que é possível – seu poder político é pautado por aquilo que Robert Musil chamou de *senso de possibilidade*, que “pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é”⁸⁷; e Hilda é, justamente, uma dessas “pessoas

⁸⁶ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960.p.271

⁸⁷ MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição Kindle

com senso de sensibilidade que vivem, como se diz, numa teia mais sutil, feita de nevoeiro, fantasia, devaneio e condicionais”⁸⁸. A concepção do “castelo de nuvens” age isolando a mentira do empreendedor, forçando a hipostasia de seu núcleo irracional. É um signo que permite ao ajudante demandar do empreendedor a realização total da mentira. Permite a Hilda confrontar o Mestre Construtor com questões do tipo: se tudo não passaria de uma questão de sorte, por que você ainda teme seus ajudantes? Se deseja, efetivamente, construir a mais sublime obra, não deveria perder seu tempo em questões mundanas – pelo contrário, deveria dar mostras de sua superioridade contribuindo com a carreira de seus ajudantes, pois eles jamais estarão à altura de sua verdadeira ambição (é com esse argumento que ela conquista o apoio de Solness ao projeto de Ragnar). Hilda prossegue: na verdade, você deveria ter uma “consciência robusta”, como um viking, deve abandonar todos à própria sorte e, como um feiticeiro, deve celebrar seu triunfo individual nada menos que diante de Deus!... Nesse sentido, o “castelo no ar” contra-efetua a “fenda na chaminé” na mesma fronteira dissimulada, imprecisa, megalomaniaca.

Segundo Stengers e Pignarre, o que difere o capitalismo dos demais métodos de feitiçaria é o fato de que é um *sistema de feitiço sem feiticeiros* – isto é, a capacidade de acidentes, inovações e oportunidades mobilizarem, por si só, aqueles que, por bem ou mal, devem se interessar por elas. “A psicologia individual é perfeitamente descabida quando se trata do capitalismo. Este deve, antes, ser compreendido como um funcionamento ou uma máquina, que fabrica a cada conjuntura sua própria necessidade, seus próprios atores, e destrói aqueles que não souberam abraçar as novas oportunidades”⁸⁹. Aquilo que, na obra do norueguês, foi denominado por “ajudantes” e “servidores”, os filósofos dão o nome de *minions* - que optamos por não traduzir graças à popularidade que o termo ganhou no debate político do Brasil. Os minions são aqueles que procuram se adaptar como podem às palavras de ordem, mas sempre *de um modo um pouco criativo*. Essa “criatividade” – que, como já vimos discutindo, pode se dar de maneira inteiramente melancólica, em pânico frio – testemunha a extraordinária cumplicidade entre diferentes sujeitos que, em conjunto, produzem subjetividades consonantes, justamente, a partir do que cada um torna irrepresentável para si

⁸⁸ MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição Kindle

⁸⁹ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*, São Paulo: CosacNaify, 2015 p.46

e que testemunharia a matéria mesma daquilo que os mobiliza à luta por capital. A obra de Foucault, assinalam os filósofos, é testemunha de toda essa conspiração de um “imenso exército de minions - psiquiatras, psicólogos, juristas, criminologistas, especialistas em educação, arquitetos, higienistas e assim por diante”⁹⁰. Seria o caso de reconhecer, ao lado da linguagem cifrada de Ibsen, o caráter *criativo* da escrita empregada nos e-mails trocados pela Vale, em que a barragem de Brumadinho assume os contornos vagos de um “castelo no ar” em que cada parte especula sobre a exata medida entre a porção lucrativa e o grau de risco que se deve correr para se obtê-la. Na prática, são textos que se comunicam primariamente a uma faculdade inteiramente intuitiva, descolada da dimensão codificada da linguagem, já que buscam se inscrever nesse limiar entre o que sabemos e o que nos mobiliza: onde cada autor parece buscar constantemente a exata medida que permita, no contexto de mercado, ser entendida como indiferença à catástrofe e, no contexto judicial, ser lida como uma preocupação com riscos. O Empreendedor é aquele que repete, a cada momento, “era-me impossível, - sim, impossível - proceder de outro modo”, o significado disso variando a cada contexto.

Podem soar estranho que um arquiteto tenha vislumbrado grande fortuna em um incêndio – ou que a Vale tenha precificado o rompimento da barragem de Córrego do Feijão com o mesmo rigor de Solness, imaginando uma boa contribuição da “sorte”, em que algumas dezenas de mortes sairiam a um custo mais baixo que a recuperação da barragem⁹¹. Em todo caso, há entre nós verdadeiros especialistas em intuir o efeito agregado de milhões de murmúrios que atestam que “era impossível – sim impossível – proceder de outro modo”. Não é rigorosamente isso o que mobiliza o corretor de finanças a ser criativo? Ele que, com seu olhar afiado, deve demonstrar ser capaz de antecipar futuras catástrofes – mesmo quando há pouquíssimas informações sobre elas – e de intuir, a partir de um murmúrio qualquer ouvido entre a imensa massa de números, as respostas mais rentáveis? Sua grande habilidade não seria, justamente, ser capaz de inferir sobre o futuro a partir da névoa de meias evidências,

90 No original: “immense army of minions - psychiatrists, psychologists, jurists, criminologists, education alists, architects, hygienists and so on “ STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011, P.58

91 Ver: Relatório da CPI para o rompimento da barragem de Brumadinho, de Outubro de 2019, liderada pelo Dep. Júlio Delgado (PSB) e com relatoria do Dep. Rogério Correia (PT). In: <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/wp-content/uploads/sites/41/2019/11/RELATÓRIO-CPI-BRUMADINHO.pdf>

incidentes, rumores, de projetos estranhamente grandiloquentes – ser capaz de penetrar a grossa camada da “vida” feita de mentiras, simulacros e sonhos visionários – e, então, apostar de maneira certa sobre a forma futura do castelo que irá pairar sobre as fumaças da zona cinza?

Talvez seja esse o único senso de prudência de que o capitalismo seja capaz, efetivamente: *a percepção especulativa do corretor de catástrofes*, capaz de intuir entre milhões de incêndios desejados, imaginados, ocorridos, o lucro por vir. Essa parece ser a sugestão de Thomas Pynchon⁹² – um autor que, aprofundando a senda aberta do exame da irracionalidade capitalista, examinou a fundo a importância dessa percepção especulativa capaz de projetar um desastre e intuir uma oportunidade em tudo que vê. Em o *Último Grito*, há a seguinte cena em que Maxine Tarnow, uma durona investigadora de fraudes certificada e mãe judia nas horas vagas, reencontra seu ex-marido Horst Loeffler, um machão do meio-oeste “tão emotivo quanto um silo, tão fatalmente sedutor quanto uma Harley-Davidson *knucklehead*” e especialista em mercado financeiro. Típica mulher racional controladora; típico macho frio e inconsequente. Era o dia seguinte ao Ataque das Torres Gêmeas; e Horst, após passar um dia inteiro sumido, tentava agora explicar a Maxine porque ele havia desistido de ir trabalhar no World Trade Center na manhã fatídica.

“No tempo da Bolsa, eu conhecia um cristeiro, trabalhava com café, que me falou que era a graça divina, uma coisa que você não pede. Ela simplesmente vem. Claro que pode também ir embora a qualquer momento. Que nem naquele tempo em que eu sempre sabia como apostar no eurodólar. Aquelas vezes que a gente vendeu ação da Amazon, pulamos fora da Lucent quando o preço das ações chegou a setenta dólares, lembra? Não era eu que ‘sabia’ nada. Era alguma coisa que sabia. De repente, aparecem duas linhas a mais no código cerebral, vá saber. Eu só fazia obedecer”.

“Mas então... se foi esse mesmo talento estranho que protegeu você...”

“Como é que pode? Como é que prever o comportamento do mercado pode ser a mesma coisa que prever um desastre horrroso?”

⁹² **Thomas Pynchon (1937)** é um dos principais expoentes do romance pós-moderno Sua ficção abrange diversos campos, como física, matemática, química, filosofia, parapsicologia, história, mitologia, ocultismo, música pop, quadrinhos, cinema, drogas e psicologia, unindo-os de maneira picaresca, humorística, absurda, poética e sombria. A preocupação central da obra de Pynchon é explorar a acumulação e a inter-relação entre estes diferentes conhecimentos, que resultariam em uma realidade entrópica tangível apenas pela paranóia. [Verbete: Thomas Pynchon, Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Thomas_Pynchon]

“Se forem duas formas diferentes da mesma coisa.

“Isso é anticapitalismo demais pra mim, querida.”

Mais tarde ele reflete: “Você sempre achou que eu era uma espécie de *idiot savant*, você é que era a pessoa ligada nas coisas, com senso prático, e eu era só um bobalhão dotado de um talento, que não merecia a sorte que tinha.”⁹³

Voltaremos a Pynchon no capítulo 4. Por ora, basta assinalar que é contra esse tipo de consciência irracional – que, diante da catástrofe, se crê de posse de um *talento prático*, da *graça divina*, da *sorte*, de um *algo que sabe* – que urge escapar. Quebreemos o feitiço.

⁹³ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Edição Kindle.

5. resposta única *versus* nenhuma resposta

Sorte, feitiçaria, graça divina, “consciência robusta” ... tudo isso são termos que causam estranheza no leitor moderno, não apenas quando aplicados ao mercado, mas sobretudo quando aplicados à transformação de uma catástrofe em oportunidade de lucro. Com efeito, na origem da modernidade está, justamente, um recurso à catástrofe como meio de expulsão dos critérios morais e religiosos – e, por consequência, a dependência de modos intuitivos e singulares de prudência – na administração da cidade.

“Alicerce oculto da modernidade”⁹⁴, a catástrofe teve profundo impacto na origem do pensamento moderno. O terremoto que assolou Lisboa em 1755, além de uma das maiores catástrofes da “pré-história moderna”, é também, segundo diversos historiadores, o primeiro “grande teste”⁹⁵ dos valores iluministas. Na manhã do Dia de Todos-os-Santos, um terremoto com mais de 200km de epicentro atingiu o sudoeste de Lisboa, pondo abaixo repentinamente quase a totalidade da cidade, àquela altura, uma das mais exuberantes da Era Mercantil; logo em seguida, incêndios irromperam das ruínas, causados sobretudo pelas velas acendidas em ocasião da cerimônia religiosa; vários dos sobreviventes lograram escapar até o Terreiro do Paço, uma ampla praça cerimonial localizada na costa norte, no entanto, quando lá chegaram foram outra vez atingidos pelo tsunami que alcançava naquele momento o subúrbio de Lisboa; enquanto isso, o fogo coalescia em imensa chama que queimaria por mais de uma semana, devorando os restos da cidade arruinada; sobrando entre os escombros corpos

⁹⁴ No original: “The initial act may be ambiguous: that’s how things begin, in the grey area. An unplanned opportunity arises all by itself: a fire; a partner ousted from the picture; rumors; finding a rival’s lost papers. Accidents. But accidents that repeat themselves so often that they become the structural, hidden foundation of modern life. The initial event had been punctual, unrepeatably; the lie endures for years, or decades; it becomes ‘life’. (...) The first move may remain forever undecidable: what followed it—the ‘lie’, as Ibsen calls it—that, is unmistakable.” MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.118

⁹⁵ HAMBLYN, Richard. “Notes from Underground: Lisbon after Earthquake”, in: *Romanticism*, Vol.14, Edição 22. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008. p.108

parte esmagados, parte queimados, e havia tantos deles que se pressupunha que a catástrofe revelava também as vítimas da Inquisição que foram emparedadas nos antigos edifícios. Conta-se que mais de ¼ da população lisboeta morrera no episódio.

Que um tal evento ocorresse durante uma importante efeméride religiosa; e ainda, durante o reinado do popular D. José I, que se encontrava a passeio no dia; tudo isso constituiu um duro golpe nos saberes pré-modernos. Marquês de Pombal se aproveitou da repentina perturbação do poder do Rei e da Igreja para reconstruir, impetuosa e violentamente, não apenas uma Lisboa antissísmica, mas sobretudo, uma nova Lisboa moderna e voltada para comércio, completamente despida de seus vestígios medievais, onde até mesmo as igrejas deveriam ser construídas assemelhando-se a casas, e em cujas largas e retilíneas avenidas deveriam ser reproduzidas construções moduladas sob um mesmo princípio unitário. Face ao terremoto de Lisboa, Pombal pretendia dar uma *resposta simples* à catástrofe – objetiva, eficiente, restrita a um projeto. A ele é atribuída a frase (que, apócrifa ou não, inspira ainda hoje nossos Empreendedores com sua resoluta simplicidade⁹⁶): “E agora? Enterram-se os mortos e cuidam-se os vivos”.

Em ocasião do terremoto de Lisboa, o Iluminismo pôde passar da “coragem de pensar por si próprio” à “coragem de assumir a responsabilidade pelo mundo em que se está inserido”⁹⁷. O que distingue, então, a resposta iluminista do pensamento pré-moderno é uma *recusa a assinalar a catástrofe como enunciado de cunho moral*. O homem moderno admite assumir a responsabilidade sobre o mundo, mas apenas em termos pragmáticos e tecnológicos. Contrariamente aos teólogos de então, que urgiam ao povo a assimilar a catástrofe como oportunidade de redenção moral diante da evidente “vingança de Deus”, os iluministas buscaram conceber uma nova ideia de Mal fora da moralidade cristã. Esse conflito culminaria na execução pública do teólogo Gabriel Malagrida, ordenada por Marquês de Pombal, em 1761, motivada pelo sermão que o padre fizera contra as tecnologias

⁹⁶ “Dizem que passado o terremoto de Lisboa (1755), o rei Dom José perguntou ao General Pedro D’Almeida, Marquês de Alorna, o que se havia de fazer. Ele respondeu ao rei: ‘Sepultar os mortos, cuidar dos vivos e fechar os portos’. Essa resposta simples, franca e direta tem muito a nos ensinar. Muitas vezes temos em nossa vida empresarial e mesmo pessoal, terremotos avassaladores como o de Lisboa no século XVIII...” em: Luiz Martins. “Sepultar os mortos; cuidar dos vivos; fechar os portos” Anthropos, sem data. <https://www.anthropos.com.br/artigos-do-prof-marins-e-textos-dos-programas-de-tv/349-sepultar-os-mortos-cuidar-dos-vivos-fechar-os-portos.html>

⁹⁷ Ver: NEIMAN, Susan. *Evil in Modern Thought: An alternative history of philosophy*. Reino Unido: Princeton University Press, 2002. p.5

antissísmicas empregadas na reconstrução de Lisboa, definidas pelo pastor como uma “tentativa herética de subverter a providência divina na forma de tremores futuros”⁹⁸.

Essa mesma recusa se encontra em Voltaire, Rosseau e Kant (os artigos deste sobre Lisboa, segundo Walter Benjamin, são um dos fundadores da “geografia científica na Alemanha. E certamente o começo da sismologia”⁹⁹). Até mesmo Goethe, então uma criança na época do terremoto, teria despertado para uma dúvida e uma consciência tipicamente modernas – anos mais tarde, em sua autobiografia *Dichtung und Wahrheit*, ele recobriria: “Talvez o demônio do terror nunca tivesse tão rápida e poderosamente difundido seus terrores sobre a Terra”¹⁰⁰. Kant, por sua vez, sugeriu que, embora causasse extremo sofrimento, deveríamos encarar os terremotos como um pequeno preço a ser pago pela humanidade para a obtenção de um benefício crucial para a manutenção da vida terrestre: as combustões geradas no interior das cavernas subterrâneas, dizia o filósofo, são a fonte das águas térmicas tão usadas em curas medicinais e têm por função renovar o acúmulo de “matérias grosseiras e mortas” com um novo afluxo de “matéria energética”¹⁰¹ na Terra. Essa premissa de que o Mal da Natureza é exterior à Razão e pode ser revertido pela racionalidade humana para a construção de um mundo novo também é discutida pela noção de destruição criativa em *Fausto*. Por esse motivo, o papel do Mal diabólico exercido por Mefistófeles vai perdendo, progressivamente, seu protagonismo, na medida em que Fausto logra desenvolver meios propriamente racionais de controle e dispêndio da Natureza. Em resumo, assim é elaborada uma concepção iluminista na qual o Mal deve ser situado sempre fora da esfera da razão humana e é passível de ser dominado por ela. Voltaire – em quem o incêndio de Lisboa,

⁹⁸ No original: “heretical attempt to subvert divine providence in the form of future tremors” HAMBLYN, Richard. “Notes from Underground: Lisbon after Earthquake”, in: *Romanticism*, Vol.14, Edição 22. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008. p.112

⁹⁹ No original: “scientific geography in Germany. And certainly the beginnings of seismology”. BENJAMIN, Walter. “The Lisbon Earthquake” in: *Selected Writings*, Vol. 2, Part.2 1931-1935. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. p.538

¹⁰⁰ No original: “Perhaps the demon of terror had never so speedily and powerfully diffused his terrors over the Earth” GOETHE cit. por: HAMBLYN, Richard. “Notes from Underground: Lisbon after Earthquake”, in: *Romanticism*, Vol.14, Edição 22. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008. p.108

¹⁰¹ Ver: KANT, Immanuel. *Escritos sobre o terremoto de Lisboa*. Lisboa: Almedina, 2005. p.98

segundo Adorno, teria tido o impacto de desvinculá-lo da filosofia leibniziana¹⁰² - ironizaria os objetores dessa noção em *Cândido, ou o Otimismo* (1759).

Susan Neiman, historiadora das representações do Mal ao longo da modernidade, nota que “o século XVIII usava a palavra *Lisboa* da mesma maneira que usamos hoje a palavra *Auschwitz*. (...) Não é preciso mais do que o nome de um lugar para significar: o colapso da confiança mais básica no mundo, o colapso dos fundamentos que tornam possível a civilização”¹⁰³. Para Neiman, tanto o terremoto de Lisboa quanto a tragédia de Auschwitz são dois polos extremos do sentido do Mal na modernidade.

Lisboa denota o tipo de coisa que as seguradoras chamam de desastres naturais, para removê-los da esfera da ação humana. Assim, os seres humanos são absolvidos da responsabilidade não apenas por causá-los ou compensá-los, mas *até mesmo da tarefa de pensar neles, exceto em termos pragmáticos e tecnológicos*. Terremotos e vulcões, fomes e inundações habitam as fronteiras do significado humano. Investigamos neles apenas aquilo que pode nos ajudar a ganhar controle sobre eles. Somente os teístas tradicionais - isto é, pré-modernos - buscarão neles significado. Auschwitz, por outro lado, representa tudo o que se entende quando usamos hoje a palavra mal: delito absoluto que não deixa espaço para explicação ou expiação.¹⁰⁴

Ora, quando Solness concebe seu incêndio – ou quando um Empreendedor decide explorar comercialmente o risco de rompimento de barragem, de aquecimento global, de crise financeira etc. – ele não dá mostras de estar firmemente assentado nem no território moral do Mal divino, encarnado na Natureza; nem no campo absoluto do Mal humano, encarnado no Destino. A importância do acidente sobre o qual se deve especular, aí, sugere a emergência de uma terceira figura: nem o Diabo, nem o Homem, mas um feiticeiro.

¹⁰² Ver: HAMBLYN, Richard. “Notes from Underground: Lisbon after Earthquake”, in: *Romanticism*, Vol.14, Edição 22. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

¹⁰³ No original: “the eighteenth century used the word Lisbon much as we use the word Auschwitz today. (...) It takes no more than the name of a place to mean: the collapse of the most basic trust in the world, the grounds that make civilization possible” NEIMAN, Susan. *Evil in Modern Thought: An alternative history of philosophy*. Reino Unido: Princeton University Press, 2002, p.

¹⁰⁴ No Original: “Lisbon denotes the sort of thing insurance companies call natural disasters, to remove them from the sphere of human action. Thus human beings are absolved of responsibility not only for causing or compensating them but even for thinking about them, except in pragmatic and technological terms. Earthquakes and volcanoes, famines and floods inhabit the borders of human meaning. We want to understand just so much about them as might help us gain control. Only traditional—that is, premodern—theists will seek in them significance. Auschwitz, by contrast, stands for all that is meant when we use the word evil today: absolute wrongdoing that leaves no room for account or expiation.”¹⁰⁴ NEIMAN, Susan. *Evil in Modern Thought: An alternative history of philosophy*. Reino Unido: Princeton University Press, 2002. p.3. Citação Minha.

Tanto Pombal quanto Hitler – homens de absoluto controle – contavam com uma “esperteza diabólica”¹⁰⁵ que consistia em “fornecer respostas muito simples para questões complicadas”¹⁰⁶ – no caso do primeiro, eliminando a necessidade de se pensar sobre a catástrofe senão em termos técnicos e pragmáticos; no caso do segundo, “não exatamente mentindo, mas através do que Arendt chama de ‘mentir a verdade’ e ‘transformar a mentira em um princípio universal’”¹⁰⁷. São, por assim dizer, herdeiros da economia de pensamento iluminista.

Com as Revoluções de 1848 e a publicação do *Manifesto Comunista*, ocorre uma perturbação da fixidez categórica do pensamento iluminista – a axiomática que considera “a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta”¹⁰⁸. Com a introdução da luta de classes no horizonte do “homem racional universal, é duramente questionada a esperança de que, a partir da destruição do meio ambiente e dos grilhões das relações de classe feudais, haveria naturalmente a emergência de um capitalismo benevolente - organizado quer seja pela mão invisível de Adam Smith, quer seja pelo poder de associação defendido por Saint-Simon - e capaz de distribuir os benefícios da modernidade para todos”¹⁰⁹. Por tudo isso, no *Manifesto Comunista*, o feiticeiro aparece, justamente, para simbolizar a perda desse controle da benevolência natural do mundo.

A sociedade burguesa, com suas relações de produção e de troca, o regime burguês de propriedade, a sociedade burguesa moderna, que conjurou gigantescos meios de produção e de troca, assemelha-se ao feiticeiro que já não pode controlar os poderes infernais que invocou.¹¹⁰

¹⁰⁵ Ver: SHKRELI, Etrit. *Hannah Arendt's Conceptualization of Evil*. Tese (Tese em filosofia) – Universidade Bilkent. Ankara, 2016

¹⁰⁶ SHKRELI, Etrit. *Hannah Arendt's Conceptualization of Evil*. Tese (Tese em filosofia) – Universidade Bilkent. Ankara, p.19. 2016

¹⁰⁷ No original: “providing very simple answers to complicated issues” not by outright lying, but by what Arendt calls ‘lying the truth’ and “turning lying into a universal principle” SHKRELI, Etrit. *Hannah Arendt's Conceptualization of Evil*. Tese (Tese em filosofia) – Universidade Bilkent. Ankara, p.19. 2016

¹⁰⁸ No original: “not by outright lying, but by what Arendt calls ‘lying the truth’ and “turning lying into a universal principle” SHKRELI, Etrit. *Hannah Arendt's Conceptualization of Evil*. Tese (Tese em filosofia) – Universidade Bilkent. Ankara, p.19. 2016

¹⁰⁹ Ver: HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

¹¹⁰ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, p.45

Ora, ao contrário do homem racional e do homem universal, os feiticeiros, como vimos, não se esforçam por dar respostas simples ou complexas para a catástrofe; eles simplesmente acreditam que *não têm de dar respostas*. Para eles, os fatos – os incêndios, os rompimentos de barragem, as crises financeiras – falam por si: ninguém poderia pretender controlá-los, afinal erros ocorrem apesar dos incidentes – mesmo que de um modo que aparente que eles sejam os únicos protegidos e beneficiados. A denúncia constante, a cobrança por respostas – que eram capazes de despertar a fúria de Pombal e Hitler – quase não tem efeito sobre os feiticeiros, que dão de ombros: “que quer o senhor? Tive sorte!”. Os feiticeiros são aqueles que, inversamente, *mentem a própria mentira*. Por toda a gagueira que a fala de Romeu Zema testemunha, é bem isso que se ouve: “talvez haja culpados, mas incidentes ocorrem, apesar dos erros. Se estou vivo? Que quer o senhor? Tive sorte!”. Daí a inutilidade de se tentar combater os feiticeiros apenas no campo positivo da razão, ignorando o que só pode ser apreendido através do senso de possibilidade.

...

O homem moderno parece ter abdicado de vez da prudência. Há quem acredite, firmemente, na possibilidade do controle total da Natureza e do Espírito; há outros – aparentemente mais espertos, mas no fundo apenas suicidas – que especulam sobre infinitas oportunidades que penetram pelas fissuras da razão e suas catástrofes consequentes. A literatura é testemunha do fardo do banimento de tudo aquilo que sustentava um sentido de prudência – a reflexão sobre a responsabilidade moral pelo mundo; a afinidade com outros modos de existência irredutíveis à destruição criativa. No entanto, face à divisão entre um ordenamento racional e irracional que o controle autoriza, como recuperar um sentido de prudência? Na medida em que o progresso perde o protagonismo e passa a disputar o leme da sociedade moderna com a busca por segurança, surgem narrativas que, remontando à grande divisão assinalada por Ibsen e Goethe, pretendem pensar o controle em termos de neodarwinismo neoliberal (espírito animal e a sobrevivência dos mais fortes) *versus* neoliberalismo neopetencostal (destino manifesto e o individualismo de eleitos).

Todavia, mesmo o turista – a exemplo do relato a seguir, de um curioso viajante inglês que percorrera Lisboa anos depois – pode acabar percebendo, entremeio às ruínas que ainda restam à espera das maravilhas da técnica que alhures se ergue triunfante sobre a catástrofe, seres errantes – talvez mulheres sem suas bonecas; talvez jovens realistas a demandarem o impossível; talvez cães sem lar e sem mestre, a vagarem pelo sítio da catástrofe como se houvesse ainda algo a escavar, algo que não poderia ser reconstruído:

Há algo na aparência de Lisboa que parece pressagiar um terremoto; e, em vez de me perguntar o que já foi visitado por tal calamidade, estou bastante disposto a considerar sua preservação diária como um milagre permanente. Choques repetidos foram sentidos nos últimos anos; e para um terremoto, pode parecer, como a morte natural. Dos vestígios que a indolência do povo deixou permanecer, pode-se imaginar que a última convulsão ocorreu a apenas alguns meses. Muitas ruínas estão agora de pé assim como o terremoto as deixou. - Palácios lindos, e templos solenes, agora cambaleiam em ruínas, como sequelas do momento terrível da destruição fatal. Existem algumas ruas, construídas desde o terremoto, com troteiras de cada lado, que dão uma aparência bonita e, com o auxílio do povo, a cidade inteira pode se tornar uma das mais limpas da Europa; - a parte ondulada do solo sendo tão bem calculada para remover todas as impurezas a natureza ondulante do solo sendo tão bem calculada para remover todas as impurezas.

Atualmente, os únicos escavadores são os cães, que vagam pelas ruas em palavras, sem casas ou mestres, buscando o que podem devorar.¹¹¹

Foi talvez a partir de uma mesma impressão que Walter Benjamin, testemunha da grande aliança entre desenvolvimento e catástrofe, optara por, ao narrar o terremoto de Lisboa para crianças, prestar homenagem aos cachorros:

No momento, no entanto, os sentidos de alguns animais ainda são superiores aos nossos instrumentos mais sensíveis. Dizem que os cães apresentam sinais inconfundíveis de agitação dias antes da erupção de um terremoto, para que as

¹¹¹ No original: “There is something in the appearance of Lisbon that seems to portend an earthquake; and, instead of wondering what it was once visited by such a calamity, I am rather disposed to consider its daily preservation as a standing miracle. Repeated shocks have been felt of late years; and to an earthquake it may look, as its natural death. From the vestiges which the indolence of the people has allowed to remain, one might fancy the last convulsion had taken place but a few months. Many ruins are now standing just as the earthquake left them. - Gorgeous Palaces, -and-Solemn Temples, - now totter in crumbling ruins, an awful moment of the fatal wreck. There are some streets, built since the earthquake, with trottoirs on each side, which make a handsome appearance and, with any industry on the part of the people, the whole town might be made one of the most cleanly in Europe; - the undulating nature of the ground being so well calculated for carrying away all impurities the undulating nature of the ground being so well calculated for carrying away all impurities. At present, the only scavengers are the dogs, which roam about the street in words, without homes or masters, seeking what they may devour” MATTHEWS, Henry. *The diary of an invalid: being the journal of a tour in pursuit of health in Portugal, Italy, Switzerland, and France in the years 1817, 1818, and 1819*. Londres: John Murray, 1820, p.11-12

peessoas os mantenham como ajudantes nos postos de vigia em regiões propensas a terremotos.¹¹²

Se, entre erros e acidentes, a sirene que falha¹¹³ é indiferente ao sentido moral da sua falha; talvez a prática agitação do cachorro – ao largo de todo pânico, imune à mobilização, porque não tem o direito de errar – sirva como dispositivo capaz de deflagrar, entremeio ao universo do controle técnico, um aprendizado da responsabilidade moral que apenas um sentido vivo de prudência é capaz.

Aquela sirene nunca tocou, eu nem sei qual é o som dela (...) Pela maneira que conduziram [Mineradora Vale] isso aí, eu acho que não estavam preocupados com as pessoas. Acho que estavam preocupados em atender à legislação. Tem que pôr sirene? Então, colocaram a sirene. Se estivessem realmente preocupados com as pessoas, teriam dado sequência ao trabalho. E feito o trabalho de maneira profissional para conseguir avisar as pessoas a tempo delas fugirem.¹¹⁴

Assim, tendo em mente esse cachorro que prudentemente se agita muito antes do terrível despertar que prova a existência da Grande Máquina, proponho que examinemos adiante essa estranha figura dotada de “espírito animal”, o Seletor Natural capitalista.

¹¹² BENJAMIN, Walter. “The Lisbon Earthquake” in: *Selected Writings*, Vol. 2, Part.2 1931-1935. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. p.540

¹¹³ “Tragédia em Brumadinho: Vale diz que sirenes não foram acionadas por 'velocidade' do deslizamento” in: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47063312>

¹¹⁴ Amanda Rossi “Tragédia em Brumadinho: Vale diz que sirenes não foram acionadas por 'velocidade' do deslizamento” BBC News Brasil, 31/01/2019. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47063312>

capítulo 3

seleção

natural capitalista

Se padrões de uns e zeros fossem "como" padrões de vidas e mortes humanas, se tudo que diz respeito a um indivíduo pudesse ser representado num registro de computador por uma longa cadeia de uns e zeros, então que tipo de criatura seria representada por uma longa cadeia de vidas e mortes?

Thomas Pynchon

1. seleção natural

"Se ficar todo mundo em casa [a economia] entra em colapso. Se ficar todo mundo na rua também tem problemas, deve ter um meio-termo"¹, disse o ministro da economia Paulo Guedes, preocupado com os efeitos da COVID-19 no Brasil. Segundo ele, “a *economia é um organismo vivo, muito semelhante à biologia*. São átomos e células que raciocinam, que se adaptam e têm capacidade de reação”².

Quando Moretti percebeu em Ibsen uma tendência das mentiras – os “acidentes”, rumores, meia-verdades, atos dúbios na franja da lei, especulações, os delírios empreendedores e as reações mobilizadas dos minions – se transformarem em “vida”³, devemos encarar essa hipótese ao pé da letra: a falácia “orgânica” da economia capitalista, em que toda tomada de decisão tenta se passar como inevitável, natural, vital.

Senão, vejamos como o economista Joseph Schumpeter⁴ descreve o conceito de destruição criativa:

Não se deve esse caráter evolutivo do processo capitalista apenas ao fato de que a vida econômica transcorre em um meio natural e social que se modifica e que, em virtude dessa mesma transformação, altera a situação econômica. Esse fato é importante e essas transformações (guerras, revoluções e assim por diante)

¹ Carla Araújo; Antônio Temóteo. “Guedes diz que se todos ficarem em casa país 'entra em colapso'...” Portal Uol, 16/03/2020 in: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/16/guedes-diz-que-se-todos-ficarem-em-casa-pais-entra-em-colapso.htm?cmpid=copiaecola>

² Carla Araújo; Antônio Temóteo. “Guedes diz que se todos ficarem em casa país 'entra em colapso'...” Portal Uol, 16/03/2020 Grifo meu. in: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/16/guedes-diz-que-se-todos-ficarem-em-casa-pais-entra-em-colapso.htm?cmpid=copiaecola>

³ Ver capítulo 02.

⁴ **Joseph Alois Schumpeter** (1883-1950) foi um economista e cientista político austríaco. É considerado um dos mais importantes economistas da primeira metade do século XX, e foi um dos primeiros a considerar as inovações tecnológicas como motor do desenvolvimento capitalista. Além disso, marcou profundamente a história da reflexão política com sua teoria democrática a qual redefiniu o sentido de democracia, tida como uma simples maneira de gerar uma minoria governante legítima, ou seja, uma definição procedimental que passa a ser a base de diversas concepções posteriores. [Verbete: Joseph Schumpeter, Wikipedia https://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph_Schumpeter]

produzem frequentemente transformações industriais, embora não constituam seu móvel principal.

(...) A abertura de novos mercados, estrangeiros e domésticos, e a organização da produção, da oficina do artesão a firmas, como a U.S. Steel, servem de exemplo do mesmo processo de mutação industrial — *se é que podemos usar esse termo biológico* — que revoluciona incessantemente *a estrutura econômica a partir de dentro, destruindo incessantemente o antigo e criando elementos novos. (* Essas revoluções não são permanentes, num sentido estrito; ocorrem em explosões discretas, separadas por períodos de calma relativa. O processo, como um todo, no entanto, jamais para, no sentido de que há sempre uma revolução ou absorção dos resultados da revolução, ambos formando o que é conhecido como ciclos econômicos.) Este processo de destruição criadora é básico para se entender o capitalismo. É dele que se constitui o capitalismo e a ele deve se adaptar toda a empresa capitalista para sobreviver.⁵

Organismos, transformações, mutações, absorções, ciclos... Todo o texto está assentado numa perspectiva vagamente biologizante. No capitalismo, haveria “organismos” – indústrias, proletários, gestores, etc., – suscetíveis às transformações do meio social e natural. Todavia, essas *transformações* não seriam determinantes para selecionar os “mais adaptados” ao sistema capitalista. São as *mutações* a nível da produção que deteriam o verdadeiro poder de destruição criativa. Guerras, revoluções sociais, furacões – nessa tortuosa concepção de tempo capitalista, os eventos históricos não têm importância central para o destino da humanidade; são as inovações no front da tecnologia que mais amplamente definiriam os rumos da seleção natural. Na “selva capitalista”, a inovação seria a única coisa que realmente ocorre; o resto seria reflexo das diferentes tentativas de sobreviver à seleção natural determinada pela mutação inovadora.

A teoria de Darwin vem, há alguns anos, referenciando os estudos de economia, especialmente os da “Escola da Inovação” de matriz neo-schumpeteriana. Já com Milton Friedman, a referência à seleção natural surge como tentativa de ressignificação da teoria da firma neoclássica, especialmente os preceitos de “comportamento maximizador de lucros” e de “equilíbrio de mercado”⁶. Tentava-se resolver – ainda num plano metafórico – o problema da integração entre as esferas micro e macrodinâmica com base no princípio unitário de seleção natural. Todavia, a partir dos anos 50, a metáfora orgânica passa a assumir pretensões

⁵ SCHUMPETER, Joseph. *Capitalismo, Socialismo e Democracia*. São Paulo: Editora Fundo de Cultura, 2014 p.106-107. Grifo meu. Asterisco do autor.

⁶ POSSAS, Mario Luiz. “Economia evolucionária neo-schumpeteriana: elementos para uma integração micro-macrocinâmica” in: *Estudos Avançados*. Vol.22 no.63. São Paulo, 2008.

científicas, implicando um abandono de uma abordagem ortodoxa de economia em detrimento de noções de “comportamentos e estratégias mais realistas sob incerteza e racionalidade limitada (...) gerando trajetórias em aberto e normalmente fora do equilíbrio”⁷.

Hoje, a perspectiva darwiniana em economia é assim incorporada: ora como uma metateoria geral das ciências sociais, conforme o “darwinismo universal” de Geoffrey Hodgson⁸; ora como referência para análise de processos adaptativos e inovativos em aberto, realizados em ambientes submetidos a constante mutação, conforme as teses de Nelson & Winter⁹. Para estes, o enfoque vai além de uma analogia com trajetórias não-deterministas e com a geração endógena de variedade e seleção; eles estabelecem uma correspondência direta da economia com os paradigmas darwinianos:

Os organismos individuais (fenótipos) correspondem às firmas; populações aos mercados (indústrias); genes (genótipos) às rotinas (regras de decisão) ou formas organizacionais; mutações às inovações (em sentido amplo, schumpeteriano); e lucratividade à aptidão (fitness).¹⁰

Evidentemente, há claras inconsistências nessas correspondências. Lucratividade, por exemplo, não parece esgotar o conceito de aptidão de Darwin, haja visto que há uma série de comportamentos estratégicos das empresas que não são estabelecidos com base em expectativa de lucro. Além disso, ao contrário do que ocorre com a transmissibilidade endógena de material genético nas espécies, é bastante comum acontecer de empresas acabarem perdendo

⁷ POSSAS, Mario Luiz. “Economia evolucionária neo-schumpeteriana: elementos para uma integração micro-macrodinâmica” in: *Estudos Avançados*. Vol.22 no.63. São Paulo, 2008. P.281

⁸ **Geoffrey Hodgson** (1946-) é reconhecido como uma das principais figuras do institucionalismo crítico moderno, que leva adiante o espírito crítico e a tradição intelectual dos fundadores da economia institucional, particularmente a de Thorstein Veblen. Seus amplos interesses de pesquisa abrangem desde economia evolutiva e história do pensamento econômico até marxismo e biologia teórica. [Verbete: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Geoffrey_Hodgson]

⁹ **Richard Nelson** (1930-) é um professor americano de economia na Universidade de Columbia. Ele é uma das principais figuras do renascimento da economia evolucionária, graças ao seu livro seminal *Uma teoria evolucionária da mudança econômica* (1982), escrito em conjunto com Sidney G. Winter. Ele também é conhecido por seu trabalho na indústria, crescimento econômico, teoria da empresa e mudança técnica. [Verbete: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_R._Nelson]

Sidney Graham Winter (1935-) é economista dos EUA e professor emérito de administração da Wharton School, Universidade da Pensilvânia, EUA. Ele é reconhecido como uma das principais figuras do renascimento da economia evolucionária. Em 1982, co-publicou com Richard R. Nelson *Uma Teoria Evolucionária da Mudança Econômica*, um livro que já foi citado quase 25.000 vezes. Winter foi economista-chefe do Escritório Geral de Contabilidade dos EUA (1989-1993). Ele ganhou o Prêmio Viipuri de Gestão Estratégica em 2008. [Verbete: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Sidney_G._Winter]

¹⁰ Ver: POSSAS, Mario Luiz. “Economia evolucionária neo-schumpeteriana: elementos para uma integração micro-macrodinâmica” in: *Estudos Avançados*. Vol.22 no.63. São Paulo, 2008. p.287

ou esquecendo rotinas inteiras adquiridas, por exemplo, por efeito de uma compra ou de troca de gestão¹¹. No entanto, o maior desafio de qualquer abordagem darwinista da economia reside, sem dúvida, na questão da *intencionalidade*.

A fonte preponderante de variação na economia é, precisamente, a *deliberação consciente*. A intenção gera variações não apenas nas estratégias de inovação, como também nas de adaptação. São elas as fontes das “causas não-causadas” de G.L.S. Shackle; e a origem do fundamento do ambiente de incerteza fundamental keynesiano¹². Ora, o que poderia muito bem sugerir uma reprovável influência lamarckiana acaba sendo resolvido pelos teóricos do evolucionismo econômico com a admissão de dois mecanismos evolucionários simultâneos de seleção na economia: o primeiro, equivalente ao da “seleção natural” de Darwin, regido pelo *mercado (ambiente)*; o segundo, próprio à sociedade humana, via *aprendizado adaptativo (mutação)*. No caso da tecnologia, por exemplo, ainda que seja preciso considerar que a demanda de mercado passe pelos dois momentos *ex ante* e *ex post* da inovação, a tecnologia tem “uma dinâmica própria, baseada em conhecimentos e experiências acumuladas, o que cria regularidades e restringe o leque de possibilidades de desenvolvimento subsequente, constituindo uma trajetória tecnológica”¹³. Em outras palavras, a vocação orgânica do capitalismo age em dois níveis: atendendo às necessidades econômicas (ambiente de mercado); e abrindo uma nova perspectiva no *front* tecnológico (mutação dos “organismos” econômicos).

1.1 descoberta de uma oportunidade de captura

Ora, mas em que sentido uma inovação pode produzir um efeito de “mutação”, isto é, uma alteração incontornável dos organismos e, conseqüentemente, do ambiente de mercado? E ainda, por que *percebemos como natural, e não histórico*, os efeitos dessa destruição criativa?

¹¹ POSSAS, Mario Luiz. “Economia evolucionária neo-schumpeteriana: elementos para uma integração micro-macrodinâmica” in: *Estudos Avançados*. Vol.22 no.63. São Paulo, 2008. p.287

¹² POSSAS, Mario Luiz. “Economia evolucionária neo-schumpeteriana: elementos para uma integração micro-macrodinâmica” in: *Estudos Avançados*. Vol.22 no.63. São Paulo, 2008. P.281

¹³ POSSAS, Mario Luiz. “Economia evolucionária neo-schumpeteriana: elementos para uma integração micro-macrodinâmica” in: *Estudos Avançados*. Vol.22 no.63. São Paulo, 2008. P.290

Consideremos a descoberta da síntese do amoníaco – “de maior importância fundamental para o mundo moderno do que o avião, energia nuclear, voo espacial ou televisão”¹⁴. Graças a essa “mutação” no front tecnológico da química, foi possível alimentar milhões com os revolucionários fertilizantes de amônio, mas também matar milhões, graças às novas bombas de gases letais, como o Zyklon B¹⁵. (No momento em que escrevo, acaba de ocorrer uma vertiginosa explosão em Beirute causadas pelo acúmulo de 2.750 toneladas de fertilizantes de nitrato de amônia¹⁶). O “descobridor” da amônia, o alemão Fritz Haber¹⁷, é um dos raros casos em que se combina o prodigioso cientista, o ambicioso Empreendedor e o ministro de guerra inclemente. Em seu legado – além das milhares de patentes, vitórias militares e um prêmio Nobel de química em 1918 (uma escolha prontamente repudiada pelos países vítimas de suas bombas) – consta ainda outros “efeitos colaterais não-intencionais” de suas invenções, como a contaminação do solo em escala mundial e o aquecimento global.

A seleção natural, segundo as teses neo-schumpeterianas, não ocorre em nenhum ponto específico, mas ao longo de interações dinâmicas em aberto das trajetórias de aprendizado adaptativo (fertilizantes, guerra química, produtos de limpeza etc.) e trajetórias de mercado (HDAN e CAN¹⁸, Zyklon B, HDAN e CAN, Lysoform BomBril e Parson’s Brillo¹⁹ etc.) que correspondem a uma mutação no campo da produção (a descoberta da amônia). Nesse sentido, a seleção natural é a resultante dinâmica de sucessivas *rodadas de disputas* “inevitáveis” entre diferentes agentes (organismos) que buscam atender as demandas

¹⁴ No original: “has been of greater fundamental importance to the modern world than the airplane, nuclear energy, spaceflight or television”. In: Robin Mickie. “From fertiliser to Zyklon B: 100 years of the scientific discovery that brought life and death”. The Guardian. 03/10/2020. In: <https://www.theguardian.com/science/2013/nov/03/fritz-haber-fertiliser-ammonia-centenary>

¹⁵ Robin Mickie. “From fertiliser to Zyklon B: 100 years of the scientific discovery that brought life and death” The Guardian, 03/11/2013 <https://www.theguardian.com/science/2013/nov/03/fritz-haber-fertiliser-ammonia-centenary>

¹⁶ Gabriel Morais. “Nitrato de amônio: substância que explodiu em Beirute pode causar pneumonite química” Jornal O Globo, 06/08/2020 in: <https://oglobo.globo.com/mundo/nitrato-de-amonio-substancia-que-explodiu-em-beirute-pode-causar-pneumonite-quimica-24569100>

¹⁷ **Fritz Haber** (1868 - 1934) foi um químico alemão, laureado com o Nobel de Química de 1918, pela descoberta da síntese do amoníaco, importante para fertilizantes e explosivos. A produção de alimentos para metade da população atual depende deste método para a produção de fertilizantes. Haber, juntamente com Max Born, propôs o Ciclo de Born-Haber, como um método para avaliar a energia reticular de um sólido iônico. É também descrito como o “pai da guerra química”, por seu trabalho no desenvolvimento e implantação de cloro e outros gases tóxicos durante a Primeira Guerra Mundial. [Verbete: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Fritz_Haber]

¹⁸ Fertilizante de Nitrato de Amônio de Alta Densidade (HDAN) e Nitrato de Amônio com Cálcio (CAN).

¹⁹ Discutiremos *Brillo Box*, de Andy Warhol, sob o ponto de vista da noção de percepção de lucro potencial no capítulo 6.

de mercado (ambiente) explorando as novas possibilidades de produção (mutação). Os mais “adaptados” são os que obtêm maior lucro na redefinição das relações econômicas a partir de uma mutação. É justamente esse caráter de inevitabilidade – o desequilíbrio incontornável de poder que favorece aquele que explora ou monopoliza uma nova tecnologia – que confere à seleção de mercado resultante de uma transformação industrial o estatuto de “força natural” superior às transformações históricas (guerras, revoluções, catástrofes). Ora, mas em que sentido realmente uma inovação postula um inevitável?

O neodarwinismo econômico remete-se a uma compreensão científicista da etologia de mercado. Com efeito, na ciência, há certos axiomas de enorme potencial descritivo que são prontamente admitidos como transformações incontornáveis: as *descobertas científicas*. Atualmente, o sentido de inovação de mercado e descoberta científica são justapostos e vale apenas interrogar se esse entrelaçamento não seria um dos focos de produção desse efeito “naturalizante”. Ora, interroga Stengers, ao examinar os postulados científicos: haveria mesmo esse fato “natural”, essa evidência objetiva, neutra e factual, que o cientista meramente descobriria existir na Natureza? Em *A Invenção das Ciências Modernas* (1993), Stengers faz uma crítica da presunção de neutralidade do fato científico. Ela lembra que vários postulados científicos puderam sobreviver por longos períodos gozando do estatuto de “descoberta” para logo após serem descartados como inteiramente falsos (como a teoria do éter luminífero²⁰). Lembra, ainda, que há uma série de “descobertas” em voga para as quais não há nenhuma evidência factual e que, mesmo assim, a comunidade científica credita a elas o estatuto de verdade empírica objetiva (como a teoria do Big Bang). Como nosso objetivo é refletir sobre o estatuto de “força da natureza” atribuído à inovação, não cabe discutir longamente a crítica do paradigma da prova científica que, segundo Stengers, é o mecanismo dedicado a produzir esse efeito de incontornabilidade de um enunciado científico de tal modo que ninguém, exceto um cientista, possa colocar não apenas questões morais e políticas acerca da atividade científica, como também questões acerca de procedimentos, de fabricação de resultados e

²⁰ **Éter Luminífero** é um meio elástico hipotético em que se propagariam as ondas eletromagnéticas, e cuja existência contradiz os resultados de inúmeras experiências, já não sendo, por isso, admitido pelas teorias físicas. O resultado da experiência de Michelson e Morley, cujo objetivo era medir a velocidade da Terra em relação ao éter luminífero, levou os cientistas a abandonarem esta hipótese. [Verbete: [Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89ter_Lumin%C3%ADfero](https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89ter_Lumin%C3%ADfero)]

aplicações²¹. Basta assinalar que, para a autora, o que conferiu à enunciados como o big bang, o éter luminífero e/ou o amoníaco a mesma rubrica de “descoberta” não se limita ao reconhecimento de alguma qualidade ou evidência objetiva e factual exterior ao enunciado (por assim dizer, o fato que atesta uma “lição da natureza”); mas tem a ver, sobretudo, com o fato de que os cientistas puderam, com o auxílio de instrumentos, provas e instituições monopolísticas, *criar eventos com o poder de demandar “automaticamente” um consenso*.

Segundo Stengers, uma “descoberta científica” é, independentemente de qualquer qualidade objetiva do fato descrito, sempre *um evento capaz de suscitar uma heterogeneidade de interesses* de tal modo que cada um, ao incorporar esse novo enunciado científico a seu campo, sinta *a necessidade de testemunhar um consenso sobre a verdade da “descoberta”*. Em outras palavras, da química à física e à engenharia agrícola – mas também, entre os pequenos produtores orgânicos e as vítimas de armamento químico – o mesmo brado: “a amônia existe!”. Mesmo a cultura é convidada a participar no testemunho dessa “grande descoberta”. Em *Croquis parisiens*, Joris-Karl Huysmans, um notável observador de perfumes e odores, registrou o caráter ambíguo e primitivo do sentido dessa nova “evidência” no campo da cultura ao associá-la, surpreendentemente, ao forte cheiro das mulheres do campo:

Era excessivo, terrível; aquilo pica suas narinas como um frasco de álcali [amônia diluída em água] ou melhor, se agarra em você, irritando as membranas mucosas com um cheiro almiscarado e brincalhão (...) Embora, na verdade, essa emanção não tivesse nada repugnante ou vil; ela harmonizava-se com os fortes odores do campo²².

O cheiro de amônia que, para o escritor francês, se apresenta primariamente como uma paradoxal questão estética na fronteira entre o industrial e o rural, em *Cem Anos de Solidão*

²¹ Num dos exemplos paradigmático de sua obra, Stengers revela o quanto o plano inclinado de Galileu continha decisões que, a pretexto de “prova científica”, tinham por destinação não a elucidação de qualquer problema físico mas, na verdade, fazer calar automaticamente eventuais opositores de outros campos de saber. Em suma, o paradigma da prova científica, na modernidade, parece ter sido concebido desde o início como uma espécie de instrumento político que, em nome de uma suposta autonomia da ciência, desqualifica qualquer interesse não-científico – poder que ela opera estrategicamente, sempre que os interesses da humanidade entrem em conflito com a agenda científica compartilhada com seu rol de patrocinadores, legisladores, financiadores, empregadores, desenvolvedores, ministérios etc.

²² No original: “C’était excessif et terrible ; cela vous piquait les narines comme un flacon d’alcali, ou vous les saisissait, irritant les muqueuses par une rude senteur tenant du fauve relent du canard sauvage cuit aux olives et de l’odeur pointue de l’échalote. Somme toute, cette émanation n’avait rien de répugnant et de vil ; elle se mariait comme une chose attendue à l’odeur formidable du paysage ; elle était la note pure, complétant par le cri de chaleur de la bête humaine, la mélodie odorante des bestiaux et des bois.” HUYSMANS, Joris-Karl. “Le Gousset”, *Croquis parisiens*, p.126. https://fr.wikisource.org/wiki/Croquis_pariisiens#LE_GOUSSET Trad. de Márcia Arbex.

(1967), de Gabriel García Marquez, torna-se uma poderosa coordenada para o desejo sexual. O virgem mancebo José Arcádio, esgueirando-se pelo pobre casebre da família de sua empregada doméstica a seu convite, tem de contar apenas com o forte “cheiro de fumaça”²³ emanado pelas axilas da mulher para encontrá-la furtivamente. Quando então, na “escuridão insondável”²⁴, uma mão o tateia no escuro para conduzi-lo ao “lugar sem formas”²⁵ em que consumarão sua iniciação sexual, Arcádio não pode, senão, sentir que tudo

já não cheirava mais a mulher, mas a *amoníaco* (...) porque não sabia onde estavam os pés e onde a cabeça, nem os pés de quem nem a cabeça de quem, e sentindo que não podia aguentar mais o ruído glacial dos seus rins e o ar do seu intestino, e o medo, e a ânsia aturdida de fugir e ao mesmo tempo de ficar para sempre naquele silêncio exasperado e naquela solidão terrível²⁶.

Marquez se serve do amoníaco – esse elemento violentamente antinatural, ameaçador, industrial que, no entanto, pode ser estranhamente associado aos fortes odores femininos – para fazer uma descrição da intensidade informe e negativa, do desejo sexual. A amônia, aí, cumpre com o papel de uma pequena implosão do espaço e tempo, fazendo emergir a intensidade quase maquinal dessa carnalidade subitamente despertada.

Por tudo isso, pode-se dizer que também a substância inovadora *é um signo que produz uma percepção – embora, aqui, o Empreendedor se esforce por monopolizar esse efeito produtivo*. Em todo caso, por ser um evento que assinala uma proliferação de heterogeneidades, Stengers se pergunta se o emprego da palavra “descoberta” não guardaria alguma relação com seu uso no contexto colonizatório. Ora, séculos antes de Cristóvão Colombo, a China *sabia* que havia chegado a uma porção inteiramente nova de Terra. Todavia, essa nova informação não teve qualquer poder de se constituir como “descoberta” para os chineses. Já para os Europeus, a terra à vista, como já assinala a carta de Pero Vaz de Caminha, mesmo muito antes de “*saber se haja ouro, nem prata*”²⁷, já constituía um lugar em que “*querendo aproveitar dar-se-á nela tudo*”²⁸. Constituiu evento de tal magnitude que não foi preciso sequer “*designar os artesãos*

²³ MARQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2019. Edição Kindle

²⁴ MARQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2019. Edição Kindle

²⁵ MARQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2019. Edição Kindle

²⁶ MARQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2019. Edição Kindle

²⁷ Carta de Pero Vaz de Caminha, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult21042000035.htm>

²⁸ Carta de Pero Vaz de Caminha, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult21042000035.htm>

laboriosos que teriam conseguido inventar os meios de forçar nosso interesse pela América”²⁹. A *descoberta* da América, assim, “provocou uma proliferação incontável das consequências (...) Teólogos, soberanos, narradores, marinheiros, mercadores, defensores dos índios, aventureiros, tem literalmente para todo mundo”³⁰.

Nesse sentido, o conceito de “descoberta”, seja na ciência, seja na colonização, descreve sempre um *acontecimento*, no sentido que já assinalamos ao termo: a parte em tudo que acontece, que escapa a sua própria atualização. Seu sentido, à parte de qualquer evidência empírica, se inscreve nesse ponto de proliferação vertiginosa de multiplicidades. Amônia e América, portanto, não têm nenhum sentido positivo factual para além do *acontecimento que fez proliferar uma produção desse sentido*. Aquilo que é “descoberto” revela-se como algo que sempre existiu, ou nunca existirá, justamente, porque não cessa de acontecer; isto é, de fazer proliferar novos sujeitos, produzir novas percepções, instaurar novos modos de existência e seus respectivos mundos. Para azar dos povos originários ou das vítimas da guerra química, que experimentaram em tudo isso, desde então, o *acontecimento terrível do fim do mundo* – experiência que hoje, à luz do aquecimento global provocado, entre outros, pela destruição do cultivo orgânico com a onda de fertilizantes químicos, concorre para fazer a modernidade acontecer através de seu inverso, como advoga o líder indígena Ailton Krenak, a partir desse outro modo de existência instruído não mais pelo progresso infinito, mas pela possibilidade iminente do fim³¹.

Portanto, não há nada de “natural” ou de “inevitável” *mesmo a nível da evidência empírica*: toda “descoberta” é resultante de uma proliferação de consequências que, como tal, *só podem fazer sentido politicamente*. Ao contrário da China, a Europa podia responder à nova “descoberta” da terra chá porque já eram dotados de uma subjetividade suficientemente capitalística – conceito de Félix Guattari³² que, em oposição à ideia de um sistema econômico

²⁹ STENGERS, Isabelle. *A Invenção das Ciências Modernas*, São Paulo: Editora 34, 2002. P.118 grifo do autor.

³⁰ STENGERS, Isabelle. *A Invenção das Ciências Modernas*, São Paulo: Editora 34, 2002. P.118

³¹ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

³² **Félix Guattari** (1930-1992) foi um filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês, famoso por suas colaborações com o filósofo Gilles Deleuze. Produziu uma grande quantidade de textos, relacionou-se de forma produtiva com muitas das figuras mais importantes das últimas três ou quatro décadas, militou política e ativamente tanto nas organizações tradicionais, como na maioria das alternativas importantes do seu tempo cronológico, foi criador de uma série de movimentos e fundador de uma série de dispositivos políticos que tiveram um papel importantíssimo nas tentativas de

específico de tipo “capitalista”, descreve fluxos ou “redes de poder, de competências técnicas, de instituições, de equipamentos, de fluxos monetários, de fluxos de saber, de fluxos de mercado, etc.”³³ que, independentemente do modo de funcionamento do sistema econômico (podendo até mesmo ser socialista ou mercantilista), desembocam sempre num tipo de subjetividade correspondente a “uma enorme máquina de calcular que define para cada tipo de necessidade uma resposta, não só para os indivíduos vivos, mas também para as próximas gerações”³⁴. Também na ciência algo de similar ocorre: o estudo dos efeitos singulares e incorporais, como o xamanismo e a telepatia³⁵, por exemplo, tem chance remota de se constituírem como o acontecimento de uma “descoberta” científica, *mesmo com todas as demonstrações de eficácia de que se tem notícia*, já que o campo epistemológico das ciências modernas, determinado pelo regime de provas de eficácia universal³⁶, rechaça a hipótese do singular.

Embora remetam sempre a uma proliferação de heterogeneidades que escapam a uma identidade fixa, acontecimentos não são equivalentes e repercutem o campo em que fazem proliferar suas consequências. Na colonização, é o acontecimento em que “tem pra todo mundo!”; nas ciências, o acontecimento que leva a cada um exclamar “isso existe!”. Mas, o que constitui a grande “descoberta” do Empreendedor, a inovação? O que de fato *acontece* quando alguém inova? Qual é a maneira como se proliferam as heterogeneidades, aí? E em que ponto está o efeito de despolitização que resulta, mais amplamente, nessa impressão de “seleção natural” em curso, de inevitabilidade das disputas de mercado? Porque, diante da inovação, nos sentimos na obrigação de “descobri-las” antes que seja tarde demais? Em outras palavras, por que a inovação pode pairar como se fosse *a única certeza no ambiente enevoado da zona cinza?*

transformação do que é o mundo moderno e pós-moderno [Verbetes: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Guattari]

³³ No original: “power functions, technical competences, institutions, equipment, monetary flows, flows of knowledge and merchandise” in: GUATTARI, Félix. *Lines of Flight: For Another World of Possibilities*. London: Bloomsbury Academic, 2011. p.24

³⁴ No original “a giant calculating machine defining a response for each need, not only for existing individuals, but also for future generations!” in: GUATTARI, Felix. *Psychoanalysis and Transversality*, Los Angeles, Semiotext(e), 2015. p.127

³⁵ STENGERS, Isabelle. *A Invenção das Ciências Modernas*, São Paulo: Editora 34, 2002

³⁶ Para compreender melhor essa crítica do paradigma da evidência empírica, Stengers destaca que a medicina moderna, por exemplo, não é baseada em nenhuma descoberta positiva, e sim, na descrição do poder do “charlatão”

Consideremos a grande inovação que deu origem ao Google, o algoritmo PageRank³⁷. Quando Larry Page e Sergey Brin o patentaram pela Universidade de Stanford, em 1998, tinham como objetivo melhorar os mecanismos de busca. O problema crescente de spams e links de baixa relevância gerados pelo método de indexação, até então, eram resolvidos marginalmente pelos buscadores com o Altavista, através de uma lógica de portal que associava busca direta, curadoria temática e venda de palavras-chave. O PageRank, além de mais veloz e profundo, inovava através do ranqueamento da estrutura de links da Web, em que cada “citação” de uma página encontrada ao longo de toda a rede passa a ser encarada pelo sistema como uma espécie de “voto” na relevância dessa página.

Mas essa não é a melhor maneira de contar o que acontece a partir do PageRank³⁸. Devemos antes buscar pelo ponto de proliferação de heterogeneidades. Devemos, então, dar um passo atrás e perguntar: por que o PageRank foi pensado *como uma inovação para o mercado de buscador de internet?* Por que ele não foi, desde o começo, pensado com um GeneRank, TrafficRank, BookRank³⁹? Afinal,

a matemática do PageRank (...) é inteiramente geral e aplica-se a qualquer gráfico ou rede em qualquer domínio. Assim, o PageRank agora é usado regularmente em bibliometria, análise de redes sociais e de informações e para previsão e recomendação de links. É usado até para análise de sistemas de redes de estradas, bem como biologia, química, neurociência e física⁴⁰.

Dentre toda a infinidade de aplicações dessa discreta invenção matemática – dentre toda a infinidade de necessidades de mercado que poderiam ser “beneficiadas” por essa invenção –

³⁷ **PageRank™** é um [algoritmo](#) utilizado pela [ferramenta de busca Google](#) para posicionar websites entre os resultados de suas buscas. O PageRank mede a importância de uma página contabilizando a quantidade e qualidade de [links](#) apontando para ela. Não é o único algoritmo utilizado pelo Google para classificar páginas da internet, mas é o primeiro utilizado pela companhia e o mais conhecido. [Verbete Wikipedia, <https://pt.wikipedia.org/wiki/PageRank>]

³⁸ Discutiremos o sentido de história próprio a um acontecimento no capítulo a seguir.

³⁹ Na verdade, o próprio fato de derivações do PageRank para outras áreas tendem a incorporar o nome original – e não qualquer outra operação matemática do qual derivam – testemunha o extraordinário poder de captura inventado pelo Google: “Quando o PageRank é usado em aplicativos, ele tende a adquirir um novo nome. Veremos o seguinte: GeneRank ProteinRank IsoRank MonitorRank BookRank TimedPageRank CiteRank AuthorRank PopRank FactRank ObjectRank FolkRank ItemRank BuddyRank TwitterRank HostRank DirRank TrustRank BadRank VisualRank” in: GLEICH, David F. “PageRank Beyond the Web” in: *SIAM Review*, Vol. 57 (3), 2015

⁴⁰ “The mathematics of PageRank, however, are entirely general and apply to any graph or network in any domain. Thus, PageRank is now regularly used in bibliometrics, social and information network analysis, and for link prediction and recommendation. It’s even used for systems analysis of road networks, as well as biology, chemistry, neuroscience, and physics” in: GLEICH, David F. “PageRank Beyond the Web” in: *SIAM Review*, Vol. 57 (3), 2015 p.321

o PageRank foi destacado por Page e Brin como um produto de extraordinário potencial no mercado de buscadores de internet. Em resumo, *por que a mutação ocorreu aí, e não em qualquer outro ponto do “ambiente” capitalista?* Precisamos, então, interrogar qual foi exatamente a invenção que deduziu desse *potencial de mutação tecnológica* uma *oportunidade atual de mercado*, na internet.

Ora, a hipótese de que o sucesso do Google se deve ao fornecimento de resultados de busca melhores é imprecisa. A relevância de uma informação não é o mesmo que a qualidade da informação (fato que os grandes jornais só notaram tarde demais, quando viram que o espaço de influência deles seria dramaticamente reduzido quase ao estatuto de um blog, entre outros, na Era Google⁴¹). Relevância mede *o grau de interesse* de uma determinada informação. Proponho um simples exercício ao leitor: pesquise no Google um termo sobre o qual você não tem qualquer interesse direto, digamos, “bíblia testemunha de jeová”, “rock”, “grama de jardim” etc. Afora uma eventual entrada enciclopédica – o Wikipédia, ao contrário do Google, ainda funciona sob a premissa de um interesse desinteressado, característico da cultura humanista –, o que temos? Conteúdos em geral irrelevantes para quem não tem um interesse particular naquele assunto. Nenhum artigo de opinião expressivo, nenhum exame histórico aprofundado, nada que seja capaz de nos pôr em contato com tal tema respeitando essa postura “desinteressada”: em suma, nada do que se espera de um viés humanista de conhecimento. É preciso deixar claro para o Google que você se interessa em aprofundar em um assunto para que ele lhe retorne artigos relevantes. Relevância cumpre com critérios de eficiência: *é informação adaptada a um objetivo*; por isso, o Google converteu o ato de busca de conhecimento numa espécie de “miniatura da racionalização capitalista”⁴².

Como dito, o PageRank busca deduzir a relevância de uma página a partir da estrutura de links da web. Como isso se dá, na prática? O algoritmo concebe um usuário aleatório ou “surfista” que percorre bilhões de páginas da web a partir de *passeios aleatórios* ou

⁴¹ Ben Smith. “Big Tech Has Crushed the News Business. That’s About to Change.” The New York Times, 02/05/2020 <https://www.nytimes.com/2020/05/10/business/media/big-tech-has-crushed-the-news-business-thats-about-to-change.html>

⁴² Sentido de: “adequado; adaptado ao objetivo: não mais a capacidade de causar algo em geral, mas de fazê-lo de acordo com um plano e sem desperdício: o novo significado é uma miniatura da racionalização capitalista” MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.119 Tradução minha.

rotas de transição (“o surfista clica aleatoriamente em um link na página atual e faz a transição para a nova página”⁴³). Com isso, o algoritmo começa a ter uma ideia de uma espécie de mapa de links da rede, identificando as páginas para as quais há uma maior quantidade de links apontados, logo, mais relevantes. Todavia, há inúmeras páginas em que não há qualquer saída para transição, isto é, não tem links que levam para outros sites. Nesse caso, foi incluído no passeio aleatório a possibilidade de *teletransporte*: o surfista se teletransporta para uma outra página possivelmente aleatória, independente da identidade da página atual. Na verdade, essa *ênfase no teletransporte é a novidade do PageRank*⁴⁴: “as páginas em que o surfista aleatório tem maior probabilidade de aparecer *com base na estrutura da Web* são mais importantes no sentido do PageRank”⁴⁵. A grande inovação de Serge e Brin está em estender a possibilidade de teletransporte para todas as páginas da web; o surfista sempre pode teletransportar a qualquer momento, havendo ou não saídas-links para ele continuar seu passeio aleatório. O Google passa a interrogar, olhando exclusivamente para a estrutura da web, qual a chance de um usuário individual se teletransportar para uma outra página em específico (“para calcular as classificações de página da perspectiva de um indivíduo que nos forneceu informações contextuais consideráveis com base nos links de sua página inicial”⁴⁶).

No ensaio seminal em que descrevem o método PageRank, Brin e Page assim descreveram o teletransporte: “pode ser visto como uma forma de modelar o seguinte comportamento: o surfista periodicamente *fica entediado*’ e pula para uma página aleatória escolhida com base na distribuição em E”⁴⁷. Esse discreto entediar-se é o grande elemento

⁴³ No original: “the surfer randomly clicks a link on the current page and transitions to the new page” GLEICH, David F. “PageRank Beyond the Web” in: *SIAM Review*, Vol. 57 (3), 2015 p.321

⁴⁴ No original: “Pages where the random surfer is more likely to appear based on the web’s structure are more important in a PageRank sense” in: GLEICH, David F. “PageRank Beyond the Web” in: *SIAM Review*, Vol. 57 (3), 2015 p.321

⁴⁵ GLEICH, David F. “PageRank Beyond the Web” in: *SIAM Review*, Vol. 57 (3), 2015

⁴⁶ No original: “to calculate page ranks from the perspective of an individual who has given us considerable contextual information based on the links on his homepage” in: PAGE, Lawrence; BRIN, Sergey; MOTWANI, Rajeev; WINOGRAD, Terry. “The PageRank citation ranking: Bringing order to the web.” 1998 Relatório técnico, Stanford Digital Library Technologies Project.

⁴⁷ No original: “The additional factor E can be viewed as a way of modeling this behavior: the surfer periodically “gets bored” and jumps to a random page chosen based on the distribution in E.” PAGE, Larry e BRIN, Sergey. “ in: PAGE, Lawrence; BRIN, Sergey; MOTWANI, Rajeev; WINOGRAD, Terry. “The PageRank citation ranking: Bringing order to the web.” 1998 Relatório técnico, Stanford Digital Library Technologies Project.

disruptivo de toda a relação humanista com a cultura, cujo fio longo de saber herdado não pressupunha a possibilidade do leitor universal se cansar. Com esses saltos de tédio, o Google consegue produzir uma nova interpretação do gráfico ou mapa de links da web; as páginas com maior número de referências na web (como os grandes jornais), de repente, deixam de ser as mais importantes se não puderem, também, provar que são sítios preferenciais de teletransporte. A relevância se impõe à qualidade e à tradição acadêmica.

Para compreender a importância crítica do teletransporte, vale comparar com uma ideia oposta. Thomas Pynchon, em *O Último Grito* (2017), concebeu um navegador de internet fictício inteiramente diverso. Trata-se do DeepArcher⁴⁸, um sistema capaz de transformar a *deep web*⁴⁹ em um ambiente 3D navegável. Nessa espécie de *Second Life*⁵⁰, o usuário pode assumir para si um avatar inteiramente novo a cada vez, e navega sem deixar rastros por entre uma infinidade de links quebrados, que foram esquecidos nas profundezas da *deep web* e que *nunca levam a lugar algum*. Significa que a navegação é baseada inteiramente em teletransporte – salto aleatório a partir de uma página sem saída – mas de um tipo ainda mais radical que a do Google. O PageRank se baseia em Cadeias de Markov, método de cálculo em que a distribuição de probabilidade do próximo estado depende apenas do estado atual e não na sequência de eventos que precederam, isto é, o cálculo da probabilidade de teletransporte é exclusivamente baseado no conjunto de dados fornecido pelo estado atual, ignorando todo o passeio aleatório que levou até esse estado (é por esse motivo que o algoritmo não confunde trajetória e posicionamento na estrutura). No DeepArcher, inversamente, não há sequer registro do estado atual. Por assim dizer, o usuário está constantemente *teleportando para o próprio teletransporte...* Isso significa que o DeepArcher não permite estabelecer nenhuma relação de importância entre os links, já que não há qualquer rota de transição; mas também, não permite nenhuma descrição da estrutura

⁴⁸ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2017

⁴⁹ **Deep web** e surface web conformam uma divisão do conteúdo da rede mundial de computadores quanto à indexação feita por mecanismos de busca padrão. Deep web corresponde à parte não indexada e surface web é a parte indexada. [Verbetes: Wikipédia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Deep_web_e_surface_web]

⁵⁰ **Second Life** é um ambiente virtual e tridimensional que simula em alguns aspectos a vida real e social do ser humano. Foi criado em 1999 e desenvolvido em 2003 e é mantido pela empresa Linden Lab. Dependendo do tipo de uso, pode ser encarado como um jogo, um mero simulador, um comércio virtual ou uma rede social. [Verbetes: Wikipédia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Second_Life]

da rede e do perfil de interesse de um usuário que surfa (o que faz com que ele se “entedia”), já que não pode deduzir qualquer probabilidade do estado atual. Aí, nem os grandes jornais – mas tampouco os “blogs-esgoto” da extrema-direita – tem qualquer chance de se impor ao usuário como conteúdo relevante. Primeiro, porque o sistema não pode conhecer o interesse de um usuário; segundo, porque o sistema não se coloca no papel de levar alguém a lugar algum – ele se furta ao “imperativo de mobilidade permanente (...) [em que] as informações tem que ser mantidas em constante movimento, pois os atributos que constituem a sua razão de ser e lhe conferem valor são a circulação e o intercâmbio”⁵¹. Se o “surfista” do DeepArcher está sempre se teletransportando para o próprio teletransportar, e se todos os links que ele acessa levam a lugar algum, significa que não há navegação alguma, senão, uma constante sondagem das profundezas (discutiremos a figura do “sondador das profundezas” no capítulo seguinte⁵²)... Por tudo isso, o DeepArcher, embora cada vez mais poluído por oportunistas em busca de uma maneira de monetizar essa inovação, ainda é considerado entre os geeks que povoam o romance como o epítome da fantasia de liberdade e desejo de escapismo – como se o usuário pudesse, finalmente, se libertar do tédio, justamente, porque não se vê mais forçado a agir segundo um interesse. Em suma, o DeepArcher constitui, precisamente, uma *zona*, conceito que Guilherme Wisnik, inspirado nos trabalhos de Tarkóvski e Strutgátski, define como:

Atmosfera de bruma e lixos tóxicos, a *zona* (...) é um lugar proibido, mas que guarda a promessa de oferecer uma experiência iniciática através da qual os desejos mais profundos da pessoa que ali chega podem se tornar reais. Ela é, portanto, a metáfora de um lugar de evasão em meio a um real imobilizado, hipernormalizado. Miragem de um salto no escuro para o desconfinamento, entendido como possibilidade adormecida e invisível na própria realidade.⁵³

Em todo caso, toda a trama do romance se passa em torno das tentativas de um magnata do Beco do Silício em *capturar o próprio algoritmo para outros interesses escusos de mercado que podem ou não ter relação com o Onze de Setembro...*

⁵¹ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*, São Paulo: Ubu Editora, 2018. p.103

⁵² Ver: p.173

⁵³ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*, São Paulo: Ubu Editora, 2018, p.117

O que me conduz ao ponto em que quero chegar em nossa crítica do paradigma da naturalidade e inevitabilidade da grande descoberta de inovação. O Empreendedor, “aquele para quem tudo é oportunidade – ou, antes, que exige a liberdade de poder transformar tudo em oportunidade – para um novo lucro”⁵⁴, deve ser capaz de intuir a inovação a partir daquilo que ela realmente é, *uma operação de captura em nome de uma possibilidade de lucro*. Captura no sentido que assinalamos em um sistema de feitiço sem feiticeiros: para além de qualquer conteúdo ou ideologia, a captura da própria maneira de ver e pensar, para efeitos de mobilização. Independentemente de tudo que o PageRank poderia ser no momento em que foi criado, o sucesso do Google deveu-se a uma pequena descoberta: *a oportunidade de captura do processo gerativo de interesse*.

Ora, no dia a dia estamos sempre nos “teletransportando” de um interesse a outro – nesse instante, escrevo a tese, no minuto seguinte, faço um tira-gosto e penso no chuveiro que devo consertar. Entre cada um desses interesses, muito raramente ocorrem relações de transição – a vontade de tomar um chá após ler Proust, digamos. Relações de transição *são mais apropriadas a relações de conteúdo* – a Wikipedia, como toda biblioteca, se estrutura dessa maneira, como um passeio infinito por um leitor imortal e incansável. Já relações de teletransporte são mais apropriadas à noção de interesse – o capitalismo se estrutura com base nesse consumidor de fortuna ilimitada, em um shopping inesgotável, deslizando de um produto ao outro ao menor sinal de tédio. Esse é um ponto importante, pois a personalização da busca não é exatamente o foco, aqui⁵⁵. Como o Google dispõe de uma boa visão da dinâmica infinitesimal de deslocamento dos nódulos-páginas no interior do “mapa” da web, ele consegue antecipar possíveis rotas *do interesse em si* num dado momento – a possibilidade do usuário qualquer preferir ir parar na página x a y, mesmo que uma maior quantidade de links apontem para y, pelo simples motivo de que y, hoje, está mais distante “espacialmente” de toda a estrutura da Web relativa ao termo

⁵⁴STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015, p.59

⁵⁵ A personalização de buscas, introduzida em 2004 pelo Google, teve sua atuação reduzida a um mínimo devido ao ruído gerado em buscas subsequentes. Pesquisadores revelaram que a personalização de buscas desempenhou um papel irrelevante nas campanhas políticas e que, portanto, o fenômeno de “bolha” deve-se mais a outros fenômenos de mídia e redes sociais. DUTTON; REISDORF; DUBOIS; BLANK. “Search and Politics: The Uses and Impacts of Search in Britain, France, Germany, Italy, Poland, Spain, and the United States” *Quello Center Working Paper* No. 05/01/2017. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2960697>

pesquisado. Isso fica evidente se comparamos – no momento em que escrevo – os termos de pesquisa “Andy Warhol” e “Jeff Koons”. Para o primeiro, temos na primeira página textos biográficos, artigos escolares, lista das obras mais importantes – algo condizente com seu status na história da cultura. Para o segundo, temos um volume maior de sites em língua estrangeira, muitos deles voltados inteiramente para leilões de arte. Aqui, contudo, chama atenção o quinto link mais relevante, que redireciona para o ebay.com⁵⁶.

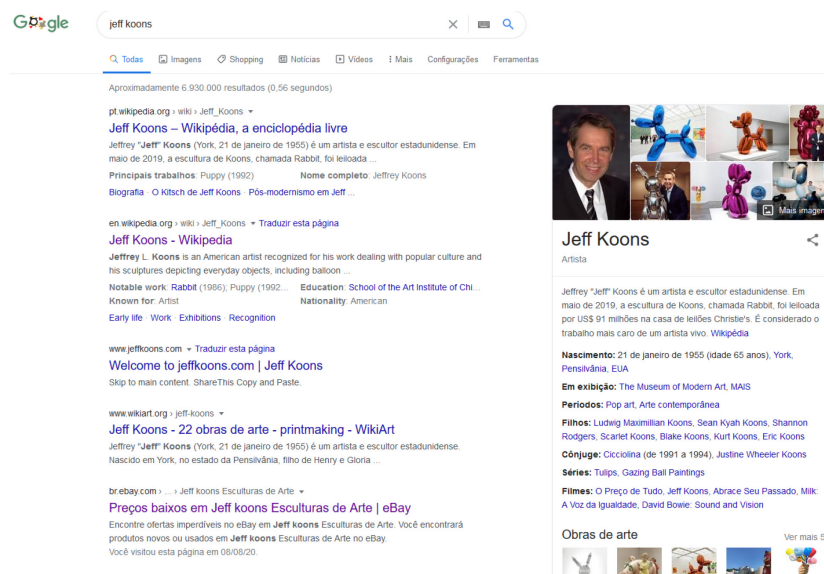


Figura 2: Captura de tela de uma pesquisa no Google para o termo “Jeff Koons” em 08/2020

Ora, não apenas o ebay.com é um site com muito mais links de apontamento que brasilescola.com.br, como também “Andy Warhol”, aí, retorna infinitamente mais resultados de produtos que “Jeff Koons”. Todavia, entre os inúmeros fatores elencados pelo algoritmo, o Google julgou – com um pequeno “incentivo” dos especialistas em SEO⁵⁷ do eBay – que, das 6 milhões de páginas da web, a probabilidade de um *brasileiro se interessar por teletransportar* para o site de leilão de peças supostamente originais a um

⁵⁶ O **eBay** é uma empresa de comércio eletrônico fundada nos Estados Unidos, em setembro de 1995, por Pierre Omidyar. Atualmente, é um dos maiores sites do mundo para a venda e compra de bens e, possivelmente, foi pioneiro neste tipo de trabalho. [Verbete: Wikipedia, <https://pt.wikipedia.org/wiki/EBay>]

⁵⁷ Sigla para **Search Engine Optimization**, conjunto de ações na web dedicadas a melhorar o posicionamento de uma página no sistema de buscas do Google.

preço relativamente baixo de Jeff Koons era altíssima; enquanto que, no caso de Warhol, valia mais o brasilecola.com.br.

Em um certo sentido, o algoritmo do Google produz a cada milionésimo de segundo “fotografias” de nada menos que a *totalidade dos interesses da humanidade online* – pelo menos a parte comercialmente interessante, já que há ainda a Deep Web –, em que ele busca medir as arestas de entrada de cada nóculo para determinar a localização/relevância dessa página na rede. Depurando e processando a estrutura-mapa dessa imensidão de dados, o algoritmo pode chegar a uma intuição mais ou menos precisa do interesse de cada um de nós, muitas vezes, *antes mesmo de saber que estamos prestes a nos interessar por algo* (imaginemos o momento em que uma estudante de Arte endinheirada entra no Google para fazer um trabalho de escola e, *se entediando*, acaba se perdendo em lances no eBay). Com o Google, apenas o *instante da cultura de mercado* importa. Espelhada pela estrutura da Web, ela está sempre um passo adiante do meu interesse, de meu tédio. Os milissegundos correspondentes à busca significam que eu sempre chego um instante atrasado em meu próprio interesse – se pesquiso “rock”, deduzo que ele envelheceu; se pesquiso “Michel Foucault”, vejo que ele foi institucionalizado e interessa mais aos graduandos e diletantes; se pesquiso “carrinho de bebe”... Mais precisamente, com o Google, *o inovador sempre tem a palavra final*, já que é ele quem pode *capturar* meus interesses alterando, manipulando, desviando meus passeios aleatórios *no momento mesmo em que me coloco em situação de me interessar por algo*. “Sei lá, dá um Google”. É nessa distância entre transição e estrutura que o Google age – *zona cinza* em que o algoritmo, nos prometendo o acesso a um conhecimento, nos torna vulneráveis à mobilização por um interesse. O que sabemos, o que nos mobiliza.

Com isso, o Google eliminou qualquer chance de as relações de conteúdo tradicionais terem preponderância em seu sistema – destruindo, ou melhor, capturando *todo o mercado de publicidade que dava suporte aos grandes produtores de conteúdo, como jornais e televisão* – já que deu relevância a um fator de desvio nessas rotas de busca de conhecimento. Seu sistema vislumbrou uma oportunidade de escapar a qualquer viés humanista de relação com a informação – que o levaria à disputa já saturada de mercado de buscadores/portais de informação. A questão não é sequer a relevância, e sim, *o*

atrelamento de todo conteúdo a um princípio de mobilização, cuja estrutura o Google deteria virtual monopólio. Em que sentido? Ora, a própria ênfase no teletransporte em detrimento dos passeios aleatórios revela: o Google não se interessa por aquilo pelo qual me interesso, e sim, para *onde meu interesse vai provavelmente acabar me levando*.

Desde então, graças ao Google, o usuário não tem mais de entrar em grande conflito com uma multitude de interesses na hora de buscar um assunto. Ora, mas não é esse confronto, justamente, o *modo mesmo como se diluem em nós as pretensões mobilizatórias*? Se vou a uma biblioteca para satisfazer meu interesse imediato, corro o risco de ver o passado rir de minhas intenções narcísicas ou de me deparar com imaginações de futuro absolutamente imprevisas. Daí o fato de os raros casos em que isso ainda acontece, hoje, causem tanto estardalhaço, vide as campanhas contra sites duvidosos que retornam nas primeiras páginas de busca para termos como “feminismo”, “nazismo” etc.; ocorrências pontuais que inspiram verdadeiras “fogueiras de link” que, apesar das boas intenções de seus combatentes, inspirariam temores nos usuários aficionados da Biblioteca Infinita de Jorge Luis Borges⁵⁸. Com o auxílio do Facebook e outros gigantes do setor, o Google promoveu a passagem à *cultura da relevância*, que nada mais é que informação atada a um princípio de mobilização.

Em pouco tempo, sem que ninguém se desse muito bem conta – imaginando que estava apenas obtendo “resultados melhores” que, vez ou outra, retornariam “propagandas” – a rede já havia sido toda reconfigurada pelo Google para que o princípio gerativo de interesse se tornasse uma dinâmica de mercado em si. Nesse esteio, surge toda uma horda de “*artesãos laboriosos*”⁵⁹ responsáveis por “*inventar os meios de forçar nosso interesse*”⁶⁰ por essas novas relações de relevância. Analistas de tendência, especialistas em SEO⁶¹ e em leilão de links patrocinados, webdesigners, blogueiros, geradores de hyperlink, consultores etc., em suma, toda uma heterogênea classe de atores de mercado – entre os quais eu me incluo⁶² –

⁵⁸ BORGES, Jorge Luís. “A Biblioteca de Babel”. *Ficções*, São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁵⁹ STENGERS, Isabelle. *A Invenção das Ciências Modernas*, São Paulo: Editora 34, 2002. P.118

⁶⁰ STENGERS, Isabelle. *A Invenção das Ciências Modernas*, São Paulo: Editora 34, 2002. P.118

⁶¹ Sigla para Search Engine Optimization, otimização de busca.

⁶² Hoje, trabalho sobretudo promovendo consultorias de inovação, marketing digital e metodologias ágeis no interior de Minas Gerais. Meu sucesso profissional depende diretamente da minha capacidade de contornar o desinteresse do pequeno

dedicados febrilmente a *mobilizar novos minions dispostos a testemunhar o que o Google designou como oportunidade inovadora de lucro.*

Em resumo, o conceito de “descoberta” de Stengers nos permite unir aquilo que a teoria da seleção natural em economia havia separado: *inovação e aprendizado adaptativo* ocorrem simultaneamente, por força de um processo de captura; na verdade, são os últimos que verdadeiramente testemunham o valor de uma inovação *a partir daquilo que lhes foi capturado para uma mobilização.* Era-me impossível - sim, impossível – proceder de outro modo: dei um Google! Ao descrever as trajetórias inovativas como resultantes de um processo de “seleção natural”, na prática se está *despolitizando o acontecimento da inovação*, caracterizando como inelutável a nossa captura por uma inovação. Ao artificialmente diferenciar “mutação” de “trajetórias de mercado”, a teoria neodarwinista contribui para o alargamento da distância entre o que conhecemos e o que nos mobiliza, contribui para a emergência desse atoleiro enevoado em que sentimos constantemente agir a reboque de fatos que, num primeiro momento, surgem como acidentes para então, somente quando for tarde demais, revelarem-se como “ambiente” de mercado.

Daí que a descoberta de uma oportunidade de captura, que caracteriza a inovação de mercado, constitui sempre uma pequena descoberta – nenhuma “proliferação descontrolada”, nenhum “consenso automático”. Trata-se sempre de uma proliferação mais ou menos artificial de multiplicidades e constituição de consensos relativos, de comunidades particulares – em suma, tudo que pode ser operado a partir de uma captura constante. Por esse motivo, de ora em diante, denominarei como *ocorrência* esses pequenos acontecimentos: em que aquilo que escapa à própria atualidade e faz proliferar uma multiplicidade é, na verdade, um princípio de captura. Descobertas científicas podem ser tanto acontecimentos – felizes, terríveis – quanto ocorrências; já inovações, por que são sempre atreladas ao controle de uma oportunidade de negócio, só podem ser ocorrências.

O ambiente hipermobilizado do capitalismo – o sistema de feitiço sem feiticeiros – garante até mesmo taxas de previsibilidade na hora de gerar esse interesse que se oferece

empresário que, muitas vezes, mal compreendendo por que tem de passar pelo Google para manter viva, naquele pequeno recanto do sul de minas, a empresa que herdara, digamos, de seu avô. Reconheço que o discurso da “Seleção Natural” é particularmente eficaz nessa tarefa – assim digo: é inevitável, os mais adaptados sobrevivem, é melhor inovar... O que sabemos, o que nos mobiliza.

docilmente para uma captura. A teoria da difusão da inovação⁶³ assinala que o Empreendedor deve contar com uma faixa de cerca 20% de consumidores dispostos a adotar uma inovação (os chamados consumidores “inovadores” e “primeiros adeptos”); mas que deve ter em mente que são raríssimos os casos em que uma inovação consegue de fato alcançar o resto da sociedade (a “maioria inicial, maioria tardia e retardatários”). Por tudo isso, ela sugere concentrar ao máximo sua atenção nos consumidores “inovadores”, pois são eles que empregarão “alguma criatividade” para testemunhar a existência dessa oportunidade ofertada. O sucesso de uma inovação, portanto, depende menos da função de um produto que da capacidade do Empreendedor *suscitar, eventualmente de obrigar, diferentes trajetórias de “aprendizados adaptativos”*, isto é, de apelar tanto para o caráter criativo quanto compulsório da mobilização.

Retornando à nossa discussão acerca da síntese do amoníaco, a inovação da guerra química produziu a mobilização (literalmente) de um novo tipo de soldado para quem matar por “espada, rifle ou gases”⁶⁴ era a mesma coisa. Para isso, era necessário *capturar* – se apoderar da maneira mesma de se perceber e pensar – todo um senso de lealdade, justiça e euforia ainda ligado à antiquíssima ética de combate, haja visto que, de agora em diante, ocorreria a substituição *do ataque por alvo* (artilharia e infantaria; em que a precisão e a exposição do corpo estão em jogo) pelo *ataque químico por área* (incorpóreo e indiferente a tudo que existe em um determinado perímetro). A própria cronologia da invenção da amônia é testemunha do *profundo grau de despolitização que o direito à inovação – o direito de ser imprudente – exige*. Entre a descoberta da síntese do amoníaco por Fritz Haber em 1908, seu desenvolvimento industrial por Carl Bosch em 1912-1913, e o primeiro emprego em larga-escala do gás cloro na Segunda Batalha de Ypres em 1915, resultando em mais de 7,000 baixas do exército inimigo, não se viu grande debate entre os militares ou a população em geral, senão em termos menores, entre especialistas, como qual gás seria mais ou menos efetivo. Nesse sentido, embora aqui e acolá se ouvissem protestos entre os soldados e a população civil, toda a radical

⁶³ EVERETT, Roger. *Diffusion of Innovations*, Nova Iorque: Free Press, 2015

⁶⁴ Marshall McLuhan lembra a luta moral contra a tecnologia, citando, por exemplo, a recusa do Japão em admitir, num primeiro momento, o mosquete em detrimento da cultura da espada. Ver: ONUFRIJCHUK, Roman Fedorovich. “Object as vortex: Marshall McLuhan & material culture as media of communication” in: Tese de doutorado em filosofia. Ottawa: Simon Fraser University, 1998

transformação da guerra passou sem grandes sobressaltos – exceto para os atrasados na marcha tecnológica – em que cada sujeito *aprendia, à sua maneira, que o “meio é a mensagem”*⁶⁵. Na prática, a inovação da bomba química ocorreu de uma tal maneira que *as questões políticas que ela poderia suscitar só puderam ser reconhecidas quando já era tarde demais*, isto é, quando a oportunidade de lucro já havia sido inteiramente esquadrihada e já acontecia de fazer proliferar interesses heterogêneos. Em outras palavras, os sujeitos ou “organismos” envolvidos na fabricação dessa “mutação” só tiveram a oportunidade de encarar a inovação em termos de *obrigação a um aprendizado adaptativo*, isto é, *em termos de mobilização*. O soldado alemão até poderia achar que tinha tomado uma decisão inovadora quando decidiu admitir pela primeira vez o uso da bomba química; para aqueles que viram seus colegas morrerem na trincheira de um modo absolutamente imprevisível – e que não tiveram sequer tempo para se escandalizarem com a imoralidade dos seus inimigos – a questão passou a ser como se adaptar da maneira mais rápida e eficiente possível ao novo contexto de guerra, de modo que, *surpreendendo o inimigo com um uso inovador*, se possa vislumbrar a possibilidade de vitória outra vez.

A “seleção natural” produzida pela síntese do amoníaco ou pelo novo sistema de ranqueamento de páginas da internet ocorre, portanto, sempre como *despolitização de um campo altamente politizado* – em que toda questão levantada pela inovação que não puder ser tratada em termos de mobilização adaptativa deve ser descartada, silenciada, excluída, cassada. O usuário inocente que acredita estar sempre diante dos melhores resultados toda vez que vai ao Google, tem maiores chances de se revelar como “adaptado” à luz do mercado. Do mesmo modo, o soldado que *aprender como não colocar questões* do tipo “qual é o efeito do Zyklon B em rios, crianças, plantas, animais e no futuro” – o que, em última instância, implica aprender a “mentir”, para si mesmo e para os outros, sobre a moral de guerra – terá ampla vantagem competitiva sobre os demais soldados, considerados “obsoletos”; o que, por sua vez, permitirá a expansão da indústria química militar. Esse aprendizado inclui – para além dos psicólogos, generais e publicitários – uma infinidade de microestratégias criativas em “áreas mais

⁶⁵ MCLUHAN, Marshall. *O Meio é a Mensagem*, São Paulo: Ubu Editora, 2018

prosaicas”⁶⁶ como a família, a religião, masculinidade etc.; e mesmo a arte tem um papel a cumprir aqui, conforme veremos mais adiante, com o cinema contribuindo para perpetuar a imagem do soldado viril e exímio combatente por alvo justo no momento em que os soldados americanos corriam risco de serem considerados covardes pelo uso ostensivo de tecnologia química militar no Vietnã.

⁶⁶ No original: “more prosaic areas” in: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man* Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

2. o seletor natural

2.1 o último homem

A teoria da seleção natural é incompatível com a teoria humanista da história. Lembremos que a teoria do fim da história, de Francis Fukuyama⁶⁷, é também uma teoria evolucionária sobre o “último homem”. Ele faz uma dura crítica da pretensão comunista de fazer uma “engenharia social em larga escala”⁶⁸ dedicada a travar ou romper com os “processos naturais e orgânicos da evolução social”⁶⁹. Em sua visão, o problema do comunismo estaria em confundir *desigualdades convencionais* e *desigualdades naturais*. Apenas as primeiras teriam solução, enquanto as segundas seriam de alguma maneira “necessárias e inerradicáveis”⁷⁰.

Entre as desigualdades sociais ligadas à convenção humana estariam as barreiras legais (“divisão da sociedade por estados fechados, apartheid, leis Jim Crow, requisitos para votação etc.”⁷¹); e as barreiras culturais (grupos étnicos e religiosos). Fukuyama as considera de difícil superação; mas o capitalismo já teria dado mostras de que não se detém diante de determinações culturais e, ao contrário do que suporiam os comunistas, seu efeito liberador

⁶⁷ **Francis Fukuyama** (1952-) é um filósofo e economista político nipo-estadunidense. Figura chave e um dos ideólogos do governo Ronald Reagan, Fukuyama é uma importante figura do conservadorismo. Também é considerado o mentor intelectual de Margaret Thatcher. Doutor em ciência política pela Universidade de Harvard e professor de economia política internacional na Universidade Johns Hopkins, em Washington. Ele ficou mundialmente conhecido em 1989, ao lançar um artigo intitulado O Fim da História, transformado em livro em 1992, chamado de "O Fim da História e o Último Homem", tornando-o milionário. Atualmente vive em Palo Alto, e leciona estudos internacionais na Universidade Stanford. [Verbetes: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Francis_Fukuyama]

⁶⁸ No original: “large-scale social engineering”. FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man* Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

⁶⁹ No original: “natural and organic processes of social evolution” in: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

⁷⁰ No original: “necessary and ineradicable” in: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

⁷¹ No original: “the division of society into closed estates, apartheid, Jim Crow laws, property qualifications for voting, and the like” FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

seria capaz de superar as eventuais desigualdades geradas. Já entre as barreiras naturais estariam a “distribuição desigual de habilidades naturais ou atributos entre a população”⁷². Do mesmo modo que nem todo mundo pode ser um “pianista de concerto ou um jogador de basquete”⁷³ e “garotos e garotas bonitas têm mais chance de atraírem parceiros para o casamento”⁷⁴, haveria também outras formas *não menos naturais de desigualdade* relacionadas às escolhas do sistema econômico capitalista: “a produtividade de uma economia moderna não pode ser alcançada sem a divisão racional do trabalho, e sem criar vencedores e perdedores enquanto o capital passa de uma indústria, região ou país a outro”⁷⁵.

Portanto, tanto os sistemas liberais e comunistas, segundo Fukuyama, combateriam as formas convencionais de desigualdade (liberalismo não deve ser confundido com atribuição de igualdade universal artificial que ratificaria as convenções). A diferença entre eles residiria na abordagem das desigualdades naturais: enquanto o comunista engaja numa luta vã contra a natureza em nome de uma igualdade antinatural, os liberais buscariam compreender de que modo as desigualdades naturais poderiam ser reorientadas para tornar mais eficientes os modelos de produção. Para Fukuyama, os liberais, portanto, seriam os verdadeiros herdeiros da tradição moderna de crítica social:

As ciências sociais deste século nos disseram que o homem é um produto de seu condicionamento social e ambiental e que o comportamento humano, como o animal, opera de acordo com certas leis determinísticas. Estudos do comportamento animal indicam que eles também podem se envolver em batalhas de prestígio e, quem sabe, podem sentir orgulho ou sentir desejo de reconhecimento. O homem moderno agora vê que existe um continuum da “lama viva”, como Nietzsche colocou, até o próprio ser humano; ele era diferente quantitativamente, mas não qualitativamente, da vida animal da qual ele veio. O

⁷² No original: “the unequal distribution of natural abilities or attributes within a population” in: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

⁷³ No original: “a concert pianist or a center for Lakers” in: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

⁷⁴ No original: “Handsome boys and beautiful girls will have advantages in attracting marriage partners over their homelier counterparts.” in: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

⁷⁵ No original: “The productivity of a modern economy cannot be achieved without the rational division of labor, and without creating winners and losers as capital shifts from one industry, region, or country to another.” In: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

homem autônomo, racionalmente capaz de seguir as leis que criou para si mesmo, foi reduzido a um mito de autocongratulação.⁷⁶

É nesse sentido que Fukuyama sugere atribuir ao homem moderno liberal capitalista a alcunha de *último homem*. A “mão invisível” reaparece identificada, agora, a uma consciência dos limites da consciência, ao reconhecimento dessa *eterna condição não-histórica de animal*. Aliada a esse reconhecimento, está a admissão do poder de inovação; o que permite ao homem desenvolver, em relação aos apetites naturais, novas relações de eficiência. É nesse sentido que Fukuyama afirma uma condição pós-histórica – que não significa a interrupção da ocorrência de eventos históricos, mas uma relação estática de não-afastamento do homem de sua condição de “lama viva”⁷⁷. Assim é reorientada toda epopeia de libertação do homem, que o comunismo herdou do iluminismo.

Fukuyama, portanto, segue em linhas gerais a divisão de Schumpeter entre transformações históricas e mutações orgânicas; e seu trabalho teria sido simplesmente transpor para o campo da história, a título de produzir efeitos ideológicos, a afirmação de que no capitalismo as transformações históricas são subordinadas às mutações “orgânicas” ou tecnológicas. No entanto, por operar no campo da história, Fukuyama não pode dar a mesma ênfase à *evidência* da força indisputável da inovação. Quando ele assinala, sob uma mesma rubrica de desigualdades naturais os dotes físicos naturais dos varões e a divisão racional do trabalho, ele cumpre com o papel ideológico de ignorar o fato de que não existe pianista antes da invenção do piano; isto é, que nenhuma inovação – e por consequência, nenhuma divisão de trabalho – pode ocorrer sem antes *fabricar* – fazer proliferar uma heterogeneidade submetida a um processo de captura – o sujeito que estará “apto” a produzi-la e consumi-la.

⁷⁶ No original “The social sciences in this century have told us that man is a product of his social and environmental conditioning, and that human behavior like animal behavior operates according to certain deterministic laws. Studies of animal behavior indicate that they too can engage in prestige battles and, who knows, can experience pride or feel the desire for recognition. Modern man now sees that there is a continuum from the “living slime,” as Nietzsche put it, all the way up to himself; he was different quantitatively but not qualitatively from the animal life out of which he came. Autonomous man, rationally able to follow laws he has created for himself, was reduced to a self-congratulatory myth.” In: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

⁷⁷ No original “The social sciences in this century have told us that man is a product of his social and environmental conditioning, and that human behavior like animal behavior operates according to certain deterministic laws. Studies of animal behavior indicate that they too can engage in prestige battles and, who knows, can experience pride or feel the desire for recognition. Modern man now sees that there is a continuum from the “living slime,” as Nietzsche put it, all the way up to himself; he was different quantitatively but not qualitatively from the animal life out of which he came. Autonomous man, rationally able to follow laws he has created for himself, was reduced to a self-congratulatory myth.” In: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

Algo “prosaico” que o próprio Fukuyama admite em outro momento, no qual reconhece ser essa a verdadeira vantagem do sistema capitalista:

Mas as economias modernas devem inovar de maneira geral, não apenas nos campos de alta tecnologia, mas em *áreas mais prosaicas*, como a comercialização de hambúrgueres e a criação de novos tipos de seguros. Embora o estado soviético pudesse mimar seus físicos nucleares, não havia muito para os projetistas de aparelhos de televisão, que explodiam com alguma regularidade, ou para aqueles que aspiravam a comercializar novos produtos para novos consumidores, um campo completamente inexistente na URSS e na China.⁷⁸

A invenção do hambúrguer industrializado é uma mutação tecnológica no campo da alimentação – o que suscitou novas divisões de trabalho adaptadas aos picos de eficiência. Todavia, foi preciso inventar também aquele capaz de consumir esse hambúrguer em proporções industriais. Isso implicava ‘inovar’ em “áreas mais prosaicas”, como no campo das desigualdades “convencionais” em busca de capturar a fome não apenas dos brancos, como também dos pretos, mulheres, crianças etc. Afinal, se a fome é um mero atributo “natural” do homem, o McDonald’s – mais que subsídios de renda artificiais de governos comunistas, capazes de quebrar a economia a longo prazo – seria uma solução muito mais eficaz para fome; não a ponto, claro, de permitir que os novos emancipados estejam em plenas condições de exigir uma dieta balanceada⁷⁹ e de encarar o Big Mac não como janta, mas como objeto de culto do *american way of life*⁸⁰.

Fukuyama não ignora a questão da desigualdade social – de fato, há longas passagens em que denuncia o racismo e outras formas de desigualdade “por convenção”. A sofisticação do seu aparato ideológico consiste, na verdade, em impor um *alternativa infernal entre “história” e “natureza”*. A “paciência” exigida pela atemporalidade da natureza seria compensada pela “aderência” à dinâmica evolutiva do capitalismo. Seguindo o modelo de Fukuyama, a questão não seria atribuir aos pretos uma predisposição “natural” a comerem

⁷⁸ No original: “But modern economies must innovate across the board, not only in hi-tech fields but in more prosaic areas like the marketing of hamburgers and the creation of new types of insurance. While the Soviet state could pamper its nuclear physicists, it didn’t have much left over for the designers of television sets, which exploded with some regularity, or for those who might aspire to market new products to new consumers, a completely non-existent field in the USSR and China.” In: FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man* Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

⁷⁹ Ver: FREEMAN, Andrea. “Fast Food: Oppression through Poor Nutrition” in: *California Law Review*, Vol. 95, No. 6, 12/2017.

⁸⁰ KLEIN, Naomi. *Sem Logo – A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido*. in: Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

mal – eles, na qualidade de herdeiros da “lama viva”, também desejam comer bem. Porém, ao contrário dos comunistas, que buscariam resolver o problema da nutrição de modo “histórico”; os liberais apelariam a um *tradeoff* ou alternativa infernal: enquanto o inovador não puder criar no campo da produção de alimentos, o trabalhador deve buscar saídas no campo da mobilização. O que significa que, *enquanto uma inovação não puder capturar a nutrição na escala que o capitalismo exige para poder operar para todos*, os pretos só terão o mercado de trabalho – e o desejo “natural” de comer melhor – para resolverem a questão da desigualdade, pois qualquer *tentativa de saída histórica para um problema natural seria ineficiente* para o conjunto da sociedade. O pai de família pode até se orgulhar de ter descoberto um meio de ganhar mais e poder trazer carne todos os dias para casa; não obstante, são os engenheiros da Monsanto ou de João Doria e sua farinata⁸¹ que se apresentarão como os verdadeiros pioneiros do fim da fome mundial.

Hoje, é ponto pacífico a crítica à tese do fim da história – tornada obsoleta em face da crise do regime unipolar pós-Guerra Fria, com a explosão de guerras locais e o surgimento de novos atores políticos globais entre os países emergentes. Tivesse Fukuyama sido menos ambicioso e dito que, ao invés do “fim da história”, a história do futuro ocorreria eternamente em dois fronts de guerra – *as guerras episódicas da cultura e as guerras permanentes da inovação* – teríamos mais dificuldades em descartá-lo à luz das evidências. Não basta fazer uma crítica da ideologia da ordem liberal (teoria do fim da história); é preciso criticar também aquilo em que se baseia suas pretensões naturalizantes (teoria do último homem)⁸².

2.2 o deus mercado

Na “cadeia de mercado”, qual o lugar ocupado pelo promotor da inovação? O topo da cadeia, evidentemente; mas em que sentido? De um lado, ele sabe que opera *dentro* do mercado; que, como todo mundo, ele é vulnerável aos riscos de mutação do ecossistema inovador e às

⁸¹ Clara Becker, Juliana dal Piva, Tiago Aguiar. “A Farinata, o Alimento e os erros de combate à fome em São Paulo” in: Revista Piauí, 24/10/2017 <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2017/10/24/farinata-allimento-doria-sp/>

⁸² Não obstante, Fukuyama se vê hoje bastante confortável em admitir o fracasso de sua tese do fim da história; enquanto passa a se dedicar a analisar o pós-humano e o impacto da engenharia genética.

transformações do meio social e/ou ambiental. Todavia, como já dizia Marinetti: "às feras, o olfato basta"⁸³. O Empreendedor de sucesso crê se distinguir dos demais pelo seu faro raro para oportunidades. De outro lado, ele está *acima* do mercado, porque detém os meios de fabricação da inovação (ou pode manobrar de maneira inovadora no mercado de ações, antecipando ou fomentando cenários futuros de transformação social e/ou "ambiental"). Quer seja do alto do farol de Fausto ou do castelo de Solness; o Empreendedor observa a *mobilização em potencial* dos homens que ainda não sabem que um "acidente" – o efeito de captura-feitiço provocado por uma inovação – está prestes a ocorrer em suas vidas.

Não foi à toa que Ibsen optou por descrever seu Empreendedor através das figuras do *viking* e do *feiticeiro*: de um lado, o Empreendedor se imagina como um guerreiro irascível e infatigável, que domina e destrói com naturalidade tudo que encontra a sua frente; de outro, ele se crê manipulador secreto das forças metafísicas que regem o "organismo" capitalista. Isto é, de um lado é o sujeito dotado por excelência de *espírito animal*; de outro, ele é *um deus*. Em suma, ele é a paradoxal figura metade animal, metade divina, do *seletor natural*.

"Existem forças ao seu redor quando você administra uma empresa... prontas para jogá-lo pra fora" – disse Travis Kalanick (data), fundador do Uber – "Os [CEOs] que sobrevivem são os que deveriam estar lá desde o início"⁸⁴. Um de seus funcionários reconhece: "ele é uma espécie de animal"⁸⁵. Toda vez que a Uber aportava em uma nova metrópole para conquistá-la, Kalanick – famoso por sua cultura de gestão parte *O Lobo de Wall Street*⁸⁶, parte *Animal House*⁸⁷ – promovia festas de arromba para os habitués da elite tecnocrática local. Numa dessas ocasiões, ele decidiu dar aos convidados um gostinho do que é estar no topo da inovação: deu-lhes acesso ao "Heaven", um aplicativo interno de gestão que proporcionava,

⁸³ MARINETTI, F.T. "Fundação e Manifesto do Futurismo" in: CHIPP, Herschell. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.289

⁸⁴ No original: "There are forces all around you when you run a company... ready to take you out (...) The [CEOs] that survive are the ones that are supposed to be there from the start". In: ISAAC, Mike. *Super Pumped: The Battle for Uber*. Nova Iorque: W.W.Norton Company, 2019. Edição Kindle

⁸⁵ No original: "He's kind of an animal". In: ISAAC, Mike. *Super Pumped: The Battle for Uber*. Nova Iorque: W.W.Norton Company, 2019. Edição Kindle

⁸⁶ ISAAC, Mike. *Super Pumped: The Battle for Uber*. Nova Iorque: W.W.Norton Company, 2019. Edição Kindle

⁸⁷ Filme de 1978 que faz uma ode ao hedonismo e misoginia machista. "Sobre a cultura da empresa, algumas fontes disseram que parecia uma descrição de 'Animal House'" in: Ailsa Chang "Uber CEO Talks About What's Changed For The Company In The Last Year" NPR News, 30/08/2018. in: <https://www.npr.org/2018/08/30/643445874/uber-ceo-talks-about-whats-changed-for-the-company-in-the-last-year>

de acordo com a nomenclatura de seus criadores, a “Visão de Deus” – o acesso à “lista telefônica, acesso à câmera, registros de conversas por mensagens de texto, acesso a conexões Wi-Fi”⁸⁸, permitindo aos usuários do “Heaven” observar em tempo real o que faziam usuários e motoristas da Uber em todo o mundo.

A controvérsia “divina”, hoje, parece ter ficado no passado, junto com o fim da Era Kalanick. Ainda assim, a mentira tornada “vida” continua a incomodar – o momento em que o substantivo se torna verbo, em que Uber se torna “uberização” do mundo; fenômeno que culmina com o cenário em que, “todos trabalhando sob demanda, sem rede de segurança, constantemente classificados para cima ou para baixo, *o mercado de trabalho começa a parecer exaustivamente darwiniano*”⁸⁹.

O seletor natural, portanto, é aquele que observa do *ponto de vista da Natureza* aquilo que nós só podemos observar do *ponto de vista da sobrevivência*. Na verdade, ele pode disputar mais livre e irascivelmente pela sua sobrevivência no mercado, justamente, pois conta com o acesso ao ponto de vista impassível da natureza.

A figura do seletor natural pode ser compreendida não apenas a partir de empreendedores megalomaníacos que creem ter posse dos fundamentos transcendentais e das competências bárbaras da destruição criativa. Há também aqueles que, profundamente desprovidos de qualquer poder de forçar a transformação da humanidade de um modo *que pareça perfeitamente natural*, imaginam poder – ao menos por um dia – inovar.

“A HUMANIDADE É SUPERESTIMADA! está na hora de colocar A SELEÇÃO NATURAL E A SOBREVIVÊNCIA DO MAIS APTO de volta nos trilhos!”⁹⁰. Assim anunciava o *Manifesto do Seletor Natural*, publicado pelo jovem Pekka-Eric Auvinen⁹¹ horas

⁸⁸ No original: “phone book, camera access, text message conversation logs, access to Wi-Fi connections”. In: ISAAC, Mike. *Super Pumped: The Battle for Uber*. Nova Iorque: W.W.Norton Company, 2019. Edição Kindle

⁸⁹ No original: “But with everyone working on demand, with no safety net, constantly graded up or down, the labor market starts to feel exhaustingly Darwinian.” In: Rana Foroohar. “Travis Kalanick – Person of the Year number 6” in: Time Magazine, 2015 in: <https://time.com/time-person-of-the-year-2015-runner-up-travis-kalanick/> Grifo meu. citar o original apenas do trecho citado acima

⁹⁰ No original: “HUMANITY IS OVERRATED! It's time to put NATURAL SELECTION & SURVIVAL OF THE FITTEST back on tracks!” in: AUVINEN, Pekka-Eric. “Natural Selector’s Manifesto.” Publicado em Blog, 2007. In: <https://oddculture.com/the-pekka-eric-auvinen-manifesto/>

⁹¹ **Pekka-Eric Auvinen** (1989-2007), autor do Massacre da Escola Secundária de Jokela. Ele descreveu a si próprio como “um humanista anti-humano, um darwinista social anti-social, um idealista realista e um ateu divino” em sua página de usuário do YouTube. [Verbete: [Wikipedia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_da_Escola_Secund%C3%A1ria_de_Jokela), https://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_da_Escola_Secund%C3%A1ria_de_Jokela]-

antes de executar o massacre da Escola Secundária de Jokela, em 2007, que resultou em 9 mortos, entre eles o próprio atirador, por suicídio. “Eu, como seletor natural, eliminarei todos os que considero impróprios, desonras da raça humana e falhas na seleção natural”⁹², afirma ele.



Figura 3: frame de vídeo publicado por Auvinen momentos antes do massacre⁹³.

O filósofo italiano Franco Berardi⁹⁴ encontra no Manifesto de Auvinen um eco da corruptela ideológica da seleção natural que sustenta as políticas neoliberais contra os mecanismos de proteção “socialista” dos mais vulneráveis – em que se pretende mais fortes *versus* mais fracos. Como o corretor de Wall Street e do engenheiro do Vale do Silício, os assassinos em massa contemporâneos também são filhos do culto ao indivíduo forte, ao vitorioso solitário, ao inovador audaz. Todavia, eles não têm posse ou acesso à força impessoal

⁹² No original: “I, as a natural selector, will eliminate all who I see unfit, disgaces of human race and failures of natural selection.” in: AUVINEN, Pekka-Eric. “Natural Selector’s Manifesto.” Publicado em Blog, 2007. In: <https://oddculture.com/the-pekka-eric-auvinen-manifesto/>

⁹³ Disponível em: https://i.media.fi/incoming/2013/09/11/jokela.jpg/alternates/FREE_1440/jokela.jpg

⁹⁴ **Franco Berardi** (1949-) mais conhecido por Bifo, é um filósofo, escritor e agitador cultural italiano. Oriundo do movimento operaísta, foi professor secundário em Bolonha e sempre se interessou sobre a relação entre o movimento social anticapitalista e a comunicação independente. [Verbete: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Franco_Berardi]

da destruição criativa – à especulação, à inovação, à “mentira”. Tampouco dispõem dos mecanismos de adaptação exigidos pelo imperativo da mobilização – suas psicologias encarquilharam nalgum ponto fixo que não lhes permitem, como os demais, tolerar a alta carga de fracasso diariamente imposta por um mercado exaustivamente darwiniano. Eles desejam desesperadamente ter controle sobre a vida; eles fantasiam poder passar do ponto de vista da sobrevivência para, segundo Berardi, o “*ponto de vista da Natureza*, de um fluxo de tempo desprovido de emoção (...) o ponto de vista do Deus do Velho Testamento, do Deus que criou o homem sem sentir seu sofrimento”⁹⁵. Nessa empreitada de destruição criativa, contudo, podem contar apenas com a tragédia e suas ferramentas mais elementares de destruição (assassinato) e de criação (espetáculo).

Para Berardi, a expressão a “humanidade é superestimada” é o corolário adequado para a crise do Humanismo causada pelo neoliberalismo com a intervenção do ponto de vista da “Natureza”. A grande invenção do Novo Testamento, lembra Berardi, foi a mudança de perspectiva: Deus torna-se homem e vem para a Terra para sentir e sofrer as mesmas paixões e dores a que seres humanos estão acostumados. Essa inversão permitiu o surgimento do Humanismo no contexto do Cristianismo: ambos “concebem a história não como parte de uma esfera temporal da verdade eterna, da Natureza impassível, mas localizada no interior da esfera do relativismo humano”⁹⁶. Com a revolução científica de Galileu, essa cisão é aprofundada – as leis imutáveis da Física são definitivamente separadas do espaço histórico; e toda a civilização moderna passa a ser fundamentada na *indeterminação humanista*, em que o mundo social deixa de se adequar às leis do universo para ser regido segundo as “leis da compaixão: compreensão mútua, solidariedade. O estabelecimento do direito político só é possível com a compreensão dos interesses e paixões humanas”⁹⁷. Pico Della Mirandola, segundo Berardi, dizia que não apenas Deus criou o Homem como ser diferente do resto do

⁹⁵ No original: “the impassive point of view of Nature, of an emotionless flowing of time. This is the point of view of the God of the Old Testament, the God who created man without feeling his suffering.” BERARDI, Franco ‘Bifo’. *Heroes: Mass Murderer and Suicide*. Londres, Verso Books, 2016. Edição Kindle.

⁹⁶ No original: “conceive of history not as part of the temporal sphere of the eternal truth, of impassive Nature, but located within the sphere of human relativism”. In: BERARDI, Franco ‘Bifo’. *Heroes: Mass Murderer and Suicide*. Londres, Verso Books, 2016. Edição Kindle.

⁹⁷ No original: “laws of compassion: mutual understanding, solidarity. The establishment of political law is only possible with an understanding of human interests and passions”. BERARDI, Franco ‘Bifo’. *Heroes: Mass Murderer and Suicide*. Londres, Verso Books, 2016. Edição Kindle.

universo, como também, ao contrário das leis precisas que estipulou para a natureza, determinou que não há regras inerentes vinculadas ao Homem⁹⁸.

O socialismo, continua Berardi, pode ser considerado como uma radicalização do princípio de indeterminação humanista e das leis da compaixão que o acompanha. Todavia, com o neoliberalismo – fundamentado na ideologia evolucionária – as distinções entre vida social e natureza são outra vez suprimidas. A sobrevivência do mais adaptado se impõe como única regra de evolução histórica (acima até mesmo das guerras, revoluções e desastres naturais, como vimos); e as proteções sociais tornam-se meras distorções na marcha inexorável da seleção natural. Notadamente, o economista Friedrich Hayek (data) afirmara que a “a mão invisível de Adam Smith regula o mercado quase como uma força natural”⁹⁹... Em outras palavras, não se deveria consagrar à compaixão humana nenhum privilégio, pois “as energias brutas do mercado são os únicos reguladores eficazes da vida econômica e, portanto, da vida social como um todo”¹⁰⁰.

Falaram que eu estou zombando dos mortos e só penso na parte econômica, não é nada disso, muito pelo contrário. Eu falo muito de estatística. Se nós olharmos para o número de casos do mundo, são 300 mil casos de corona vírus no planeta inteiro, são 15 mil mortos. Ninguém gosta de lidar com pessoas morrendo, é muito triste, não tenho dúvidas disso, mas 15 mil mortos para 7 bilhões de habitantes é um número muito pequeno.¹⁰¹

Não surpreende que o discurso do Empreendedor evolucionário se confunda com o do assassino em série, se ambos falam do ponto de vista de um antiquíssimo Deus transmutado em Mercado. Todavia, não deixa de ser surpreendente que ambos sejam incapazes de levar em consideração a verdadeira grande intuição da obra de Darwin: para muito além da *indeterminação humana*, há ainda a *indeterminação natural*; aquilo que Stengers denominou como “vida pura da não-intencionalidade”¹⁰² – ser que não cessa de tomar novas formas, gerar

⁹⁸ Ver: BERARDI, Franco ‘Bifo’. *Heroes: Mass Murderer and Suicide*. Londres, Verso Books, 2016. Edição Kindle.

⁹⁹ No original: “Adam Smith’s invisible hand regulates the Market almost as a natural force”. BERARDI, Franco ‘Bifo’. *Heroes: Mass Murderer and Suicide*. Londres, Verso Books, 2016. Edição Kindle.

¹⁰⁰ No original: “the crude energies of the Market are the only effective regulators of economic life, and therefore of social life as a whole” BERARDI, Franco ‘Bifo’. *Heroes: Mass Murderer and Suicide*. Londres, Verso Books, 2016. Edição Kindle.

¹⁰¹ Frase atribuída a Roberto Justus, publicitário e apresentador da versão brasileira do programa de Donald Trump, “O Aprendiz”. In: Redação. “Roberto Justus diz que ‘15 mil mortos é número muito pequeno’ e acaba ‘demitido’: ‘Devia ficar calado’” Portal BHAZ. 24/03/2020 <https://bhaz.com.br/2020/03/24/roberto-justus-demitido-coronavirus/>

¹⁰² STENGER, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015. p.126

novos organismos, a partir das multiplicidades que ele agênciava, devir do qual *nenhuma espécie* está em condição de se emancipar, muito menos propor *tradeoffs*.

“As minorias têm que se curvar para as maiorias”¹⁰³, resume o Presidente Jair Bolsonaro, cuja gestão comemora, no momento em que escrevo, mais de 100.000 mortos por COVID-19. Dada a velocidade inaudita de seu contágio, a pandemia pôs a teste a ideia de prudência de que nossos responsáveis são capazes (algo inaudito, em se tratando de riscos assinalados pela ciência, com os quais nossos responsáveis em geral podiam contar com prazos mais amplos, às vezes décadas como no caso do aquecimento global, para que a irresponsabilidade de suas gestões fossem inequivocamente reveladas à luz dos danos causados). Talvez, o choque mundial do surgimento desse novo vírus tenha posto fim ao grande elogio do seletor natural, narrativa cuja *força de evidência* dependia do progresso ininterrupto do capitalismo, assimilado como marcha inelutável da evolução natural. Narrativa que dependia do compromisso silencioso dos minions ou ajudantes – políticos, cientistas, trabalhadores – na manutenção de sistemas de controle – bioquímicos, psíquicos, sociopolíticos – aptos a receber ininterruptamente novas cargas de imprudência e de irresponsabilidade por parte do Empreendedor-seletor natural.

Estes minions, agora, se veem confusos com a perspectiva de terem de se oferecer mais uma vez em sacrifício a um Deus que haviam aprendido localizar em nenhum outro lugar senão em si mesmos – e se dizem “era-me impossível, - sim, impossível – proceder de outro modo”, os minions se veem subitamente confrontados com o caráter político, antinatural, de tudo que nos mobiliza. Agora, descobrimos que o capitalismo, ao contrário da natureza, pode perfeitamente *parar* – não no sentido tradicional, em nome dos soluços de suas próprias contradições (guerras, crises, revoluções; o que os evolucionistas econômicos, arrogantemente, assinala como “transformações”); mas pela intervenção de um elemento *não-econômico* por excelência, resultante de uma verdadeira mutação incontrolável. Em face, portanto, de um *puro risco*, o capitalismo passa a ser visto outra vez como atividade humana,

¹⁰³ Frase atribuída a Jair Bolsonaro, ver: <https://istoe.com.br/frases-de-bolsonaro-o-candidato-que-despreza-as-minorias/>

No exato momento em que escrevo, dois jovens assassinaram a tiros e machado 10 pessoas em uma escola secundarista em Suzano, São Paulo. Um dos assassinos era apoiador de Bolsonaro, notável promotor de políticas neoliberais e de armamento da população. <https://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/noticia/2019/03/13/video-mostra-assassino-atirando-em-funcionarios-e-alunos-de-escola-em-suzano.ghml>

e não um espelhamento de nossas faculdades orgânicas. Que o Ministro da Economia Paulo Guedes – um dos avatares desse pensamento neoliberal – seja visto gaguejando ao falar da economia não mais como *o* organismo, mas como *um* organismo – um organismo frágil que, como os velhos e as crianças, precisaria dos cuidados dos homens –, eis um sinal da transformação dos tempos – em que a *classe que se julgou acima da natureza* se vê forçada a *transdescender*, conceito de Viveiros de Castro e Deborah Danowski que assinala o reconhecimento do fim do progresso, essa

vertiginosa sensação de incompatibilidade - senão de impossibilidade - entre o humano e o mundo (...) a violenta reentrada da noosfera ocidental na atmosfera terrestre, em um verdadeiro e inaudito processo de 'transdescendência'. Acreditávamo-nos destinados ao vasto oceano sideral, e eis-nos de volta rejeitados ao porto de onde partimos...¹⁰⁴

Se alguns, hoje, se sentem confortáveis no papel de seriais killers, como se vê no alto escalão, em todo caso, é certo que mesmo os neoliberais são forçados a transdescender não apenas para o colo da Terra, mas diretamente para o seio da humanidade em que ainda cruzam as débeis forças da compaixão e da proteção do mais fraco. De repente, eles passam a ser denunciados por estarem fazendo um mal negócio, justamente, por negociarem.

Se essa transdescendência forçada de fato ajudará a nos libertarmos de vez do véu naturalista, ou se servirá para o retorno das velhas retóricas de mobilização do “organismo único” fascistas¹⁰⁵: cabe a nós resistirmos.

¹⁰⁴ DANOWSKI, Deborah; DE CASTRO, Eduardo Viveiros. *Há Mundo Por Vir? Ensaio sobre os Medos e os Fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014. P.14

¹⁰⁵ David Harvey. “A política anticapitalista na época da COVID-19.” Instituto Humanitas Unisinos, 26/04/2020 www.ihu.unisinos.br/78-noticias/597468-a-politica-anticapitalista-na-epoca-da-covid-19-artigo-de-david-harvey

3. designers de catástrofe e dispositivos de derrota

“Projetado [*designed*] para ser inafundável”¹⁰⁶: assim dizia o marketing do navio Titanic. Truísmo que admitia, por tortas vias e com rara franqueza, a existência do *designer de catástrofes*. Inventar o navio é também inventar o naufrágio, assinala Paul Virilio: toda inovação inventa *ao mesmo tempo* a substância e seu acidente¹⁰⁷.

¹⁰⁶ No original: “Designed to be unsinkable”. Scott Michael. “Why Did People Consider the Titanic Unsinkable?” History on The Net. 21/03/2020 <https://www.historyonthenet.com/the-titanic-why-did-people-believe-titanic-was-unsinkable> (Grifo meu)

Aliás, a história da fama de “navio inafundável” do Titanic é digna de uma trama ibseniana: “Um extrato de uma brochura de publicidade da White Star Line, produzida em 1910 para os navios gêmeos Olympic e Titanic, que afirma que 'esses dois navios maravilhosos foram projetados para serem inafundáveis'. Algumas fontes afirmam que essa redação foi usada em um panfleto publicitário, enquanto outras apontam para um folheto ilustrado. A White Star Line insiste que as palavras usadas no folheto publicitário apontam apenas para o fato de o Titanic ter sido projetado para ser inafundável, e não dizia que ele era de fato inafundável. Em 1º de junho de 1911, o Irish News e o Belfast Morning News apresentaram um relatório sobre o lançamento do casco do Titanic. O artigo descreveu o sistema de compartimentos estanques e portas eletrônicas estanques e concluiu que o Titanic era praticamente inafundável. (...) “O próprio Deus não poderia afundar este navio!” Essa citação, que ficou famosa pelo filme de Cameron, tem a reputação de ter sido a resposta dada por um assistente portuário quando perguntado se o Titanic era realmente inafundável. Qualquer que seja a origem da crença, não há dúvida de que as pessoas acreditavam que o Titanic era inafundável”.

Ainda sobre essa trama acinzentada, vale mencionar o espanto do corretor de seguro contemporâneo diante do fato da Companhia White Star Line ter recebido sua indenização em tempo recorde, para os padrões atuais. “É extraordinário que os proprietários do Titanic tenham recebido o pagamento no prazo de um mês após o desastre, pouco depois dos funerais das vítimas. Hoje, esse processo levaria meses, se não anos. (...) Enquanto os proprietários do Titanic foram rapidamente recompensados [£ 1 milhão, cerca de US\$ 110 milhões em dinheiro de hoje], as famílias das vítimas que processaram por negligência tiveram que esperar quatro anos por indenização e mesmo assim o que receberam totalizava US\$ 663.000.” Ora, percebe-se logo que, para o corretor, o escândalo não está exatamente no fato de que os proprietários tenham recebido uma quantia maior, e mais rapidamente, que as vítimas de um caso de clara omissão; mas o fato de que a companhia de seguros, na época, tenha admitido prontamente o acidente do Titanic como sendo um fato inequívoco que não carecia de maiores explicações – e não como um ato dúbio que, como é de interesse das seguradoras, justificaria o delongamento do pagamento sob o argumento de “verificação”.

Ver: Mark Duell. “\$5million insurance policy document for the Titanic reveals she may have only been covered for sea trials before fateful voyage as an afterthought by owners” Daily Mail, 03/10/2013. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2442450/5m-insurance-policy-document-Titanic-revealed-auctioneers.html>

¹⁰⁷ Ver: VIRILIO, Paul. *The Original Accident*. Londres: Polity Press, 2007

“O balão parece ficar parado no ar enquanto, mais abaixo, a terra voa para o passado”¹⁰⁸. Assim Santos Dumont descrevia a experiência do sublime da inovação: como um acesso à “visão de Deus”, para falarmos como os engenheiros da Uber. Quando Karlheinz Stockhausen¹⁰⁹ disse reconhecer no Ataque às Torres Gêmeas a “maior obra de arte de Lúcifer”¹¹⁰, ele admitia justamente o reverso desse sublime: a catástrofe como ponto alto da destruição criativa.

Osama Bin Laden inovou ao conceber um acidente para fins terroristas. Se, após o readymade, toda mercadoria tornou-se arte; após o Ataque às Torres Gêmeas, todo objeto cotidiano tornou-se arma em potencial – como no já comum “ataque com veículo”¹¹¹, novo tipo de atentado terrorista em que o agressor lança um veículo qualquer contra um prédio, uma multidão de pessoas ou outros veículos. Contrariando Stockhausen, podemos experimentar imaginar o atentado menos como uma ópera, mas como uma espécie de evento de lançamento de um produto inovador. Com a primeira colisão, tínhamos a “apresentação do produto”; com a segunda, a “entrada do produto no mercado”. No primeiro impacto, o criador vem a público apresentar sua inovação. É o momento do sublime demoníaco: fulgor da pura destruição criativa, em que a inovação paira, por um momento, acima do mundo, fazendo-o com que se precipite ao passado sem que ninguém saiba ao certo como. Os protocolos de reação a acidentes aéreos e terrorismo descobrem-se de repente obsoletos. A mídia testemunha a profunda perplexidade social diante desse sublime acidente. Câmeras filmam impassíveis o prédio em chamas, como nos fotogramas estáticos de Warhol, dirigidas por alguém “imóvel, com uma expressão de desvario e triunfo”¹¹². As câmeras parecem

¹⁰⁸ No original: “The balloon seems to stand still in the air while the earth flies past underneath” in: DUMONT, Santos cit. por: ENGLISH, Dave. *The Air up There*. Nova Iorque: McGraw Hill Professional, 2003, p.150.

¹⁰⁹ **Karlheinz Stockhausen** (1928-2007) foi um compositor alemão de música contemporânea. Foi colega de Pierre Boulez, Edgar Varèse e Iannis Xenakis. Ambos estudaram com o compositor e organista Olivier Messiaen. Críticos do seu trabalho apontam-no como “um dos grandes visionários do século XX no contexto da música pós-moderna”. É conhecido, entre outras coisas, por um trabalho notório durante a gênese da música electroacústica, para introduzir procedimentos estocásticos, ao nível do indeterminismo musical, após o seu cruzamento com o compositor da cena musical do fluxus, surrealismo, e dadaísmo norte-americano Cage, mas sobretudo pelo seu envolvimento em composição serial e espacialização sonora. [Verbete: Wikipedia https://pt.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen]

¹¹⁰ No original: “Lucifer’s greatest work of art.” Terry Castle. “Stockhausen, Karlheinz” *New York Magazine*, 27/08/2011. <http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>

¹¹¹ “Um ataque com veículo é uma forma de [atentado terrorista](#) em que um agressor usa um veículo motorizado contra um prédio, uma multidão de pessoas ou outros veículos.” [Verbete: Ataque com Veículo. Wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ataque_com_veículo]

¹¹² IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.284 Grifo meu.

vislumbrar ali, no ar acinzentado pela fumaça, o sem-sentido daquele acidente que revelava *também* a insanidade do mestre construtor que concebera uma torre capaz de arranhar o céu. Com a segunda colisão, ocorre a entrada da inovação no mercado – momento em que cada um, confrontado com tal *novidade irreversível*, descobre que terá de empreender “aprendizados adaptativos” se quiser ter alguma chance no novo contexto imposto pela inovação. É o caso do *falling man*¹¹³, que aprende como saltar de uma das janelas do World Trade Center. Com o segundo impacto, temos a consciência de que algo foi definitivamente destruído pela criação destrutiva – pois fomos mobilizados a reagir dessa maneira à qualquer desequilíbrio nas relações de produção. Com essa experiência, temos acesso à oposta visão do Demônio, em que passamos a enxergar a Terra tal como ela é para o criador destrutivo, um mundo sem ninguém à espera da fabricação do novo sujeito apto a viver em ruínas – um pouco como Don DeLillo¹¹⁴ narra a experiência de caminhar por entre a fumaceira do atentado:

Naquele instante ouviu o som da segunda queda. Ele atravessou a rua do canal e começou a ver as coisas de alguma maneira diferente. As coisas não pareciam saturadas da maneira usual, a rua de paralelepípedos, os edifícios de ferro fundido. Havia algo criticamente ausente nas coisas ao seu redor. Elas estavam inacabadas, o que quer que isso significasse, vitrines, plataformas de carregamento, paredes pintadas com tinta. Talvez seja assim que as coisas se parecem quando não há ninguém aqui para vê-las.¹¹⁵

Entre os designers de catástrofe, não há apenas terroristas. Há, por exemplo, *designers de aquecimento global*. Em 2008, a Volkswagen anunciou um novo motor a diesel capaz de conservar a potência característica desse sistema e, ao mesmo tempo, solucionar o alto consumo e as altas emissões de poluentes. O “TDI Clean Diesel” parecia um conceito perfeito

¹¹³ The Falling Man, é uma fotografia feita por Richard Drew, fotógrafo da Associated Press, mostrando um homem caindo da Torre Norte do World Trade Center às 09:41:15 durante os ataques de 11 de setembro de 2001 em Nova Iorque. (Wikipedia: verbete “The Falling Man” https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Falling_Man)

¹¹⁴ **Don DeLillo** (1936–) é um escritor, dramaturgo e ensaísta norte-americano, cujo trabalho traça um retrato detalhado da vida cotidiana no século XX. Os romances de DeLillo abordam temas tão diversos como a televisão, a guerra nuclear, os esportes, as complexidades da linguagem, arte performática, a Guerra Fria, a matemática, o advento da era digital e do terrorismo global.

¹¹⁵ No original: “In the time he heard he sound of the second fall. He crossed canal street and began to see things, somehow, differently. Things did not seem charged in the usual ways, the cobbled street, the cast-iron buildings. There was something critically missing from the things around him. They were unfinished, whatever that means, shop windows, loading platforms, paint-sprayed walls. Maybe this is what things look like when there is no one here to see them.” In: DELILLO, Don. *The Falling Man*. Nova Iorque: Charles Scribner’s Sons, 2007. Edição Kindle.

para um modelo de combustão em vias de ser proibido – adequado especialmente para o mercado norte-americano, ainda saudosos da grande era dos motores robustos, beberrões e poluentes. Após conquistar a aprovação mesmo de legislações mais restritas de emissão de poluentes da Europa, o marketing da Volkswagen deu ampla ênfase à dimensão sustentável ou “eco-friendly” do novo sistema, que foi bastante premiado mundo afora e objeto de isenção de impostos. Os amantes de velocidade pareciam entusiasmados com as novas perspectivas para o diesel no século XXI. Do ponto de vista do que conhecemos e o que nos mobiliza, parecia perfeito. No entanto, um pequeno grupo de estudiosos sobre ar limpo acabou descobrindo – *quase acidentalmente* (as descobertas “quase acidentais” são recorrentes nas narrativas que versam sobre a zona cinza) – que, na verdade, os motores revelavam ser tão sujos quanto qualquer motor a diesel comum, quando testados em situações cotidianas.

O escândalo ficou conhecido como *Dieseldgate*¹¹⁶. O que os engenheiros da Volkswagen haviam inventado não era um motor a diesel mais eficiente e “ecológico”, mas um “*defeat device*”: dispositivo de derrota cuja única finalidade era identificar situações em que o carro poderia estar sendo submetido a um ambiente de testes de poluentes. Sempre que identificadas, o dispositivo forçava o motor a atingir artificialmente os parâmetros necessários para aprovação. Uma vez nas ruas, o dispositivo era desligado e o motor voltava a seu comportamento normal – o que significava emitir gases 20 vezes mais do que o permitido pela já frouxa lei americana.

Na prática, um “dispositivo de derrota”, agindo na fronteira entre o que sabemos e o que nos mobiliza, simula uma inovação. Ele sequer precisa ser sofisticado: basta pintar um produto de verde (“greenwashing”) ou atribuir um novo uso para acidentes (terrorismo). Como isso é possível? Um dos aspectos centrais do direito à imprudência é a terceirização dos danos potenciais. Toda inovação exige que seus efeitos colaterais *sejam inventados como algo fora da inovação* – isto é, que sejam assinalados em relação à inovação como “acidentes” ou “externalidades”, como efeitos não-intencionais e/ou como ocorrências passíveis de controle. Em outras palavras, o inventor do navio precisa se associar com o inventor de seguros contra acidentes, se deseja obter sucesso. O que um dispositivo de derrota explora é, justamente, essa cisão artificial entre inovação e efeito colateral; na prática, ele a transforma em vantagem

¹¹⁶ Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Volkswagen_emissions_scandal

competitiva. Tanto o TDI Turbo Diesel quanto o ataque às Torres Gêmeas impressionam pelo caráter *conceitual* da operação, em que a catástrofe, outrora concebida como exterior ou controlável pelos sistemas de controle, retorna como núcleo da inovação, seja deliberada ou dissimuladamente. Em certa medida, o “dispositivo de derrota” lembra em muitos aspectos a técnica do *readymade*; algo que Cildo Meireles (Fig. 3), ao conceber uma Coca-Cola como um projétil, já parecia antecipar:



Figura 4: *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1965-2018), Cildo Meireles¹¹⁷

Evidentemente, não se trata de fazer qualquer relação direta – muito menos no sentido de acusação – entre *readymades* e *defeat devices*; mas de observar que, à medida que avança a zona cinza, muito dos focos de luta política (seja pela via da resistência; seja pela via do terror) foram transferidos para essas fronteiras artificiais – arte e vida, obra e objeto; progresso e catástrofe, inovação e acidente. Como testemunha a nova polissemia que os

¹¹⁷ Disponível em: WISNIK; MATOS [org.] *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p.65

versos elegíacos de Drummond adquiriram depois do Ataque às Torres Gêmeas – mas também às *Inserções em Circuitos Ideológicos* –, em que diz: “Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota / e adiar para outro século a felicidade coletiva. / Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”¹¹⁸. Um exemplo de tática artística que busca pensar, na fronteira entre práxis e utopia, o sentido desse dinamitar/dinamizar, são as atividades de “resistência aplicada” do IAA, Institute for Applied Autonomy – um grupo de artistas anônimos focados em empregar tecnologia de origem militar para fabricação de dispositivos anticontrole adaptados a situações de protesto, vandalismo e disseminação de conhecimento. Num dos eixos de atividade, eles mimetizam programas de inovação da DARPA (Agência de Projetos de Pesquisa Avançada de Defesa)¹¹⁹. Partindo do “Programa de Construção de Robôs Táticos Móveis”, o IAA desenvolveu a obra “Contestational Robotics” (2009), em que são concebidos diversos modelos de robôs de confrontação, tais como os “Robôs Grafiteiros”, aptos a grafitar com extrema velocidade em “áreas proibidas” inacessíveis ao militante comum, como edifícios governamentais e militares. “Ao abordar explicitamente questões políticas, nossos projetos desafiam a cultura de engenharia”¹²⁰.

Há, também, os *designers de risco*. Foi ainda em Manhattan que se observou, com maior nitidez, o salto da zona cinza sobre a economia formal. Estimulados por uma crise de liquidez causada pela ascensão das economias do terceiro mundo como a China, a Índia e o Brasil ao longo dos anos 1980 e 1990, os investidores de Wall Street saíram do tradicional mercado de ações e foram até o mercado imobiliário atrás de taxas atraentes de retorno – um mercado até então considerado seguro, uma vez que o preço dos imóveis nos EUA subia sem parar desde 1945. Com a chegada dessa “chuva de ouro”, ocorreu um incremento vertiginoso no valor de mercado dos imóveis. O que poderia soar, num primeiro momento, um pesadelo de gentrificação e especulação imobiliária, aos poucos começou a apresentar um efeito colateral inesperado. Corretores imobiliários e instituições financeiras começaram a

¹¹⁸ Poema “Elegia 1938” (1940) in: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

¹¹⁹ Institute Applied Autonomy, “Contestational Robotics”, Tactical Media Files, 24/05/2009. In: <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/3224/A>

¹²⁰ No original: “By explicitly addressing political issues, our projects challenge engineering culture” in: Institutional for Applied Autonomy. “Engaging Ambivalence: Interventions in Engineering Culture”, in: ALBERRO; STIMSON [org.] *Institutional Critique: An Anthology of Artist’s Writing*. Cambridge: The MIT Press, 2009 p.472

“perceber” – e devemos ouvir, aqui, um eco da pergunta “*como perceber a catástrofe?*” – que, com o mercado hiperaquecido, era possível vender bons imóveis a pessoas sem renda quase sem risco, já que seria possível contar apenas com o aumento de valor do imóvel para pagar a hipoteca e os juros. O que pareceu a muitas famílias de baixa renda, em geral latinos e pretos, um pequeno milagre, era para o investidor financeiro – pelo menos, para os mais ingênuos – uma roda da fortuna tida como “segura”. Tudo começou a funcionar quase como se a mão invisível do mercado tivesse se tornado, por tortas vias, num generoso promotor de Estado de Bem-Estar Social. Os corretores haviam encontrado uma forma de explorar a catástrofe da desigualdade social, justamente, resolvendo o risco inerente aos créditos de risco. O lastreamento dos contratos na realidade social tornou-se meramente uma convenção; os oportunistas de Wall Street haviam percebido *uma oportunidade de comercializar a própria oportunidade*.

Passou-se assim a negociar avidamente com cidadãos mais pobres a aquisição dos créditos de risco *subprime* – apelidados em alguns casos de créditos NINJA (acrônimo que significa, em inglês, “Sem Renda, Sem Trabalho e Sem Ativos”¹²¹), com taxas de juros altíssimas de empréstimo. A referência aos samurais é precisa, se considerarmos o potencial letal que se esconde por detrás das névoas. Como toda a estratégia não passava de um espontâneo e gigantesco esquema ponzi¹²², era preciso tornar esses créditos subprime – não mais seguros (o que significaria evitar vender para qualquer um) – e sim mais atraentes para o alto mercado financeiro. Para solucionar esse problema de *percepção de oportunidade*, entra em jogo uma inovação ou, dependendo do ponto de vista, um dispositivo de derrota: os famosos CDOs ou “Obrigações de Dívidas Colateralizadas”, que passam a disponibilizar tais hipotecas subprime em grandes lotes, em geral combinados com uma pequena proporção de

¹²¹ No Income, No Job, (and) no Assets)

¹²² “Quem gostaria ouvir os economistas sombrios alertando que tudo era, de fato, um esquema Ponzi gigante?” in: Paul Krugman “Lest We Forget”. New York Times, 27/09/2018 https://www.nytimes.com/2008/11/28/opinion/28krugman.html?_r=1

Um **esquema Ponzi** é uma operação fraudulenta sofisticada de investimento do tipo esquema em pirâmide que envolve a promessa de pagamento de rendimentos anormalmente altos (“lucros”) aos investidores à custa do dinheiro pago pelos investidores que chegarem posteriormente, em vez da receita gerada por qualquer negócio real. O nome do esquema refere-se ao criminoso financeiro ítalo-americano Charles Ponzi. [Verbetes: wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Esquema_Ponzi]

hipotecas de baixo risco; lotes estes que são segurados, em sua maioria, por Credit Default Swaps que em tese garantiriam o pagamento em caso de calote das instituições.

Nesse ponto, não há necessidade de entrar em detalhes econômicos. Basta notar que, mesmo que lastreados diretamente na crescente desigualdade social, os CDOs eram, na outra ponta, considerados sólidos e robustos pelos grandes investidores¹²³ - o que deixa claro o oportunismo em negociar a mera oportunidade. Se havia algum problema aí, era dos corretores imobiliários, não dos financeiros. Com os CDOs, uma verdadeira corrida à Serra Pelada reproduziu-se dos corredores de Wall Street até os subúrbios mais barra-pesada dos Estados Unidos; casas eram vendidas para logo depois serem tomadas dos inquilinos falidos, unicamente para que pudessem recheiar novos derivativos vendidos euforicamente no alto mercado financeiro. Na verdade, a essa altura já ficava claro para a maioria dos *players* de que todos eles deveriam se apressar, caso quisessem que a tempestade anunciada recaísse sobre a cabeça do próximo – para azar dos pequenos investidores, como as centenas de fundos de pensão que foram à falência, vítimas da realização mais obscura da profecia neoliberal, deixando milhares de idosos sem qualquer seguridade privada após a eclosão da bolha.

É evidente que os corretores agiram deliberadamente para a destruição do sistema econômico global em proveito próprio. Todavia, se pensamos o momento da inovação dos CDOs – quando a bolha ainda não passava de uma possibilidade longínqua – o que de fato foi intuído pelos seus criadores? Eles perceberam aí apenas uma oportunidade de contornar os riscos dos subprime de acordo com as exigências do alto mercado financeiro? Ou, inversamente, perceberam a possibilidade de fabricar um “dispositivo de derrota”, capaz de fazer jorrar dinheirama entre os mais espertos até que a próxima bolha estourasse? Diante do momento ecumênico da criação dessa inovação, onde exatamente está a visão de deus e a chama de Lúcifer? Daí a sugestão de Moretti de que a função do *evento inicial da “mentira”* na zona cinza – por assim dizer, o momento em que uma mentira ocorre – é postular em relação à destruição criativa um indecidível.¹²⁴

¹²³ Se os investidores realmente sabiam que estavam comprando derivativos lastreados em até 95% de créditos subprime, eis outro fato essencialmente “indecidível”.

¹²⁴ Retomando a citação: “O ato inicial pode ser ambíguo: é assim que as coisas começam, na zona cinza. Uma oportunidade não planejada surge por si só: um incêndio; um parceiro removido de uma foto; rumores; encontrar documentos perdidos de um rival. Acidentes. Mas acidentes que se repetem com tanta frequência que se tornam a base estrutural, o alicerce oculto da vida moderna. O evento inicial tinha sido pontual, irrepitível; a mentira perdura por anos ou décadas; torna-se “vida”.

Conta a fábula que o CDO foi criado durante as tardes paradisíacas de Boca Raton, onde se reunia um pequeno grupo de jovens financistas que mais tarde ficará conhecido como “The Morgan Mafia”. Será que ali – naquela faixa da Costa de Ouro da Florida, entremeio às estátuas romanescas e longas palmeiras importadas daquele hotel cor-de-rosa-choque de estilo mediterrâneo, com uma vista que se estende para além das desertas faixas de praia privadas obscurecidas pelo apinhado estacionamento de iates, onde a mente pode divagar extenuada pela sequência de orgias regadas a prostitutas, cocaína e novidades da indústria farmacêutica – será que ali aquela meia dúzia de garotos vindos de Tóquio, Londres e Nova Iorque, quando se depararam com a “máquina dos sonhos”¹²⁵ que acabaram de inventar, teriam eles experimentado algo do sublime da destruição criativa? Teriam eles experimentado, por um momento sequer de transcendência, pairar apenas um pouco acima do ar e observar a terra ao redor voar para o nada?

(...) O primeiro passo pode permanecer para sempre indecível: o que se seguiu - a 'mentira', como Ibsen o chama - é inconfundível.” MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.118

¹²⁵ Ver: Gilian Tett “The dream machine: invention of credit derivatives”, *The Financial Times*, 24/03/2006 <https://www.ft.com/content/7886e2a8-b967-11da-9d02-0000779e2340>

capítulo 4

o agito vazio do capital

Eu gostaria de soar uma palavra de advertência - Falar é mentir - Viver é colaborar - Qualquer um é covarde diante de nova ovens - Existem graus de colaboração mentirosa e covardia - Ou seja, graus de intoxicação - É precisamente uma questão de regulamentação - O inimigo não é homem, não é mulher - O inimigo existe apenas onde não existe vida e sempre se move para empurrar a vida para posições extremas insustentáveis - Você pode cortar o inimigo da sua linha pelo uso judicioso da apomorfina e silêncio - use a droga da sanidade apomorfina.

William Burroughs, *Nova Express*

1. agito vazio

1.1 torrente de energia psíquica

Quando se deparou em bancas de jornal de Frankfurt com postais turísticos que celebram, sem qualquer referência à II Guerra Mundial, a reconstrução em tempo recorde da cidade, hoje referência mundial em infraestrutura urbana, W.G. Sebald lamentou essa postura que “impede de olhar para trás, quanto mais não seja pelo trabalho desenvolvido e pela criação de uma nova realidade sem rosto que orienta a população para o futuro e lhe impõe silêncio sobre o passado”¹.



Figura 5: “Frankfurt – Ontem e Hoje”
Fonte: *História Natural da Destruição*²

¹ SEBALD, W.G “Guerra Aérea e Literatura” in: *História Natural da Destruição*. Lisboa: Quetzal Editora, 2017. p.18

² SEBALD, W.G “Guerra Aérea e Literatura” in: *História Natural da Destruição*. Lisboa: Quetzal Editora, 2017. p.19

O assombro de Sebald não está relacionado com a espantosa reconstrução de Frankfurt em si, mas com o modo de existência que deu suporte a esse empreendimento – essa predisposição convicta, essa *energia psíquica de extraordinário poder de mobilização*, como que imune às intempéries da história:

Na gênese do milagre econômico estiveram estes fatores mais ou menos identificáveis. Porém, o catalisador foi uma dimensão puramente imaterial: uma *torrente de energia psíquica* que ainda hoje não secou e cuja nascente se encontra no segredo bem guardado dos cadáveres em que assentam as fundações do nosso Estado, um segredo que manteve os alemães unidos a seguir à guerra e ainda hoje assim os mantém, mais estreitamente do que qualquer objetivo positivo, no sentido da realização da democracia, jamais logrou alcançar.³

Uma energia psíquica inesgotável, devotada de corpo e alma ao progresso, extraordinária energia do inelutável que, segundo Sebald, seria o oposto da “*acedia cordis*, essa depressão lívida, já sem remédio, que joga contra a vontade de sobreviver, em que os alemães confrontados com tal fim tinham necessariamente de cair”⁴. É esse o tema do presente capítulo: esse misterioso afeto capaz de, sempre que confrontado com a catástrofe, impelir ao sujeito moderno a saltar da depressão ao frenesi de celebração⁵ da destruição criativa.

1.2 a acídia

“Quando *todos formos culpados*, essa sim será a verdadeira democracia!”⁶, dizia Camus,

³ SEBALD, W.G. *História Natural da Destruição*, Lisboa: Quetzal Editores, 2017 P.22

⁴ SEBALD, W.G. *História Natural da Destruição*, Lisboa: Quetzal Editores, 2017 p. 20

⁵ Continuando meu relato pessoal da catástrofe de Brumadinho, vale mencionar minha breve participação em uma das equipes mobilizadas pela Vale para estimular o empreendedorismo e a autonomia política na comunidade de Bento Rodrigues. Embora o projeto exista desde antes da catástrofe, o momento em que passo a integrar a equipe é quase um ano posterior ao rompimento. As reuniões de retomada, além de lamentarem o ano difícil e triste para todos, deixavam claro que todos estavam confiantes de poder contar com uma certa predisposição dos moradores a “seguir a vida” – embora não se soubesse bem o que isso significava em termos de zona cinza (havia entre eles a incômoda suspeita de que a Vale estivesse comprando a região na surdina e eles, na verdade, fossem apenas a ponta de lança de um processo perverso). Me interessa, aqui, é justamente essa possibilidade de *calcular* uma projeção de ação baseada na possibilidade de mobilizar pessoas traumatizadas. Com efeito, para a região, está planejado um gigantesco e ousado parque ambiental repleto de equipamentos sociais como teatros, bibliotecas, jardins comunitários, mercados etc.; e minha função seria mobilizar a pessoas a se interessarem pela a administração autônoma desse parque.

⁶ No original: “When we are all guilty, that will be true democracy!” CAMUS, Albert cit. Por VIRILIO, Paul. *The Information Bomb*. Londres: Verso Books, 2005 p.65 [tradução minha]

atribuindo à culpa a tarefa de resgatar um sentido humanista da política, derivado da história e da compaixão. Sebald compartilha dessa premissa ao lamentar que a torrente de mobilização ao trabalho parece ter, como pano de fundo, a negação de todo princípio de culpa e, mais gravemente, da tristeza ou “acídia”. Mas, como pensar a culpa em relação à destruição criativa, os efeitos colaterais da modernidade e seus eternos “jogos do mico preto”⁷? E qual é, precisamente, o vínculo entre culpa e tristeza que se lamenta ter sido perdido, aqui?

No início do século XXI, correu um boato que a Igreja Católica, confrontada com a manipulação genética, o uso de drogas, a desigualdade social, o terrorismo e a poluição ambiental, planejava expandir o número de pecados capitais pelos quais os cristãos devem pedir perdão⁸. Tratava-se, na verdade, de um mal-entendido. A Igreja pretendia apenas implementar uma nova concepção de “pecado social” – em que o sujeito passa a ser culpado também pelos efeitos colaterais causados por atos de imprudência. Se, na prática, esse “pecado social” servirá para transformar em sacrilégio o “jogo do mico preto”; ou se servirá apenas para reforçar uma “cultura da inocência”, uma “desculpabilização”⁹ do indivíduo, não sabemos, embora o Sínodo da Amazônia de 2019, liderado pelo Papa Francisco seja uma boa notícia nesse campo.

Em todo caso, a “ideia de pensar forças da autodestruição em pecados capitais ainda exerce alta atração no homem atual”¹⁰. O debate em torno do “pecado social” permite trazer à tona um esquecimento marcante que ajudou a modernizar e individualizar, de vez, a compreensão dos pecados capitais. Ao contrário dos dez mandamentos, os sete vícios sempre variaram ao longo do tempo. Originalmente, eram oito; e entre os diversos autores religiosos que tratam do tema, é comum haver divergências. A última grande mudança ocorreu entre o século XVIII e XIX – embora o debate remonte a pelo menos o século XIII –, com a exclusão e/ou resignificação do *pecado da acídia*, que desde então passou a significar meramente

⁷ Retomando a citação já mencionada: “O outro generalizado – o sistema – atua em e através de cada um: esta é a moral civilizacional do escravo, segundo a qual se atua social e pessoalmente como se estivessemos sob o jugo de um destino natural, da ‘lei universal da queda livre’ do sistema. É dessa maneira que se joga, diante do iminente desastre ecológico, o ‘jogo do mico preto’”. ⁷ BECK, Ulrich. *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011.p.39

⁸ Assimina Vlahou. “Vaticano divulga lista de novos pecados capitais” Estadão, 10/03/2008 in: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,vaticano-divulga-lista-de-novos-pecados-capitais,137279>

⁹ Fábio Chiossi. “Igreja Católica faz lista de novos “pecados sociais” Folha de São Paulo. 11/03/2008 in: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1103200814.htm>

¹⁰ LAUAND, Jean. “O pecado do agito vazio”. In: *Antropologia filosófica e educação*. (Notandum Libro; 17) [S.l: s.n.], 2013.

“preguiça”. De fato, o ponto 1886 do atual *Catecismo da Igreja Católica* traz ainda a marca dessa antiga hesitação ao enumerar os sete vícios: “Sunt superbia, avaritia, invidia, ira, luxuria, gula, *pilgritia seu acedia*”¹¹. Ou seja, são sete ou oito vícios, a depender do sentido que se atribui à preguiça e à acídia. A tradução portuguesa do trecho optou por “negligência”, ao invés dos termos naturais “acídia” ou “acédia”, o que mostra o quanto este conceito, outrora central ao debate teológico, caiu em desuso.

Para o filósofo católico Josef Pieper, o oblívio do sentido da acídia tem a ver com a emergência das relações de produção modernas: “o fato de que a preguiça esteja entre os pecados capitais parece que é, por assim dizer, uma confirmação e sanção religiosa da ordem capitalista de trabalho. Ora, esta ideia é não só uma banalização e esvaziamento do conceito primário teológico-moral da acídia, mas até mesmo sua verdadeira inversão”¹². Como já deixa claro a escolha da tradução portuguesa, “negligência” e “preguiça” são noções adaptadas ao mundo do trabalho. Embora o acidioso possa também agir de maneira indolente, seus atos correspondem ainda a uma certa tristeza, ou melhor, a um vazio. Ora, tolera-se um trabalhador triste, desde que continue eficiente; o pecado capital da preguiça facilita distinguir os efeitos psicológicos dos produtos gerados pela destruição criativa.

Comparada à *pilgritia*, “desejo imoderado de repouso e de prazeres”¹³; a “preguiça do coração” (*acedia cordis*) é a “falta de gosto para as coisas espirituais e de ardor para lutar contra o peso da Terra e se elevar às coisas divinas”¹⁴. A ideia de que a *acedia cordis* seria uma “depressão lívida e sem remédio”, conforme sugere Sebald, na verdade reflete uma concepção moderna de tristeza, definida sob o horizonte da psicofarmacologia e em oposição ao trabalho laboral. Originalmente, o pecado de acídia assinalava, meramente, uma *incapacidade de se orientar para uma alegria espiritual*. Segundo os autores medievais, o sujeito acidioso é, aquele

¹¹ “Soberba, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e preguiça ou negligência”. Ver: http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html

¹² PIEPER, Josef. cit. por: LAUAND, Jean. “O pecado do agito vazio”. In: *Antropologia filosófica e educação*. (Notandum Libro; 17) [S.l: s.n.], 2013. p. 35

¹³ HÄRING, Bernard apud MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

¹⁴ HÄRING, Bernard apud MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

que *recusa o bem divino emanado pela caridade*¹⁵. A forma dessa recusa pode assumir tanto a preguiça e a tristeza, mas também a busca imoderada do prazer e a entrega febril às atividades sem-sentido. Em outras palavras, para a noção medieval de acídia, *não há qualquer contradição entre trabalho e ociosidade, entre frenesi e depressão*: são todas formas perfeitamente possíveis desse afastamento da caridade e do bem divino. Acídia, portanto, é melhor descrita não como tristeza, mas como *ausência de alegria*. Essa falta, mal sentida, age de maneira muito mais insidiosa: perturba o encadeamento moderado do trabalho, ócio e repouso; torna despropositadas as atividades de contemplação do espírito; aos poucos, torna a própria Terra pesada para o espírito, já que ele está privado da leveza divina.

Embora São Tomás de Aquino já não considerasse mais a acídia como um pecado capital, ele a considerava um delito de maior importância – pois a alegria espiritual causada pela caridade é a manifestação mesma de Deus no espírito. Para todo pecado, Aquino estabelece duas maneiras de se vencê-lo: *fugindo* ou *resistindo* a ele. Fugir é escapar de um pensamento contínuo que aumenta a excitação; já resistir é devotar-se a uma reflexão prolongada que suprime a atração do pecado causada por um pensamento superficial. A acídia *corrói sobretudo nossa capacidade de resistir ao pecado*, porque ela destrói o elo que ata o ócio, o trabalho e o prazer numa contínua e alegre contemplação espiritual. Como o acidioso tornou-se incapaz de contemplar a própria bem-aventurança; ele se desespera com pensamentos febris e parciais e, com isso, passa a *fugir do bem divino como se fugisse de um mal*.

Em suma, o acidioso é aquele que recusa a alegria espiritual identificada a um bem divino; e ele pode tanto *padeecer sensualmente* (prevalecendo a carne contra o espírito) quanto *racionalmente* (consentindo com o afastamento do bem divino)¹⁶. Disso tudo resulta um “*agito vazio*”, uma compreensão da tristeza mais ambígua e paradoxal, em que tanto a prostração e a inquietação, a paralisia e a instabilidade, a anestesia e o torpor servem para descrever o afastamento ou fuga da alegria espiritual. No homem em que reina a *acedia cordis*

¹⁵ MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

¹⁶ AQUINO, São Tomás. *Suma Teológica*, Vol.V, Parte II-II, Questão 35. São Paulo: Edições Loyola, 2005 p.486-487

ou “inércia do coração”, o peso da terra exerce um poder fatal de atração que o coloca em deriva permanente em relação ao bem divino.

Gregórios designou as filhas da acídia como devia. Com efeito, segundo o Filósofo, “ninguém pode ficar muito tempo sem prazer em companhia da tristeza”. Por isso a tristeza tem necessariamente dois resultados; leva o homem a se afastar do que o entristece; e o faz passar a outras atividades nas quais encontra seu prazer. Assim, os que não podem alegrar-se com as alegrias espirituais voltam-se para as alegrias corporais, segundo o Filósofo. Nesse movimento de fuga em relação à tristeza, observa-se o seguinte processo: *primeiro, o homem foge das coisas que o entristecem; em seguida, combate o que lhe traz tristeza*. Ora, os bens espirituais com os quais a acídia se entristece são o fim e os meios para o fim. *Foge-se do fim por desespero*. Foge-se dos bens que são meios, quando se trata de bens difíceis pertencentes à via dos conselhos, pela *pusilanimidade*; quando se trata de bens que provêm da justiça comum, pelo *torpor em relação aos preceitos*. - O combate contra os bens espirituais entristecedores se dá por vezes contra os homens que os propõem, e surge então o *rancor*; por vezes o combate se estende contra os próprios bens espirituais, o que leva a detestá-los, e surge então a *malícia* propriamente dita. - Enfim, quando por causa da tristeza alguém passa dos bens espirituais para os prazeres exteriores, a filha da acídia é então a *divagação por coisas proibidas*.¹⁷

A acídia comporta, portanto, um duplo movimento: privado da alegria da caridade, o homem entristece-se e, nisso, busca o prazer; encontrando o prazer, volta-se contra todo princípio que poderia entristecê-lo outra vez, isto é, que testemunharia a ausência de alegria em seu espírito. Naqueles, portanto, em que a acídia resulta de um ato de consentimento, ela se dá sobretudo como *desesperada fuga do fim* – fuga da redenção, que deriva do cumprimento da finalidade da vida, da entrega alegre do espírito à obra divina de *caritas*.

Daí a paralisia que em geral acomete os acidiosos – como se o coração padecesse de grave inércia, preguiça que o impedisse até mesmo de se entristecer propriamente. Para Aquino, este “vazio” é grave, pois uma certa medida de tristeza é importante, é a tristeza que nos chama atenção para os obstáculos em nós que nos afastam do bem divino, e também é ela que nos leva a padecer pela privação do bem do outro¹⁸. De tudo isso, o acidioso prefere a *ausência de alegria combinada à ausência de tristeza*. Daí também o “agito” que acomete as almas “vazias”, que é a maneira como se manifesta, na prática, essa negação da presença do outro e de Deus.

¹⁷ AQUINO, São Tomás. *Suma Teológica*, Vol.V, Parte II-II, Questão 35. São Paulo: Edições Loyola, 2005 p.486-489

¹⁸ AQUINO, São Tomás. *Suma Teológica*, Vol.V, Parte II-II, Questão 35. São Paulo: Edições Loyola, 2005 p.392

Se quisermos interrogar a razão do oblévio ou negação do conceito de acídia no pensamento moderno, não basta, portanto, associar o *acedia cordis* à depressão lívida e mortificante. Como se trata de uma enfermidade do espírito – uma *inaptidão para o cultivo de nossa humanidade* – os remédios e terapias para as doenças psíquicas diversas como depressão, ansiedade crônica, Transtorno de Déficit de Atenção/Hiperatividade etc. jamais poderiam curar a acídia, ao menos não totalmente. O inverso do acidioso não é o sujeito produtivo e estável; mas aquele capaz de ser espiritualmente alegre e caridoso, capaz de reconhecer em si e em sua vida – representada nos ciclos de trabalho, lazer e ócio – a finalidade mesma do bem comum.

Em resumo, a concepção de acídia, banida do pensamento moderno, desautoriza a distinção entre homens produtivos e preguiçosos, homens frenéticos e deprimidos, homens lascivos e entediados; reconhece aí uma mesma manifestação do afastamento da alegria proporcionada pela caridade. Nesse sentido, não deve surpreender que aquele que é vítima de extrema acídia, mortalmente entristecido e desesperançado pela catástrofe, possa por outro lado erguer cidades e consumir produtos com uma velocidade espantosa. Basta que tais atividades apresentem, de antemão, garantia que ele não participe na alegria ou tristeza espiritual, permitindo que se prolongue, através do trabalho árduo de reconstrução e consumo, sua fuga indefinida ao bem e à caridade, que ele passou a identificar a um mal. Tais empreendimentos, logo, não são necessariamente obras demoníacas, mas melancólicas – cidades como Frankfurt são monumentos para uma culpa inconfessável, são o resultado de atividades que pretendem adiar indefinidamente o confronto com a culpa em relação ao próprio passado infeliz. A acídia está ligada, portanto, à melancolia, ao desespero, à luxúria e à preguiça; mas não se define totalmente por elas – o que torna a acídia um pecado de forma inespecífica: todo pecado, se puder ser reconhecido em seu fundo uma recusa deliberada do bem e da caridade, já é movimento imperfeito da acídia.

A acídia, originalmente, chamava a atenção ainda para a tênue demarcação entre *meditativo* e preguiça; mais especificamente, entre “a contemplação religiosa e o *contemptus mundi* [desprezo pelo mundo]”¹⁹. Os ascetas e escritores religiosos a assinalavam como *mal*

¹⁹ MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

do pensamento: o “tédio e desânimo que se apossam de uma alma impossibilitada de se fixar em alguma coisa e realizar aquelas tarefas às quais devia dedicar-se”²⁰. A *evagatio mentis* assalta o espírito daquele que caiu em um tédio agitado, instalando nele uma “febre de espírito” caracterizada por uma torrente de pensamentos incontroláveis, em que a própria capacidade de raciocínio – *supputatio, computatio, ratiocinium* – é tomada de *logismo*. À medida que a dificuldade de raciocinar afasta de vez o homem cristão da contemplação religiosa, ele torna-se vulnerável ao *contemptus mundi*, desprezo do mundo e insignificância dos homens, que se expressa sobretudo como uma “clarividência demoníaca” (para retomarmos a expressão que usamos para definir a visão de Justine, protagonista de *Melancholia*) que inverte a perspectiva da redenção – é o homem acidioso que se isenta de toda a culpa em relação à destruição de tudo em nome de um fim absoluto em que Deus também desaparecerá. Nesse sentido, a acídia tem a forma completa como um “*pecado social*” – em que o desprezo pelo cuidado de si e do outro resulta, de modo mais amplo, num consentimento indiferente com a destruição de tudo.

1.3 *pharmakon*, ou a arte do cuidado

O incômodo da modernidade em relação a conceitos instáveis, paradoxais, metafísicos, como a acídia, tem a ver com o fato destes não poderem ser definidos e controlados em termos puramente abstratos e universais – não se imagina, por exemplo, como poderia haver um *remédio antiacidante*. Eles resistem aos critérios de eficiência exigidos pela racionalidade moderna.

No entanto, é justamente pelo fato da acídia ser um conceito altamente instável que ele permite aflorar uma *arte do cuidado*. Como viemos discutindo de diversas maneiras ao longo de toda a tese, a acídia também é um *signo sem identidade, que só adquire sentido à medida que produz uma percepção*, no caso, desse afastamento da alegria proporcionada pela caridade. Os escritores medievais definiram a acídia, justamente, para que se pudesse

²⁰ MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

contemplar um *pharmakon*, que Stengers define da seguinte maneira: “o que caracteriza o *pharmakon* é, a um só tempo, sua eficácia e sua ausência de identidade: ele pode ser, conforme a dosagem e o uso, tanto veneno quanto remédio”²¹. Na modernidade, obcecada pela noção de controle objetivo e factual, podemos identificar um resquício dessa primitiva ideia de *pharmakon* na vacina, que se baseia na descoberta de que o princípio ativo da doença, quando atenuado, pode servir de estímulo para as defesas do próprio corpo contra o mal. Da mesma maneira, em todo o pensamento medieval há esse apelo para a importância de se experimentar formas atenuadas da acídia. A *pharmakon*, ou simplesmente arte do cuidado, é uma arte dos usos e dosagens – e é isso que os escritores medievais não cessam de colocar em pauta: a recusa deliberada da acídia pode ser mais perniciosa que sua própria insinuação em nosso espírito; e mesmo aquele que se desespera em agir com misericórdia pode se transformar, por tortas vias, em sujeito acidioso; logo, é preciso saber até que ponto *a acídia é necessária*, e vice-versa.

A arte do cuidado, então, estabelece: sem aprender a identificar o verdadeiro mal e o bem aparente, o sujeito não poderá experimentar o verdadeiro bem e o mal aparente – e é nesse sentido que ele deve tolerar a acídia impermanente, especialmente as formas veniais, que devem ser encaradas como oportunidades para o exercício de resistência que, como tal, é sempre imanente a cada sujeito. Em termos práticos, para escapar ao chamado de mobilização à produtividade moderna que se aproveita do estado confuso em que nossa alma se mete quando, em obra da destruição criativa, sente-se privada do bem e da caridade, devemos aprender a experimentar tanto a melancolia quanto a agitação febril, tanto a preguiça paralisante quanto o pendor ao ato intempestivo, sem associar a cada uma dessas formas um valor maniqueísta. Somente assim – encarando de maneira experimental a infinita capacidade da destruição criativa nos por mortalmente deprimidos ou desesperadamente frenéticos, ao mesmo tempo que recusando qualquer excesso nessa experimentação – se contraefetuará no campo dos afetos a zona cinza que se forma, justamente, na distância entre a culpa que sabemos ter e o que, contudo, tem ainda o poder de nos mobilizar a negá-la em detrimento do agito vazio da sociedade de consumo.

Uma das formas centrais de contraefetuação da zona cinza é a percepção intuitiva. Podemos introduzir esse assunto, justamente, a partir de uma dosagem de acídia. Olgária

²¹ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015. p.126

Matos recorda que Descartes, reconhecendo a possibilidade de “febre de pensamento”, procurou incorporar a acídia à atividade filosófica através, justamente, de uma entrega preguiçosa à *coagitatio* – “a desordenada agitação dos fantasmas em nosso espírito. É uma sobreatividade do pensamento, uma hipertrofia da imaginação, ligada à melancólica acídia”²². À beira bem aquecida de sua lareira, Descartes se deixava divagar perdidamente, em busca tanto do descanso do labor científico, quanto de algo que pudesse ser de interesse científico. Mesmo que corresse o risco de que fossem “falsos todos os conteúdos do pensamento, dos sonhos e da imaginação”²³, mesmo assim, restaria “de todos uma fonte segura – o eu pensante não poderia ser falso”²⁴. Esse esforço por fazer coincidir no mesmo sujeito aquilo que, em geral, tem o poder de cindi-lo, é fundamental. Diz a filósofa Olgária Matos que, para o homem medieval, a acídia, enquanto estado ou sensação de desconsolo vindo do interior do próprio homem, é justamente

essa não coincidência do homem consigo mesmo e, por isso, ‘vício do espírito’. A acídia não é tempo livre, porque este só é possível quando o homem faz-se ‘um’ consigo mesmo e, sem conflitos na alma, consente em seu próprio ser, esquecendo as preocupações e entregando-se ao lazer piedoso, semelhante ao dormente que se abandona ao sono justamente para poder dormir.²⁵

Nesse sentido, para escapar definitivamente ao mal de acídia, Descartes não abria mão da febre da imaginação que diverte o labor muitas vezes repetitivo e tedioso da busca da verdade – mas buscava ativamente evitar toda forma de vício do espírito que produz a não coincidência de si consigo mesmo – sempre em busca do momento em que “não é mais tempo de cogitar, dormir, sonhar talvez perto do fogo ou ser assaltado por *logismoi*, mas de afirmar, em novas bases, um novo reino do pensamento”²⁶.

²² MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

²³ MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

²⁴ MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

²⁵ LARUE apud MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

²⁶ MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

Se “alegria é tudo o que consiste em preencher uma potência”²⁷; devemos nos opor à acídia a partir de uma arte do cuidado, buscando pensar o que seria possível extrair somente a partir dela como potência. Descartes no fornece uma boa medida para encarar de maneira ativa a agitação da mente que sobrevém à catástrofe – penso aqui tanto na trajetória de Justine que culmina na “caverna mágica” quanto na experiência de Paulo Saldiva que descrevemos no primeiro capítulo –, uma vez que ele propõe os pensamentos febris como um caminho não para o pânico frio, mas para a invenção científica ou filosófica.

²⁷ “O abecedário de Gilles Deleuze” (1994). Entrevista de Gilles Deleuze a Claire Parnet. Dir. Pierre-André Boutang. Transcrição integral disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> P.54

2. o anjo especulador

2.1 um homem triste

Quando bombeiros e policiais nova-iorquinos interpelaram a figura cabisbaixa e imóvel, obcecada com o quer que seja que havia em sua pasta, coberta de fuligem, pó e papéis, para lhe oferecer socorro, eles foram testemunhas, por um instante, da realização do antigo sonho do Mestre Frenhofer: a conversão da arte em vida.



Figura 6: Jeff Mermelstein, *Statue*, da série *Ground Zero, September 11, 2001*²⁸

²⁸ Disponível em: <https://fansinaflashbulb.wordpress.com/2010/09/10/september-11-through-jeff-mermelsteins-eyes/>

Mas, será mesmo “vida” o que a escultura emanava ali, quando envolta pela fumaça espessa do Onze de Setembro? Ou será, na verdade, que foi a nossa existência que mudou, um radical rebaixamento de nossa condição que permitiu a escultura existir “como todo mundo”?

Quando John Seward Johnson II, um típico escultor de figuras *trompe l’oeil* de bronze, concebeu no ano de 1985 a banal peça “Double-Check Businessman” para o então chamado Liberty Park, situado entre as Torres Gêmeas, ele pretendia, provavelmente, apenas celebrar o frenesi yuppie que àquela altura tomava conta do mundo. Talvez seja ainda essa mesma energia psíquica irrefreável – incompatível com a experiência individual da catástrofe – que continuou animando a escultura após a queda dos edifícios; energia sem subjetividade, agora revelada, todavia, a partir de seu negativo: *a acídia*, em que o sujeito, já sem manifestar qualquer vontade de se salvar, e absolutamente indiferente à destruição de tudo ao seu redor, volta-se para o eterno rechear agitado de seu próprio vazio, como se desejasse adiar eternamente o confronto com uma culpa inconfessável.

No capítulo “Da Preguiça” de *Nau dos Insensatos*, publicado por Sebastian Brant em 1494, há uma gravura que representa a acídia²⁹. Um anjo tecelão tem em mãos o fuso e a roca, mas já não tece, nem fia; ele foi tomado de maus pensamentos e adormeceu. Não pode, então, cumprir a tarefa que Deus o havia designado ao entregar-lhe o fio divino – o tear é símbolo da resignação cristã, trabalho manual que deve ser acompanhado de oração e contemplação da fé; atividade espiritual que torna tolerável o aspecto repetitivo e tedioso do ato de tecer. Então, o anjo acidioso já não coincide mais nem com seu dever, nem com sua beatitude; ele deriva sem fim, na própria febre de seu sono sem descanso.

Como na gravura do livro de Brant, o Empreendedor empoeirado tem em mãos uma calculadora e um gravador de voz. Todavia não parece mais calcular, nem ter pensamentos para registrar. Ao contrário do anjo preguiçoso, o yuppie não está sonolento nem perdido em divagações longínquas. Está desperto, como o anjo da história; contudo, tal como um sonâmbulo, ele contempla fixamente, não a catástrofe, mas a pasta que tem em mãos. Ele já não espera por socorro, nem deseja retomar a própria vida. Ausentou-se de si para poder se identificar a uma pura não coincidência de si consigo mesmo. Seu agito vazio reduziu-se a

²⁹ MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.

esse recheçar obsessivo das máquinas de cálculo e registro; como se elas, embora fossem as únicas coisas que restaram de seu mundo anterior à catástrofe, sequer pertencessem a ele e doravante passassem a funcionar por si mesmas (e talvez até mesmo sejam as únicas coisas que continuam funcionando, ali). Flutuando num ponto fixo da fumaceira da catástrofe, ele é o *anjo especulador* – e o que ele faz, aparentemente, é tão somente espreitar pelo momento em que um fiapo de transcendência qualquer – a revelação de uma linha de código, uma oferta de ação, uma “mutação”³⁰... – do qual se desprenderá outra vez, da divina mão invisível para as suas, a captura que sucede a destruição criativa, sobre a qual ele passará a especular.

Um tal anjo especulador pode ser a chave de leitura para o trecho a seguir de *O Último Grito*, de Thomas Pynchon. No dia que antecedeu o atentado ao World Trade Center, especialistas em economia e tecnologia de todo o mundo observaram um curioso fenômeno em seus sistemas: uma espécie de “febre dos números” que, de um lado, fez as opções de venda de ação das companhias aéreas e empresas localizadas nas Torres Gêmeas, como Morgan Stanley e Merrill Lynch, dispararem; e, de outro, parecia impor uma espécie de fim aparente e inaudito à toda aleatoriedade:

Você já ouviu falar do Projeto Consciência global? (...) uma rede de trinta a quarenta geradores de eventos aleatórios espalhados pelo mundo, e os resultados chegam no site de Princeton de modo ininterrupto, sendo misturados para gerar essa cadeira de números aleatórios. Fonte de primeiríssima, pureza excepcional. Com base na teoria de que se nossas mentes estão todas conectadas, de alguma maneira, qualquer evento global importante, uma catástrofe, o que for, vai aparecer nos números (...) Tudo corre bem até a noite de 10 de setembro [vésperas do Ataque às Torres Gêmeas], quando de repente os números que vêm de Princeton começam a se afastar da aleatoriedade, mas se afastar de modo abrupto, drástico, sem explicações. Você pode conferir, os dados estão postados no site pra todo mundo ver, *é uma coisa... assustadora se eu soubesse o que ela quer dizer*. Ficou assim todo o dia 11 e mais uns dias depois. Então, do mesmo modo misterioso, tudo voltou a ser *quase perfeitamente aleatório, como antes*.³¹

Essa aparência de uma aleatoriedade quase perfeita que caracteriza o regime capitalista – em que a “seleção natural”, entre infinitas catástrofes e inovações, só está autorizada a confirmar o sistema de destruição criativa – é, justamente, o que assinalamos no capítulo anterior como *ocorrência que faz proliferar uma captura*, instante lancinante em que a destruição criativa se

³⁰ Ver: Capítulo 3.

³¹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

lança contra o mundo – sem que ninguém saiba muito bem o que isso quer dizer no exato momento que ocorre – para se apoderar de uma capacidade de ver e pensar; contando ainda que reajamos criativamente a essa captura que obriga toda forma de subjetividade passar pelo ponto convergente designado como oportunidade de negócio, pelo Empreendedor. Essa discreta não coincidência de si consigo mesmo proporcionada por um ato de captura, recoberta pelas cinzas da transformação da mentira em “vida”, corresponde à benção do anjo especulador para a zona cinza.

2.1 poker face

Uma pasta de documentos marrom-avermelhada com detalhes em cromo, em que há um celular, um gravador de voz, uma escova de dentes elétrica, água com gás e um disco de músicas brasileiras – é o que o advogado de 39 anos, Keith Neudecker – o protagonista de *Falling Man* (2007), de Don DeLillo – carrega em mãos enquanto escapa ao atentado ao World Trade Center, onde trabalhava. Tragado pelo pó para as ruas, ele segura a pasta firmemente, como se fossa a *única coisa que restasse em seu mundo*. “Este era o mundo agora. Fumaça e cinzas vieram rolando pelas ruas e virando esquinas, rebentando ao redor das esquinas, maré sísmica de fumaça, com papéis de escritório passando rapidamente, folhas comuns com pontas cortantes, deslizando, ficando rapidamente para trás, coisas de outro mundo na manhã pálida”³².

Demorou dias para que Keith se desse conta de que aquela mala não era sua ou de alguém que conhecia. Todavia, foi apenas enquanto discava para o telefone listado num dos cartões que ele se deu conta de que aquela pasta, talvez, já não pertencesse mais a ninguém. A pasta de documentos assinala a condição de não coincidência do sujeito consigo mesmo, característica da acídia. Com esse recurso, DeLillo conecta duas experiências distintas de melancolia – Keith e Florence Givens, a atual dona da pasta, também sobrevivente ao Ataque às Torres Gêmeas. Keith carrega a pasta como se não soubesse *quem o fazia* – “veja, o que

³² No original: “This was the world now. Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past, standard sheets with cutting edge, skimming, whipping past, otherworldly things in the morning pall.” DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

aconteceu é que eu não sabia que tinha a pasta comigo. Não foi nem um caso de esquecimento. Acho que não sabia”³³. Já Florence perdeu a mala como quem *havia perdido tudo* – ela não dera baixa nos cartões de crédito, não pedira por novos documentos, nem sentiu falta do celular; ela simplesmente permanecera trancada em seu lar e nada fizera, pois, “bem, tudo se foi, ela pensou que tudo estava enterrado, se perdeu e se foi”³⁴.

Graças ao encontro fortuito, selado pela devolução da pasta, Keith e Florence tornam-se amantes – não porque desejassem de fato um ao outro. Simplesmente “o sexo estava em todo lugar a princípio, em palavras, frases, meios gestos, na sugestão mais simples de espaço alterado”³⁵ – como observa a ex-esposa de Keith, Lianne, o mundo após o atentado; ideia que ele ecoa ao reconhecer que, com Florence, “não foi um caso. Havia sexo, sim, mas não romance. Havia emoção, sim, mas gerado por condições externas que ele não podia controlar”³⁶. Movimentos imperfeitos da acídia.

Quando se encontram, Keith e Florence compartilham momentos de silêncio e de divagações “sobre a torre, repassando-a de novo, claustrofobicamente, a fumaça, a pilha de corpos”³⁷. Eles sabem que só podiam conversar sobre essas coisas entre si, dar voz à febre de seus espíritos – e sempre “nos mínimos e enfadonhos detalhes, mas de modo que nunca seria monótono ou muito detalhado, porque aquilo estava dentro deles agora e porque ele precisava ouvir o que havia perdido nos traços da memória”³⁸. À medida que a relação evolui, percebe-se que ambos tentavam fazer da acídia, da privação de alegria e dos assaltos da *evagatio mentis* – a agitação febril de uma consciência fragmentária –, uma espécie de *pharmakon* ou arte do cuidado.

³³ No original: “see, what happened is I didn’t know I had it. It wasn’t even a case of forgetting. I don’t think I knew” in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

³⁴ No original: “well, everything was gone, she thought everything was buried, it was lost and gone” in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

³⁵ No original: “sex was everywhere at first, in words, phrases, half gestures, the simplest intimation of altered space” in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

³⁶ No original: “it was not an affair. There was sex, yes, but not romance. There was emotion, yes, but generated by external conditions he could not control.” in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

³⁷ No original: “about the tower, going over it again, claustrophobically, the smoke, the fold of bodies”. DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

³⁸ No original: “in minute and dullest detail, but it would never be dull or too detailed because it was inside them now and because he needed to hear what he’d lost in the tracings of memory” DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

Todavia, à certa altura, fica claro que a pasta não pode significar a mesma coisa para ambos. Para Florence, é o mistério da restituição da pasta, portanto, possibilidade de restituição de si a si mesma, que importa, e ela se sente de algum modo “salva” por essa indagação. Está, portanto, apta a sentir tristeza e culpa – isto é, a testemunhar a ausência que manifesta um princípio de alegria. Já Keith está às voltas em descobrir por que carregava consigo uma pasta que não era sua – talvez porque desconfiasse que, a partir do momento em que já não tiver mais pasta qualquer em mãos, isto é, quando se desligar do último princípio de caridade que o atava ao mundo dos homens, *partirá outra vez em fuga*, cairá em deriva indefinidamente. O breve relacionamento entre eles, então, não passava de uma “aberração - essa era a palavra. Era o tipo de coisa que uma pessoa olha para trás com a sensação de ter entrado em algo que era, na verdade, irreal”³⁹.

Talvez, o lar onde mora seu filho e a ex-mulher, Lianne – para onde Keith foi, sem saber que ia, após escapar da Torre – funcionasse para ele como uma espécie de “pasta”, isto é, como um princípio de *caritas*. Com efeito, já no fim do livro, ficamos sabendo que a pasta na verdade passou de mãos em mãos até chegar em Keith e que, portanto, ele havia assumido para si esse desejo coletivo de que ela fosse levada até o destinatário final. Todavia, mesmo readmitido outra vez em seu antigo lar, Keith tem dificuldades em resistir a sua própria melancolia; passa os dias monossilábico, assistindo a jogos de poker na televisão. Lianne sabe que, um belo dia, assim como tantas outras vezes no passado, ele cederá ao agito vazio de sua alma e entrará em rota de fuga novamente:

“Eu entendo que há alguns homens que estão apenas pela metade conosco. Não vamos dizer homens. Digamos, pessoas. Pessoas que são mais ou menos obscuras às vezes.”

"Você entende isso."

“Eles se protegem dessa maneira, a si mesmos e aos outros. Eu entendo isso Mas depois tem essa outra coisa que é a família. Esse é o ponto. Eu quero ter uma, precisamos ficar juntos, manter a família indo. Apenas nós, nós três, a longo prazo, sob o mesmo teto, não todos os dias do ano ou todos os meses, mas com a ideia de que somos permanentes (...)”

³⁹ No original: “aberration – that was the word. It was the kind of thing, he’d say, that a person looks back on with a sense of having entered something that was in truth, unreal” in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

"Tudo bem".

(...) "Mas eu sei o que vai rolar. Você vai se afastar. Estou preparada para isso. Você vai ficar longe por mais tempo, cair fora pra algum lugar. Eu sei o que você quer. Não é exatamente um desejo de desaparecer. É o que leva a isso. Desaparecer é a consequência. Ou talvez seja o castigo."

"Você sabe o que eu quero. Eu não sei. Você sabe".

"Você quer matar alguém", disse ela. (...) "Você quer isso há algum tempo. Não sei como funciona ou como é, mas é algo que você carrega com você".⁴⁰

A vontade de matar que inquieta a alma de Keith e corrói sua capacidade de resistir à melancolia, aqui, pode ser assimilada como expressão do *contemptus mundi*, desprezo pelo mundo e insignificância do homem que toma o pensamento do acidioso, impedido de reconhecer em sua vida os fundamentos da compaixão, da permanência e da verdade. O desejo de suicídio e/ou de assassinato – ou simplesmente de fim do mundo – são ideias extremas dessa experiência de não coincidência de si consigo mesmo que põe em xeque a noção de alteridade.

Keith chegará a termo com sua acídia incurável apenas em Las Vegas, para onde foi atraído pelos "métodos e rotinas padrão"⁴¹ dos cassinos (além de ter sido agraciado com uma oportunidade de emprego), onde ele poderá finalmente se adaptar a um lugar "que foi feito à sua forma. Em nenhum outro lugar ele foi tão ele mesmo quanto nessas salas"⁴². Encerrada sua fuga do fim – livre da necessidade da admissão de culpa que reabre o sujeito para a alegria espiritual –, em Vegas, Keith também não precisará mais também resistir à tristeza que pede por *caritas*. As competições de poker apresentavam a vantagem de impor um limite à *evagatio*

⁴⁰ No original: "I understand there are some men who are only half here. Let's not say men. Let's say people. People who are more or less obscure at times." "You understand this." "They protect them selves this way, themselves and others. I understand this. But then there's other thing and that's the family. This is the point. I want to make, that we need to stay together, keep the family going. Just us, three of us, long-term, under the same roof, not every day of the year or every month but with the idea that we're permanent (...)" "All right". (...) "But I know what's happening. You're going to drift away. I'm prepared for that. You'll stay away longer, drift off somewhere. I know what you want. It's not exactly a wish to disappear. It's the thing that leads to that. Disappearing is the consequence. Or maybe it's the punishment." "You know what I want. I don't know. You know". "You want to kill somebody", she said. (...) "You've wanted this form some time. I don't know how it works or how it feels, but it's a thing you carry with you" in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

⁴¹ No original: "standard methods and routines" in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

⁴² No original: "that was made to his shape. He was never more himself than in these rooms" in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

mentis, através da reorientação da *coagitatio* para o jogo, proporcionando-lhe “momentos em que não havia nada lá fora, nenhum lampejo de história ou memória que ele pudesse invocar sem saber durante a rotina de cartas”⁴³. O poker também lhe permitia exercer o *contemptus mundi* de outra maneira, não mais em relação a si e ao mundo, mas contra seus oponentes, em que ele buscava divisar o momento sem retorno em que um jogador “está morto”⁴⁴ – morte figurada, do jogador que tenta esconder seu infortúnio por detrás da expressão lívida da *poker face*⁴⁵; mas também, morte literal, quando os estranhos com quem jogava testemunhavam a ausência irrefletida de seus antigos parceiros de carteados, a maioria mortos no Onze de Setembro.

Aqui compreendemos o intolerável em que consistiu o banimento do conceito de acídia na modernidade: sem menção à alegria espiritual voltada para a caridade, as vítimas da destruição criativa (ou da “criação destrutiva”⁴⁶, como os ataques terroristas) podem continuar suas trajetórias sem maior incômodo, senão, o causado por esse agito vazio que, como vimos, não se opõe de sobremaneira ao trabalho sem-sentido e ao prazer entristecedor. Keith passava assim os dias, afastado de sua própria infelicidade sem redenção, longe do cuidado dos seus, lotado em um novo cargo de advogado e especulando quem seria o morto da rodada, subsumido nessa zona cinza entre o que sabemos – que sentimos culpa e queremos o bem do outro – e o que nos mobiliza – ao agito vazio das trocas de capital.

⁴³ No original: “times where there was nothing outside, no flash of history or memory that he might unknowingly summon in the routine run of cards” in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

⁴⁴ O prazer de Keith, ao assistir os jogos na TV era, justamente, ter acesso a essa visão transcendental que permite observar “o jogador que não sabe que está morto” in: DELILLO, Don. *Falling Man*. Nova Iorque: Scribner, 2008. Edição Kindle.

⁴⁵ Gíria para cara de paisagem, expressão impassível – como as dos jogadores de poker receosos de que os oponentes possam antecipar suas jogadas a partir de suas reações.

⁴⁶ Ver: capítulo 3.

3. espectros da tristeza do mundo

3.1 espectros larvais

Keith Neudecker, de *Falling Man*, passou o resto de seus dias em Las Vegas, especulando quem seria o morto da rodada. Ou será que Keith, na verdade, já estava morto, desde sempre, desde muito antes do atentado às Torres Gêmeas e o jogo apenas dissimulava uma condição geral?

Em *O Último Grito* (2017), de Thomas Pynchon, temos o seguinte diálogo entre Maxine Tarnow e seu emoterapeuta de inspiração oriental, Shawn, em que este compartilha suas impressões sobre o atentado às Torres Gêmeas.

[Shawn] “(...) Vejo na rua pessoas que eram pra estar mortas, às vezes até mesmo pessoas que eu sei que estavam nas torres quando elas caíram, que não podem estar aqui, mas estão.”

Ficam algum tempo se entreolhando, caídos no chão do botequim da história, sentindo-se nocauteados, não sabendo como se levantar e tocar pra a frente num dia que de repente está cheio de buracos – familiares, amigos, amigos de amigos, números de telefones no rolodex, que não estão mais aqui... a sensação sinistra, às vezes, pela manhã, de que o país em si não está mais aqui, porém foi substituído, tela por tela, por outra coisa, algum pacote que contém uma surpresa, *obra de gente que conseguiu conservar a cabeça* e está com os dedos prontos para clicar.

[Shawn] (...) “Lembra aquela cena do noticiário local, logo depois que cai a primeira torre, uma mulher vem correndo pela rua e entra numa loja, assim que ela fecha a porta vem uma nuvem preta horrível, cinzas, destroços, varrendo a rua, passa pela vitrine como se fosse um furacão... foi esse o momento, Maxi. Não em que ‘tudo mudou’. Em que tudo foi revelado. Nenhuma grande iluminação zen, mas uma lufada de negrume e morte. Nos mostrando exatamente *o que a gente passou a ser, o que a gente sempre foi.*”

[Maxine] “E o que a gente sempre foi é...?”

[Shawn] “*Pessoas que já eram pra ter morrido. Que estão se dando bem. Nem aí pra quem está pagando o pato, quem está morrendo de fome, vivendo amontoado,*

pra que a gente possa ter comida, casa, um quintal no subúrbio, tudo isso a um preço camarada... No resto do planeta, a cada dia a conta aumenta. E enquanto isso a única ajuda que a mídia nos dá é chorar os mortos inocentes, buá, buá. Buá, o caralho. Sabe uma coisa? Todos os mortos são inocentes. Não existe morto que *não seja inocente*.”

Depois de uma pausa: “Você não vai explicar isso, ou então...”

“Claro que não, é um *koan*⁴⁷”⁴⁸.

O Último Grito é um romance de detetive híbrido, com toques de comédia familiar, ficção cyberpunk e thriller sobre terrorismo. A protagonista Maxine Tarnow, especialista exercitada em fraudes fiscais, é contratada por um documentarista para investigar as movimentações suspeitas de uma start-up de segurança informática. A trilha do dinheiro desviado parece levar a Gabriel Ice, um magnata da tecnologia interessado em comprar o código-fonte do DeepArcher, plataforma de navegação interativa na deep web que já mencionamos⁴⁹. Todas as pistas levam a mais pistas, e os desdobramentos inauditos incluem o financiamento secreto de terroristas russos, contrabando de sorvete russo proibido, brinquedos Furby hackeados a serviço da espionagem global e os meandros do mundo nerd da virada do milênio. Eventualmente, Maxine conhece Lester Traipse, um hacker lendário que descobriu parte do esquema de Ice enquanto prestava serviços. Embora estivesse há algum tempo drenando para si uma cifra discreta do montante total desviado, Traipse sentia-se arrependido – conservava ainda um pouco do idealismo hacker – e, temendo pelo futuro, resolve pedir ajuda a Maxine para devolver a grana para Ice; tarde demais, pois acaba misteriosamente morto logo após ao encontro. Desse ponto em diante, à medida que a investigação escala e torna-se mais perigosa, as fronteiras entre o mundo real e o mundo virtual do DeepArcher se tornam cada vez mais incertas – especialmente após o Ataque de

⁴⁷ **Koan:** é uma narrativa, diálogo, questão ou afirmação no budismo zen que contém aspectos que são inacessíveis à razão. Desta forma, o koan tem, como objetivo, propiciar a iluminação espiritual do praticante de budismo zen. Um koan famoso é: “Batendo as duas mãos uma na outra, temos um som; qual é o som de uma mão somente?” (tradição oral, atribuída a Hakuin Ekaku, 1686-1769). [Wikipedia: Koan. In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Koan>]

⁴⁸ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

⁴⁹ Ver: Capítulo 3.

Onze de Setembro, no qual a possibilidade de envolvimento de Ice não está totalmente descartada⁵⁰.

Retomando o trecho citado acima, o vídeo a que Shawn se referiu é, provavelmente, aquele em que um cinegrafista amador decide ir para o meio da rua filmar, na contramão dos que fugiam, a nuvem de destroços se formar após a queda das Torres Gêmeas⁵¹. Assim que a fumaça o alcança, ele escapa para o interior de uma loja de conveniência, sendo seguido por mais quatro ou cinco. Lá dentro, gritos de mulher, gente agachada, feições mudas e em pânico frio, pessoas tossindo em panos – sobreviventes, que o cinegrafista filma em detalhes. Diante de um refrigerador, um lava o pó do rosto, outro lamenta a Deus e um terceiro, cujo paletó parece estar bordado a insígnia da ONU, bebe um isotônico. Mais ao fundo, pessoas sentadas à mesa esperando a poeira abaixar; uma torrente preta de fumaça e destroços corre a vitrine de letreiros em neon – transformando-a numa espécie de sinistra televisão sem sinal. O vídeo é cortado para momentos mais tarde, em que a fumaça já abaixou e o sol está claro. Entre murmúrios, muitos assistem o noticiário na televisão. Um judeu ortodoxo é arrastado para dentro da loja e largado ali no chão, rente à bancada de salgadinhos, ignorado senão pela filmagem. A rua está completamente acinzentada, as pessoas andam aos pares ou sozinhas, o detalhe de um sapato esquecido chama a atenção. Como o *cameraman* jamais dá mostras de ter duvidado de que sobreviveria à catástrofe, temos a impressão de que seu vídeo testemunha aquilo que Phillip K. Dick definiu como: “os mortos que ainda podem ver, mesmo que não possam entender: *eles são as nossas câmeras*”⁵².

⁵⁰ Todo esse parágrafo é paráfrase do resumo do romance disponível no site da editora do romance, Companhia das Letras. Ver: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13633>

⁵¹ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QbRk3WAlhVQ>

⁵² DICK, Phillip K. *O Homem Duplo*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2007 Edição Kindle



Figura 7: excerto de vídeo de cinegrafista amador do ataque às Torres Gêmeas⁵³

“A tristeza, conforme o Senhor, não produz remorso, mas sim uma qualidade de arrependimento que conduz à salvação; porém, *a tristeza do mundo traz a morte*”⁵⁴, diz a Segunda Epístola aos Coríntios, também citada em *O Último Grito*. Para São Tomás de Aquino, o oposto da tristeza divina, *a tristeza do mundo é a perfeita acídia* – em que há o pecado acabado, com o consentimento da razão, que consiste em fugir da bem-aventurança divina, repeli-la, detestá-la. Por isso mesmo, é pecado mortal: o pecador opta pela morte da própria alma para não ter de tomar parte na tristeza compadecida, sem a qual não há qualquer possibilidade de arrependimento e de sentimento de alegria de *caritas*. Como essa melancolia extrema não pode mais ser identificada a um sujeito e a um objeto – fazê-lo seria correr risco de tomar parte nas tristezas que conduzem ao compadecimento e ao desejo de expiação de culpa –, a tristeza do mundo, assinala Aquino, é uma tristeza vazia, puro peso mortificante

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QbRk3WAIhVQ>

⁵⁴ 2 Coríntios 7:10. Em *O Último Grito*, há uma outra referência à Segunda Epístola aos Coríntios, narrada pela rádio, “de boa vontade suportais os insensatos, vós que sois tão sensatos”⁵⁴, o que Maxine interpreta como um sinal para que aja com prudência com o taxista cristão antissemita mal humorado que, misteriosamente, dá sinais de saber que algo terrível está por vir. PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle

da Terra sem a presença leve da compaixão e da alegria de Deus. O acidioso prefere essa “morrência”⁵⁵ a participar do vivo sofrimento dos homens. A zona cinza é feita dessa mesma matéria de recusa: a preservação dessa distância entre o que sabemos e o que nos mobiliza exige a passagem à morrência tristíssima daquele que, em face de tudo que há de intolerável neste mundo, se limita a dizer “era-me impossível, - sim, impossível – proceder de outro modo”⁵⁶.

Assim começamos a compreender o sentido do koan de Shawn, que diz sobre “pessoas que deveriam ter morrido”. Há um nome específico para aquele que morre antes de morrer, e cuja vida póstuma é dedicada à negação dessa primeira morte. Estes são os *espectros*. O filósofo Giorgio Agamben⁵⁷ propõe uma divisão entre *espectros perfeitos* e *espectros larvais*: “Enquanto a primeira espécie de espectros é perfeita, porque não tem mais nada a acrescentar ao que fez ou disse, as larvas devem fingir-se um futuro para darem lugar, na verdade, a uma raiva no que diz respeito ao seu passado e à sua incapacidade de se saberem acabadas”⁵⁸. Agamben, quando escreveu esse trecho, tinha em mente Veneza – a cidade tomada de assalto pela indecência daqueles que continuam a embelezar e vender o cadáver de sua história. De um lado, Veneza é um espectro perfeito – “que tem, em relação à vida, a graça e astúcia incomparável daquilo que é completo, a elegância e a precisão de quem não tem mais nada diante de si”⁵⁹. Essa Veneza não pede nada, nem mesmo por ser lembrada; embora possa acontecer de sua presença se revelar furtivamente – nunca para o turista ou para o governante impaciente; talvez para mendigos, talvez para os ratos – para aqueles que ainda espreitam pela abertura em que “bruscamente a história – a vida – cumpre as suas promessas”⁶⁰. O espectro

⁵⁵ “Segundo a Organização Pan-Americana de Saúde, o sujeito em processo de “morrência” se define aos poucos, em extrema anedonia geralmente marcada pela perda da fé em si e no outro. Como uma luz que, aos poucos, vai se apagando.” <https://www.cvv.org.br/blog/tags/morrancia/>

⁵⁶ IBSEN, Henrik. “Solness, o Construtor”, in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960. p.237

⁵⁷ **Giorgio Agamben** (1942-) é um filósofo italiano, autor de obras que percorrem temas que vão da estética à política. Seus trabalhos mais conhecidos incluem sua investigação sobre os conceitos de Estado de exceção e homo sacer. [Verbetes: Wikipédia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Agamben]

⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p.60

⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p.59

⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p.61

perfeito, malgrado seu destino muitas vezes infeliz, é ainda uma existência alegre, porque sua tristeza tem origem na tristeza divina, que o redimiu.

De outro lado, há o destino turístico em que Veneza foi transformada pelas mãos de uma sociedade espectral e larval, a que foi submetida a “terríveis restaurações que suavizam e uniformizam as cidades europeias”⁶¹. Ali, o que se vê são “esqueletos e manequins desfilarem eretos, e múmias que pretendem dirigir alegremente a sua exumação”⁶². Como esses espectros têm de encontrar meios cada vez mais sofisticados de dissimulação de sua própria condição acabada, eles passam os dias às voltas com a fabricação de falsos propósitos e futuros irreais (são eles os “mentirosos” por excelência) – por isso, nos diz Agamben, os escritores escrevem mal porque fingem que a língua está viva; os governantes legislam mal porque simulam uma vida política para a nação larvar; e as religiões são desprovidas de piedade porque não sabem mais “habitar as tumbas”⁶³... Com sorte, esperam tais larvas espectrais, toda essa mentira se tornará “vida”.

Nesse sentido, conclui Agamben, Veneza, constringida entre duas existências espectrais, é o emblema da modernidade – pois “o nosso tempo não é o novo, mas *novíssimo*, ou seja, último e larval. Ele se concebeu como pós-histórico e pós-moderno, sem suspeitar de entregar-se necessariamente a uma vida póstuma e espectral”⁶⁴. A zona cinza assume sua forma mais completa através dessa transformação da mentira em “vida”, cuja finalidade é dissimular a existência espectral daqueles que confiaram suas almas ao pacto fáustico. Eis outra forma de pensar a imagem final de *Solness, o Construtor*: a revelação do espectro do Empreendedor, que “deveria ter morrido” desde o instante em que desejou ter o próprio lar incendiado.

Talvez Nova Iorque goze de similar estatuto de espectro larvar. A cena final de *Gangues de Nova Iorque* (2002), de Martin Scorsese, parece sugerir esse modo de existência.

⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p.61

⁶² AGAMBEN, Giorgio. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p.59

⁶³ AGAMBEN, Giorgio. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p.61

⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p.61

Nela, o vertiginoso crescimento de Manhattan é filmado em *timelapse* tendo, como ponto de vista, o túmulo de velhos trapaceiros e facínoras do século XIX. Estes espectros fundadores, a película insinua, sabem de tudo que ocorre na cidade hoje, que meramente prolongaria seus sonhos; exceto por um único detalhe: para estes espectros, o World Trade Center ainda continua de pé. “No fim, penso que a escolha certa foi feita. O filme não é sobre 11 de setembro; é sobre a cidade de Nova York e seu povo, e sobre como essas duas entidades a fizeram ser o que ela era naquela época. A cena final é sobre a cidade se tornar o que é hoje, uma cidade *incrivelmente ótima*”⁶⁵. Esse pequeno lapso ou *glitch* na realidade espectral tem fundamento naquilo que Slavoj Žižek descreveu como objeto da fantasia: “a lógica que se oculta por trás da associação frequentemente mencionada entre os ataques e os filmes-catástrofe de Hollywood revela, é: o impensável que havia acontecido já era objeto da fantasia, e assim, de certa forma, os Estados Unidos teve justamente o que ele fantasiava, *e esta foi a grande surpresa*”⁶⁶. No mundo *quase perfeitamente aleatório* dos espectros, a catástrofe é a “grande surpresa” que confirma o *contemptus mundi* daqueles que deveriam ter morrido a partir do momento em que conceberam uma oportunidade de ser dar bem negando todo princípio de compaixão e caridade.

Em *O Último Grito*, os filhos de Maxine, Ziggy e Otis, encontram na deep web arquivos gráficos de uma Nova York tal como era antes de 11 de setembro de 2001. Mesmo “tendo todo um universo em expansão para escolher, em meio às torrentes globais”⁶⁷, os garotos preferem construir uma versão particular da cidade para o DeepArcher, batizada Zigotisópolis, “apresentada numa paleta suave baseada em processos cromáticos antiquados como os que a gente encontra em cartões-postais de antanho”⁶⁸. Para Maxine, além de materializar a cidade inocente e inchada de nostalgia que os avós tentavam transmitir aos netos, a Nova York de seus filhos permitia ainda desfrutar “daquela misteriosa suspensão do

⁶⁵ No original: “In the end, I think the right decision was made. The movie is not about September 11; it’s about New York City and its people, and about how those two entities made it what it was at that time. The final shot is about the city becoming what it is today, an amazingly great city.” Ron Magid “Mean Streets” in *American Cinematographer*, 01/2003 in: <https://theasc.com/magazine/jan03/mean/page2.html>

⁶⁶ ŽIZEK, Slavoj. *Bem Vindo ao Deserto do Real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. P.32

⁶⁷ ŽIZEK, Slavoj. *Bem Vindo ao Deserto do Real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. P.32

⁶⁸ ŽIZEK, Slavoj. *Bem Vindo ao Deserto do Real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. P.32

tempo que produz a maior parte dos conteúdos da internet”⁶⁹. Por tudo isso, esse espectro da cidade, inversamente ao imaginado pelos facínoras de Scorsese, não é larval, mas perfeito – é a cidade completa, que não tem mais nada diante de si, o que permite aos garotos que fiquem à vontade “sem se preocupar com segurança, salvação, destino...”⁷⁰. O que, para a preocupação de mãe de Maxine, significa que aquela parte da internet provavelmente devia estar com os dias contados. Intui que em breve deverão vir trocentos bots, vírus, rastreadores e outros seres malignos, incorpóreos facínoras do novo século que darão as caras em Zigotisópolis unicamente para reclamar mais aquele espaço da fantasia “em nome do mundo indexado”⁷¹. Em todo caso, antes que a gentrificação digital finalmente ocorra, é possível observar aqui e acolá em Zigotisópolis o surgimento de seres novos que dão toda a pinta de serem espectros do Onze de Setembro – entre eles, o espectro perfeito de Lester Traipse, o hacker arrependido que mencionamos antes, encarnado como autêntica “criatura do beco”, conforme veremos mais adiante.

Se tudo indica que os fantasmas em Zigotisópolis são espectros perfeitos. Por outro lado, são os espectros larvais a que o koan de Shawn se referia ao comentar o vídeo dos sobreviventes ao ataque às Torres Gêmeas, são as pessoas que estão há muito tempo mortas (*morte do ser*), pessoas que já eram para terem morrido (*morte do espectro*), e que passaram a viver em um mundo em que tudo foi substituído tela por tela por uma irrealdade fantasiosa, mentirosa, no espetáculo da “superfície”⁷² (*tristeza do mundo*). Podemos começar a entrever a existência dessa governança espectral lembrando a visita que Michael Bloomberg e Rudolph Giuliani, atual e ex-prefeito de Nova Iorque, fizeram ao *ground zero*, guiados pela sobrevivente e presidente World Trade Center Survivors' Network, Tânia Head. Anos mais tarde, foi revelado que Tânia, na verdade, chamava-se Alicia Esteves Head – nome que parecer saído da lavra de trocadilhos de Pynchon – e que ela nem sequer estava nos Estados Unidos

⁶⁹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

⁷⁰ ZIZEK, Slavoj. *Bem Vindo ao Deserto do Real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. P.32

⁷¹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

⁷² “Superfície”, em referência à surface web em oposição à deep web.

no dia do atentado⁷³. São esses mesmos espectros larvais que, atinentes ao mundo indexado, vem por a risco o acontecimento da cidade-zigoto.

3.2 tristeza do mundo

Ficamos sabendo do próprio vilão de *O Último Grito*, Gabriel Ice, que os espectros não morrem. “Isso não rola (...) Eu não morro. *Não há possibilidade de eu morrer*”⁷⁴. Leia-se: para os espectros, morte e possibilidade de morrer são ocorrências diferentes. Todavia, como Ice tem uma arma apontada para sua cabeça, ele terá de ouvir a réplica de Maxine: “e sabe por que que você não morre? Porque *caí na real*. Começa a pensar sobre isso mais a longo prazo e, o mais importante de tudo, vai embora”⁷⁵. Cair na real, para figurões como ele, significa que a “vida deixa de ser sua e passa a ser dos poderosos que você sempre adorou”⁷⁶. Significa reconhecer, como sintetizou o ex-CEO da Enron, que a “vida está *acabada*”⁷⁷ – no duplo sentido de fim (do ser) e de remate (do espectro). Enquanto puderem adiar esse acabamento, o Empreendedor espectral tenta se dar bem capturando modos de existência para forçá-los a testemunhar a “vida” de sua mentira.

Na semana seguinte ao atentado, começam a circular notas de dólar rabiscadas com os dizeres: “O World Trade Center foi destruído pela CIA – a CIA e Bush pai vai transformar Bush filho em presidente *perpétuo e herói*”⁷⁸. Como a condição espectral sugere uma indiferença imortal – é uma das expressões da “visão de Deus” que anima a “seleção natural”

⁷³ Carrie Healey. “Tania Head: One of the biggest frauds in history pretended to be 9/11 survivor” Aol.com, 10/09/2016 <https://www.aol.com/article/news/2016/09/10/tania-head-fake-survivor-september-11/21467377/#>

⁷⁴ Personagem Gabriel Ice – um magnata do beco do silício cujos tentáculos podem envolver até mesmo participação no Atentado às Torres Gêmeas. PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

⁷⁵ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

⁷⁶ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

⁷⁷ John Clifford “Cliff” Baxter é um ex-CEO da Enron que renunciou ao cargo no auge do escândalo para, pouco depois, se suicidar. No original: “My life is fucked (...) People didn’t just go to work for Enron, it became part of your life, just as important as your family. More important than your family. But at least I knew we had this company. (...) I view my life as over, (...) depending on how it plays out, it may reach a point where it’s not worth sticking around. Cliff figured out how it was going to play out” in: MCLEAN, Bethany; ELKIND, Peter. *The Smartest Guys in the Room – The Amazing Rise and Scandalous Fall of Enron*. Nova Iorque: Editora Penguin, 2003. Edição Kindle.

⁷⁸ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle

– o caráter fantasmagórico de nossos responsáveis é uma das fontes primárias de paranoia, em Pynchon. Em toda a obra proliferam teorias da conspiração – marcadas nas margens das cédulas, em portas de banheiro, blogs obscuros, em detalhes de vestimenta, em suma, às margens de toda forma de linguagem codificada – que buscam dar conta dessa existência aparentemente imune às intempéries da história e impérvia a todo sentimento de compaixão. (“Deixe-me colocar da seguinte maneira: *não estou preocupado*”⁷⁹, disse Donald Trump sobre a possibilidade de ter sido infectado pela COVID-19).

A paranoia, contudo, não tem sentido homogêneo na obra de Pynchon. Ela pode assumir formas ou *mood* tristíssimos ou alegres. O conceito de *mood* assinala algo que é menos que um sentido, é algo “amorfo, proteico e mutável, mas que exerce uma poderosa influência sobre as maneiras pelas quais pensamos, agimos e experimentamos”⁸⁰. É um condicionamento da proliferação de multiplicidades, que pode tanto ser capturado para uma mobilização quanto estimular o agenciamento de novas subjetividades. A acídia, sem qualquer sentido positivo – é *pharmakon*, pode levar tanto ao vício ou a cura – é ainda um *mood* (vamos discutir esse conceito mais detalhadamente no capítulo 6).

O *mood* triste da paranoia assume a forma de uma culpa generalizada e inescrutável. Como os espectros parecem pairar acima da imensa “tristeza *do mundo*”, os minions sentem-se de sobremaneira culpados pelas ações dos espectros, como se lamentassem por não serem capazes de restituir o elo perdido com a alegria espiritual voltada para a caridade, desvão através do qual transpassam tais abantesmas.

[March Kelleher] Dizer que isso é coisa de islamistas maus é conversa fiada, e nós sabemos que é. Vemos os closes oficiais na tela da tevê. Aquela cara de mentiroso disfarçado, aquele brilho nos olhos de quem seguiu os dose passos. Basta olhar para esses rostos que a gente sabe que eles são culpados dos piores crimes imagináveis. Mas quem é que está com pressa de imaginar? De fazer a associação terrível? Como também ninguém estava na Alemanha em 1933, quando os nazistas incendiaram o Reichstag depois que Hitler se tornou chanceler. Não, é claro, que se esteja querendo dizer que Bush e seus asseclas tenham preparado eles

⁷⁹ “‘Não estou preocupado’, diz Trump sobre caso de coronavírus na comitiva de Bolsonaro que foi à Flórida” G1 12/03/2020 <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/12/trump-diz-que-nao-esta-preocupado-com-coronavirus-na-comitiva-presidencial-brasileira-que-esteve-na-florida.ghtml>

⁸⁰ No original: “one which is amorphous, protean, and shifting but which nevertheless exerts a powerful influence on the ways in which we think, act, and experience” in: BERNSTEIN, Richard. *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*. Cambridge: Polity Edition, 2013. Edição Kindle.

próprios os acontecimentos de Onze de Setembro. Só mesmo um cérebro completamente comprometido pela paranoia (...) Não, não, nem pensar.

Mas há também uma outra coisa. Nosso anseio. Nossa necessidade profunda de que isso seja verdade. Em algum lugar, em algum desvão escuro da alma nacional, precisamos nos sentir traídos, até mesmo culpados. Como se fôssemos nós que criamos Bush e sua gangue, Cheney e Rove e Rumsfeld e Feith e os outros todos – nós que convocamos o relâmpago sagrado da ‘democracia’, e depois a maioria fascista da Suprema Corte acionou uma chave e Bush levantou-se do leito e começou a atacar. E tudo que aconteceu então é culpa nossa.⁸¹

O trecho acima foi dito pela personagem March Kelleher – uma espécie de militante das antigas, “pau pra toda obra” e autora de um blog subversivo intitulado *Tabloide dos Malditos*. Com sua característica verve irônica, March denuncia, justamente, essa curiosa simbiose que distribui assimetricamente os papéis nessa espécie de *governança da tristeza do mundo*. Para que os espectros possam mentir indiferentemente a toda forma de morte, os minions designados para transformar toda mentira em “vida” devem, ainda, sentirem uma culpa difusa. Kelleher questiona, justamente, aquilo que nos mobiliza a admitir essa fantasia sombria – de que somos os verdadeiros culpados – que se vê confirmada a cada “grande surpresa” protagonizada por nossos responsáveis. Em outras palavras, estamos numa concepção inversa à premissa de Camus⁸²: a culpa passa a ser de todos nós, justamente, para que os verdadeiros culpados não sejam diretamente responsabilizados; os minions assumem a culpa, justamente, para constranger a democracia ao destino trágico do inelutável.

Claro, há aqueles que encontram meios de se liberar do fardo de sentir culpa no lugar do outro – de alimentar a farsa triste da história – e se divertem exercendo, contra esses falsos inocentes cheios de culpa, uma justiça de sentido mais imanente. No romance, os mesmos criadores do DeepArcher desenvolvem um jogo de videogame em que somos convidados a exercer o papel de justiceiros. Em uma cidade sem nenhum sem-teto, criança, bebê, cachorro, velho, devemos patrulhar as ruas com uma submetralhadora, notificando, prendendo, até mesmo assassinando pessoas sem educação – “gente berrando nos celulares, ciclistas cheios de superioridade moral, mães carregando crianças gêmeas”⁸³ – claro, com o cuidado extra dos

⁸¹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle

⁸² Retomando a já mencionada citação: “Quando todos formos culpados, essa sim será a verdadeira democracia!” in: CAMUS, Albert cit. Por VIRILIO, Paul. *The Information Bomb*. Londres: Verso Books, 2005 p.65 [tradução minha]

⁸³ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle

programadores de não haver nenhum sangue envolvido na matança e com a garantia de que as verdadeiras vítimas inocentes dessa gente sem noção sejam conduzidos, com um simples arrastar de mouse, para a Zona Protegida. Na verdade, apesar de algumas inconsistências e simplificações poligonais, o jogo se passa mesmo é em Nova Iorque e “o que a gente pega é tudo yuppie”. ‘É o que o Giuliani chama de *questões de qualidade de vida*’⁸⁴. Somos convidados, portanto, a matar alegremente pessoas que “deveriam ter morrido”, isto é, os espectros larvais, sejam Empreendedores ou minions – pessoas que exibem uma falsa inocência asséptica que lhes permitem agir como se a única coisa de que pudessem ser acusados é de falta de civilidade ou de um vago sentimento de culpa pelos rumos da América. O jogador-justiceiro contempla o agito vazio e se diverte forçando a todos “caírem na real” – seguindo o estilo de humor ranzinza tipicamente nova-iorquino – cumprindo às avessas a promessa da política de “tolerância zero”⁸⁵ contra a própria cidade espectral.

Em toda a obra de Pynchon há essa crítica à literatura da culpa – obcecada por vítimas traumatizadas, paralisadas, infelizes e temerosas submetidas ao poder de figuras monstruosas, de contornos divinos; no caso da literatura sobre o Onze de Setembro, esse recorrente confronto entre a grande culpa branca *versus* o Eixo do Mal (que pode ser composto tanto de árabes quanto a elite norte-americana). Pynchon, inversamente, procura opor a tristeza do mundo – o agito vazio da negação da compaixão, a governança dos afetos depressivos ou eufóricos – a partir de personagens capazes de alguma alegria, humor que seja, diante das imposturas de nossos responsáveis.

A internet – território onde é radicalizada toda condição espectral, seja ela perfeita ou larvar – é a certa altura inscrita diretamente no *contemptus mundi*, como se fosse a própria revoada de uma torrente acidiosa pecaminosa que a tudo toca, depletando a energia e a alegria de todas as coisas:

[Ernie Tarnow] “Agora, todo mundo acha que o governo Eisenhower foi uma época antiquada, chatinha, mas aquilo tinha um preço, por baixo de tudo era terror puro. Meia-noite eterna. Se você parava um minuto só pra pensar, você mergulhava naquilo, era fácil. Muitos mergulharam. Uns piraram, uns até

⁸⁴ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle

⁸⁵ Política de segurança implementada pelo Prefeito de Nova York Rudolph Giuliani a partir de 1994, de cunho racista e associada a uma gentrificação agressiva. Ver: WENDEL, Travis; CURTIS, Ric. “Tolerância zero – A má interpretação dos resultados” in: *Horizontes Antropológicos*, v. 8, n. 18, Porto Alegre, Dezembro, 2002. p. 267-278,

suicidaram (...) É, a sua internet foi inventada por eles, essa coisa mágica que agora se intromete nos menores detalhes da nossa vida, que nem um cheiro, nas compras, nos trabalhos domésticos, no dever de casa, nos impostos, absorvendo a nossa energia, consumindo o nosso tempo precioso. E não tem inocência, não. Nunca teve. Essa rede foi concebida em pecado, o pior de todos. E à medida que ela foi crescendo, nunca deixou de ter no fundo do coração um desejo de morte pro planeta, um desejo amargo e gelado, e não fica achando que isso mudou não, menina”.⁸⁶

A origem da internet, lembra Pynchon através de Ernie, pai de Maxine, remonta ao ARPAnet, criado na década de 1960 pelo *think tank* DARPA, que já discutimos. Esse projeto esteve desde o início ligado a uma profunda imaginação do fim do mundo – a “intenção original era garantir a sobrevivência do comando e controle dos Estados Unidos depois de uma troca de bombas nucleares com os soviéticos”⁸⁷. A estratégia era ramificar a informação e o controle de tal modo que o sistema pudesse ser reconstituído inteiramente em qualquer nóculo da rede, sem necessitar de um núcleo de comando. Trata-se, portanto, de um projeto decalcado de um imaginário puramente espectral – em que se imagina que, após a catástrofe, não apenas alguém sobreviverá, como sobreviverão justamente aqueles poucos que têm acesso ao poder norte-americano; poder que passa a ter como destino, daquele momento em diante, se realocar em cada “pixel” do mundo real para que possa substituí-lo, tela a tela, quando chegar a hora – como se os Estados Unidos da América fosse, daquele momento em diante, não mais uma porção de terra geolocalizada, mas qualquer ponto do globo em que seu espectro for evocado.

Já discutimos que esse efeito de culpa generalizado, inlocalizável em qualquer ponto da cadeia produtiva, é apenas uma resposta do pânico frio ao “jogo do mico preto”⁸⁸. Mas, como se produz, efetivamente, essa culpa inespecífica e impotente, *incapaz de romper com a acídia?* A governança da tristeza do mundo precisa se assegurar que em nenhum ponto reemerja relações de compaixão inaderentes ao agito vazio, suas formas frenéticas e depressivas, da recusa da alegria com o bem comum. Um dos elementos centrais de *O Último*

⁸⁶ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle. (aspas do original)

⁸⁷ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

⁸⁸ Retomando a citação já mencionada: “O outro generalizado – o sistema – atua em e através de cada um: esta é a moral civilizacional do escravo, segundo a qual se atua social e pessoalmente como se estivéssemos sob o jugo de um destino natural, da ‘lei universal da queda livre’ do sistema. É dessa maneira que se joga, diante do iminente desastre ecológico, o ‘jogo do mico preto’”.⁸⁸ BECK, Ulrich. *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011.p.39

Grito é um vídeo enviado misteriosamente a Maxine dias antes do Onze de Setembro. Nele, mal se observa uma operação militar realizada no topo do Edifício Deseret – um prédio “morto-vivo”⁸⁹, por excelência espectral – em que é possível observar as Torres Gêmeas ao fundo. Uma equipe prepara um míssil Stinger, aponta-o para um avião que cruza o céu e, sem atirar, desmonta tudo. A câmera registra ainda a presença de *snipers* lotados no prédio vizinho. Eles parecem mirar na equipe de montagem, não no avião. Maxine jamais saberá qual o real significado desse vídeo – suspeita que ele possa ter relação direta com Gabriel Ice e o Atentado às Torres Gêmeas. March Kelleher, sua eventual parceira de investigação, não tem a mesma paciência na hora de cultivar incertezas e então, com sua característica paranoia alegre, prontamente lança sua hipótese para o vídeo, que intitula como:

[Kelleher] “*Garantia de anticompaixão*. Alguém tem medo de que os sequestradores não levem a operação a cabo. São cabeças ocidentais que não engolem a ideia de se matar a serviço de uma causa. Aí eles ameaçam derrubar os aviões a bala se os caras amarelarem na última hora (...) isso explicaria a presença do outro atirador na cobertura do outro prédio, que o pessoal do Stinger sabe que ele está lá, mirando neles até que aquela parte da missão seja cumprida. [...]”

[Maxine] “Socorro! Bizantino demais, para com isso!”

[Kelleher] “Eu tento, mas o Bush atende meus telefonemas?”⁹⁰

Podemos imaginar se, para além do que o vídeo revela, não haveria num dos corredores do prédio um segundo atirador, que mira o sniper à janela, e outro que mirasse em suas costas, do hall, e assim indefinidamente...

⁸⁹ O edifício Deseret, ele também, é um espectro: “Se existem casas mal-assombradas, então também podem existir prédios com problemas de carma, e o prédio que elas gostavam de vigiar, o Deseret, fazia o Dakota parecer um Holiday Inn. (...) o prédio domina o bairro, tentando se fazer passar por mais um residencial pesadão do Upper West Side, doze andares e um quarteirão inteiro de apetrechos sinistros – escadas de incêndio helicoidais em cada esquina, torreões, sacadas, gárgulas, criaturas de ferro fundido com aspecto de serpentes cobertas de escamas com presas na boca sobre as entradas e enrodilhadas junto às janelas. (...) Equipes de filmagem frequentam o pedaço para fazer longas, anúncios, séries, projetando luzes fortíssimas na goela insaciável da entrada principal, mantendo acordados a noite toda os moradores dos quarteirões mais próximos.

(...) Qualquer aparecimento de um vulto humano era um grande evento. No início, Maxine achava aquilo romântico, todas as vidas desconexas transcorrendo em paralelo – mais tarde começou a adotar uma visão, digamos, gótica. Haveria outros prédios mal-assombrados, mas aquele parecia ser ele mesmo um morto-vivo, um zumbi de pedra, que só despertava quando caía a noite, caminhando invisível pela cidade para dar vazão a suas compulsões secretas.”

PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

⁹⁰ Personagem Gabriel Ice – um magnata do beco do silício cujos tentáculos podem envolver até mesmo participação no Atentado às Torres Gêmeas. PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

Aqui, voltamos àquilo que definimos como uma história identificada a uma torrente de acídia: ela sistematiza a recusa da compaixão a partir da projeção de uma morrência generalizada. Parceiros, ou melhor, *minions* de um mesmo crime histórico têm de fornecer uns aos outros a garantia de que há a “possibilidade de morte” no caso de aflorar entre eles o sentimento de arrependimento (Em *Vício Inerente* (2010), Pynchon narra justamente o destino trágico do magnata do ramo imobiliário que em algum momento pretendeu fazer o caminho inverso: não mais destruir comunidades para dar lugar a condomínios de classe média, mas erguer uma vila eco-utópica chamada *arrepentimiento*).

A passagem da tristeza divina para a tristeza do mundo, assinala Aquino, é marcada não só pela morte espiritual do ser caridoso e compadecido – capaz de sofrer com a tristeza do outro –, mas também pelo *afastamento de toda possibilidade de arrependimento*. Nesse sentido, a história da tristeza do mundo só pode ser uma história *des-culpada* – não porque foi redimida pela potência de uma alegria, mas porque foi privada de toda possibilidade de redenção (voltaremos adiante nesse ponto, quando tratarmos dos “viajantes do tempo” de Pynchon). A distância entre o que conhecemos e o que nos mobiliza, que caracteriza a zona cinza, é também espaço de diluição de toda potência de culpa que faz manifestar um desejo de alegria; é, ainda, espaço de morrência generalizado, espectralizante – daí a extraordinária dificuldade de se pensar em termos objetivos, quando tudo não passa de névoa espectral, na zona cinza.

O que temos representado no topo do Edifício Deseret é essa estrutura em mis-en-abyme do jogo do mico preto. Podemos compreender um pouco mais sobre essa garantia de anticompaixão ao lembrarmos que, em um dos aviões sequestrados pelos terroristas do Onze de Setembro, para que ninguém entrasse em pânico, os passageiros sequer foram informados de seu real destino – a morte – pela tripulação oficial a bordo⁹¹. Em todo caso, como não existe, propriamente, morte do espectro – apenas seu acabamento – a garantia dada aos envolvidos no crime histórico encenado no alto do Deseret é que serão apagados da história caso necessário, de modo a preservar intacta a marcha da tristeza do mundo. Então, voltando à estrutura em abismo encenada no telhado, conjecturemos: no caso de

⁹¹ “Reconstituição do voo AA-11” G1, 24/08/2011 <http://g1.globo.com/11-de-setembro/noticia/2011/08/restituicao-do-vo-aa-11.html>

arrependimento dos terroristas, tudo seria substituído pela tela em que “o governo interceptou uma ação em curso”, no caso de arrependimento dos disparadores de míssil, é a própria missão que será apagada do sistema e passará a existir apenas como “paranoia”, “lenda urbana”; e no caso de arrependimento dos atiradores de elite... bem, eles já deram mostra do que são capazes:

[Ernie] “Foi a mesma coisa quando mataram o Kennedy (...) Também ninguém queria acreditar na história oficial. E aí de repente surgiu um monte de coincidências estranhas. (...) o principal argumento contra as teorias de conspiração é sempre que teria que envolver gente demais, e alguém fatalmente ia abrir o bico. Mas pensa só no aparato de segurança dos Estados Unidos, esses caras são Wasps, mórmons, membros da Skull and Bones, fazem tudo em segredo. São treinados, às vezes desde o berço, pra nunca entregar nada. Se existe disciplina em algum lugar é entre eles. De modo que, é claro, *é possível sim.*”⁹²

⁹² Personagem Gabriel Ice – um magnata do beco do silício cujos tentáculos podem envolver até mesmo participação no Atentado às Torres Gêmeas. PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

4. acontecimento

Para compreender esse tipo de pensamento paranoico que se volta menos para uma hipótese que para uma *possibilidade*, é preciso distinguir concepções de história. Pynchon narra o atentado às torres gêmeas não do ponto de vista do *evento histórico*, mas do *acontecimento*.

O evento histórico é um fato objetivo, uma ocorrência pontual no tempo linear – é o evento que assinala um antes e depois, ao qual podem ser atribuídas entidades mais ou menos definidas em termos de autoria e intenção, e que produz consequências determinadas do tipo causa-efeito para o futuro. Então, no dia 11 de Setembro de 2001, um dois aviões colidiram com as Torres Gêmeas; seus autores puderam ser identificados como terroristas ligados à Osama Bin Laden; ataque cuja motivação, de ordem religiosa, seria atingir o coração financeiro e cultural do capitalismo ocidental. Toda análise que parte da premissa da ocorrência de um evento histórico deve partir da seguinte estrutura: *tempo linear, ocorrência pontual, autoria, intencionalidade, consequência*. É o caso da literatura que se debruça sobre o trauma do Onze de Setembro, como *Falling Man*, de Don DeLillo; *Extremely Loud and Incredibly Close* (2007), de Jonathan Safran Foer; e *Emperor's Children* (2016), de Claire Messud. Em todos eles, há essa tentativa de mensurar o impacto de uma perturbação repentina da experiência histórica, em geral, recorrendo à imagem de um sujeito entorpecido e à deriva, acometido de memórias involuntárias, tomado de ódio ou de mudo desprezo em relação ao mundo, privado de passado e futuro (isto é, incapaz de articular subjetivamente a estrutura do evento histórico). No romance de Messud, por exemplo, esse tempo consequente, linear, cumulativo chega a ser elaborado sob a forma de profecia por uma das personagens, que diz às vésperas do atentado: "esses dramas minúsculos e tortuosos pareciam

impossíveis de controlar, de conter: *tinha* que haver uma erupção, alguma erupção, fosse ela própria ou de outra pessoa"⁹³.

Há ainda uma outra abordagem possível da história. Robert Musil a resumiu perfeitamente: o momento em que, de repente, se percebe a possibilidade de algo acontecer: “*um floco de neve caindo sozinho bem no meio de um dia de verão*. Mas no momento seguinte isso não explica mais nada”⁹⁴. Ou, ainda, em Pynchon, o momento em que alguém entra inadvertidamente em uma loja, deixando a fumaceira para trás... *um acontecimento*.

O que é um acontecimento? Por ora, podemos assinalar este conceito como aquilo que constitui uma *presença*. Em relação ao tempo linear, Deleuze e Guattari dizem que o acontecimento é uma “uma bifurcação, um desvio em relação às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis”⁹⁵; em relação ao tempo presente, é “a parte, em tudo que acontece, do que escapa à sua própria atualização”⁹⁶. Nesse sentido,

o acontecimento põe em crise a ideia de história. O que acontece, enquanto acontece e rompe com o passado, não pertence à história e não poderia ser explicado por ela. Ou nada acontece ou então a história é somente a representação homogeneizadora de uma sucessão de acontecimentos irreduzíveis (frequentemente submetidos a partir do futuro a um juízo transcendente, em vez de serem apreciados por uma avaliação permanente que destacaria, a cada vez, a consistência intrínseca ou o peso da existência de um devir).⁹⁷

Um acontecimento não reforma o passado, nem propõe nada ao futuro; embora passado e futuro possam ter seus significados continuamente transtornados por ele. O acontecimento rompe com toda linearidade, toda causalidade, porque é irreduzível ao passar do tempo; é presença que se conserva no limiar do presente; ele consiste em algo que “não se deixa

⁹³ No original: “these tiny, skewering dramas seemed impossible to control, to contain: there had to be an eruption, some eruption, whether her own or someone else's” in: MESSUD, Claire. *Emperor's Children*, Nova York: Vintage Books, 2017. Edição Kindle. Grifo meu.

⁹⁴ No original: “a snowflake falling all alone in the midst of a summer's day. But the very next moment this no longer explained anything.” In: MUSIL, Robert. “Tonka” in: *Five Women*, Nova Iorque: First Verba Mundi, 1999, p.119

⁹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Maio de 68 não ocorreu”. In: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ. p.119

⁹⁶ DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, 2014. p.159 [grifo meu]

⁹⁷ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: Uma Filosofia do Acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016. P. 48

ultrapassar: ele é *abertura de possível*. Ele passa para dentro dos indivíduos, tanto quanto para dentro da espessura de uma sociedade”⁹⁸.

Esse tempo inamovível de sua própria presença é o *tempo da política*. Daniel Bensaïd, em sua interpretação da obra de Benjamin, sugere que tal tempo presente é aquele “chamado a tomar parte na troca das sentinelas extenuadas diante do deserto vazio, para o caso em que um Godot em andrajos apareça”⁹⁹. Nesse tempo da política, todo acontecimento do passado pode manifestar uma carga de presença ainda maior do que quando ocorrera; e os pequenos gestos, como que iluminados pelo “sol que se levanta no céu da história”¹⁰⁰, podem revelar uma maior significância que os grandes atos dos dominadores – “o cronista que narra os acontecimentos, diz Benjamin, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”¹⁰¹. Nesse sentido, conclui Bensaïd, toda história que “pretende mostrar como as coisas realmente se passaram está animada de uma concepção policial que se constitui no ‘*mais poderoso narcótico do século*’¹⁰² – algo que já começamos a discutir não apenas em relação ao afeto da acídia, mas também quando assinalamos que, na estrutura em mis-en-abyme do sistema de garantia de anticompaixão, é o apagamento da história que se objetiva em última instância, o poder de dizer o que de fato ocorreu através da eliminação de todos os arrependidos que poderiam contar outras versões dos fatos.

Um acontecimento não assinala nem o fim, nem o início de nada; ele é *pura emergência*. “Um fim não basta para fazer um acontecimento, para nos lançar ao acontecimento; uma época só finda porque outra já começou. O fim é a sombra reativa de uma emergência, o contrassenso por excelência do acontecimento”¹⁰³. O acontecimento assinala, então, a presença e a emergência de um *devenir*:

⁹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Maio de 68 não ocorreu”. In: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ, p.119

⁹⁹ No original: “appelé à participer à l'échange des sentinelles épuisées devant le désert vide, en cas d'apparition d'un Godot en haillons” BENSAÏD, Daniel. *Walter Benjamin, sentinelle messianique: a la gauche du possible*, Paris: Pion, 1990, p.94

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹⁰² BENSAÏD, Daniel. *Walter Benjamin, sentinelle messianique: a la gauche du possible*, Paris: Pion, 1990, p.68

¹⁰³ ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: Uma Filosofia do Acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016. P.47-48

Um ponto é sempre de origem. Mas uma linha de devir não tem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino (...). Uma linha de devir só tem um meio. (...) Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois. Fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um *no man's land*, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro – e a vizinhança-fronteira é tão indiferente à contiguidade como à distância.¹⁰⁴

O evento histórico pode até assinalar uma ocorrência pontual, uma origem, o momento em que “tudo mudou”, que “tudo foi perdido”. No entanto, algo também acontece e atravessa o evento histórico, o que revela que estamos no meio de alguma coisa, entre o que a gente sempre foi e o que a gente passou a ser – o acontecimento assinala a presença dessa fronteira, destaca a emergência incessante desse meio que transtorna simultaneamente o que sempre foi e o que passa a ser.

Nesse sentido, podemos falar que “Maio de 68 não ocorreu”¹⁰⁵. É provável que Deleuze e Guattari, quando deram esse título sugestivo a um pequeno ensaio em que tratam da noção de acontecimento, tivessem em mente a provocação de Sartre feita aos críticos que apontavam a “falta de foco” ou de “eficiência” do movimento estudantil parisiense:

Mas o importante não é lançar uma reforma, mas uma experiência de ruptura completa com esta sociedade; uma experiência que não dure, mas que deixe entrever uma possibilidade: percebe-se algo, fugidamente, que depois se extingue. Mas basta para *provar que esse algo pode existir*.¹⁰⁶

Prova – i.e. o que atesta como verdade uma possibilidade; o que serve como testemunho, indício de uma possibilidade; o que ensaia uma experiência de uma possibilidade; a pequena porção retirada para que se possa avaliar uma possibilidade. Por tudo isso, Maio de 68 não

¹⁰⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol.4. São Paulo: Editora 34, 1997. p.91

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Maio de 68 não ocorreu”. In: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ.

¹⁰⁶ SARTRE, Jean-Paul. “A Expansão do Campo do Possível”. In: PIMENTA, Heyk; COHN, Sergio (Org.). *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 23.

ocorreu, mas aconteceu: “foi um devir revolucionário, sem futuro de revolução”¹⁰⁷; em outras palavras, “seja realista, demande o impossível”¹⁰⁸.

Existem acontecimentos de luta, de criação estética etc.; ou acontecimentos terríveis, como a colonização; mas lutar politicamente, criar artisticamente, resistir à barbárie, já é sempre outra coisa: é o que devém, o que não cessa de devir, de um acontecimento. Mas, nem tudo que ocorre após um acontecimento necessariamente devém. Então, o que um acontecimento nos coloca, diz Isabelle Stengers, é sempre uma questão de *herança: como herdar uma abertura para um possível?* Como se tornar um herdeiro daquilo que não ocorreu, do que não cessa de acontecer, de Maio de 68, de Seattle de 1999, das Jornadas de Junho de 2013, da Insurreição de Watts de 1965¹⁰⁹? Reclamar a herança de um acontecimento não é se colocar no papel de dizer “o que de fato ocorreu”, dizer “o que deve ser feito”. É fazer de uma possibilidade – com toda sua carga de instabilidade, de desconhecido, de risco – um aprendizado, ou melhor, é “*acolher o teste de um desvio*”¹¹⁰ que o acontecimento não cessa de interpor ao devir. Toda possibilidade é prenhe de “platô” (diríamos: vereda) e risco; nesse sentido, é preciso interrogar, a cada momento, por tudo aquilo que devém - um pouco como a antiga figura do sondador das profundezas¹¹¹, sugere Stengers, o marinheiro responsável não por traçar a melhor rota para um destino; mas de avaliar a cada momento, auscultando as profundezas do mar, se é possível passar ou não por um trecho, e qual a maneira mais segura de atravessá-lo.

Cabe à alegria testemunhar a emergência de um devir. Cada época contém em si a semente dessa alegria – pois há, mesmo “ao lado de tanto egoísmo individual, uma ausência geral de inveja de cada presente com relação a seu futuro”¹¹². O acontecimento levanta a imagem dessa felicidade, em que estão suspensos o “amor pervertido de si mesmo” (uma

¹⁰⁷ *Abecedário Deleuze* (1994), Dir. Pierre André Boutang. Entrevista de Gilles Deleuze a Claire Parnet.

¹⁰⁸ Slogan de Maio de 68, inscrito em cartazes e pixações. Ver: “Conheça 68 das frases mais marcantes de maio de 68” in: <http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL463636-15530,00-CONHECA+DAS+FRASES+MAIS+MARCANTES+DE+MAIO+DE.html>

¹⁰⁹ Ver capítulo 5.

¹¹⁰ No original: “To accept the test of a Detour”. STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2011. p.7

¹¹¹ No original: “sunder of depth”. STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2011. P.11

¹¹² ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: Uma Filosofia do Acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016. P.47-48

definição comum tanto para “inveja” e “acídia”¹¹³) dos vencedores, o entristecer do bem do próximo, a obrigação de se localizar na marcha triste da história. Nesse sentido, acontecimentos constituem uma espécie de *potlachs*¹¹⁴ - um despojamento de toda identidade e atualidade, em que os bens espirituais e materiais são deitados à chama do “fundo dos tempos”¹¹⁵ para que os derrotados, aquecidos outra vez por ela, possam fazer troça dos que clamam vitória (voltaremos à questão do *potlach* no capítulo a seguir). O devir não inveja aquilo que devém – ou não – dele, mas bem se diverte às suas custas.

Felizes por terem podido vislumbrar uma potência, os derrotados se alegram em traçar, em relação a essa imagem da felicidade, um novo meio de existência que desloca toda questão de triunfo e derrota – em torno da qual proliferam outros passados e futuros, à medida que é experimentado *esse modo de viver pelo meio*. Nenhum evento histórico poderá ter a pretensão de esgotar um meio de existência; por isso mesmo, todo acontecimento constitui um permanente apelo à alegria, a presença perene de uma possibilidade – ele levanta uma “questão de vida”¹¹⁶ em que “o que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse, de repente, *o que ela tinha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa*”¹¹⁷. (Mesmo diante de ocorrências terríveis – como aquele em que alguém, do alto de sua tristeza impassível e indiferente, deixa para trás a catástrofe ao entrar em uma loja – há a margem de tudo que acontece, em que se inscreve um chamado ao cumprimento de uma potência alegre, o que Benjamin define como o apelo do passado a uma “frágil força

¹¹³ AQUINO, São Tomás. *Suma Teológica*, Vol.V, Parte II-II, Questão 35. São Paulo: Edições Loyola, 2005 P.396

¹¹⁴ “O potlatch é uma cerimônia praticada entre tribos indígenas da América do Norte, como os Haida, os Tlingit, os Salish e os Kwakiutl. Também há um ritual semelhante na Melanésia. Consiste num festejo religioso de homenagem, geralmente envolvendo um banquete de carne de foca ou salmão, seguido por uma renúncia a todos os bens materiais acumulados pelo homenageado – bens que devem ser entregues a parentes e amigos. A própria palavra potlatch significa dar, caracterizando o ritual como de oferta de bens e de redistribuição da riqueza. A expectativa do homenageado é receber presentes também daqueles para os quais deu seus bens, quando for a hora do potlatch destes.” [Verbetes: Potlach. Wikipedia]

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹¹⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Maio de 68 não ocorreu”. In: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ. p.119

¹¹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Maio de 68 não ocorreu”. In: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ. p.120 [grifo meu]

messiânica”¹¹⁸; e é tarefa do “materialista histórico” aprender a reconhecer essa força a contrapelo do discurso dominante).

Conhecemos bem o lamento triste dos historiadores que cobram do passado o fato de eles não ocuparem, hoje, a posição de vencedores – ou, o que é ainda mais triste, o fato de serem eles os vencedores. No oposto do acontecimento, está o evento histórico que o historicismo, com seu discurso das causas tristes, opõe ao materialismo histórico (no sentido que Walter Benjamin atribuiu ao termo). Tal historiador se satisfaz em apresentar o passado “como ele de fato foi”; nisso, faz prolongar o “cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão”¹¹⁹. Ele despoja as tumbas e expulsa aqueles que estão “na terra à nossa espera”¹²⁰, porque teme que uma possibilidade de alegria possa assinalar a inutilidade daquele império. Assim, o historicismo recomenda “ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história”¹²¹ – em outras palavras, recomenda ao historiador que projete sobre o passado o regime de uma inveja generalizada, atribuindo à mudez dos derrotados de ontem uma inveja cega e inarticulada dos vencedores de agora.

Esse historiador, segundo Benjamin, age com *empatia pelo vencedor*, cujo domínio triste ele anseia recobrir com o manto dourado do inelutável. A origem dessa empatia seletiva, diz Benjamin, é, justamente, “*a inércia do coração, a acedia*”¹²², o fundamento primeiro da tristeza. Significa um afazer tristíssimo em que é primeiro necessário dar como morto aquilo que será “ressuscitado”¹²³ pelo relato histórico.

Em *Último Grito*, Pynchon escreve do ponto de vista de que “9/11 não ocorreu”. Desse modo, é enquanto acontecimento, não como ocorrência, que o Ataque às Torres

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹²¹ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹²² BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹²³ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

Gêmeas – que, para o emoterapeuta de Maxine, Shawn, lembra a explosão das “estátuas gêmeas do Buda” por talibás no Afeganistão – revelou algo: não que “tudo mudou” (ou que “tudo foi perdido”, como gostaria DeLillo), mas “o que *a gente passou a ser, o que a gente sempre foi*”¹²⁴. Para Pynchon, aconteceu uma revelação dessa condição espectral característica do capitalismo tardio: “embora tudo indique que o mundo é finito, segundo a fé cega deles os recursos nunca vão se esgotar, os lucros vão continuar aumentando para sempre, que nem a população do mundo – mais mão de obra barata, mais gente viciada em consumo”¹²⁵. Justaposto a esse intolerável, entretanto, revelou-se também a possibilidade de que algo que não seja um espectro também exista.

4.1 viajantes do tempo *versus* guardiães do acontecimento

Lembremos a fórmula do historicismo, que Benjamin denuncia: “o historiador interessado em *ressuscitar uma época* que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história”¹²⁶. Ora, essa é uma fórmula que descreve, perfeitamente, o *viajante do tempo*.

Em *O Último Grito*, Maxine descobre na *deep web* a menção a um suposto “centro de treinamento de recrutas para viajantes no tempo”⁴¹ – na verdade, uma prisão cruel para onde garotos raptados na tenra infância são levados e reprogramados, mediante torturas extremas, para servirem em equipes secretas do governo norte-americano enviadas “para a frente e para trás no Tempo, com ordens de criar histórias alternativas que sejam favoráveis aos níveis superiores de comando que os enviaram nas missões”¹²⁷.

Navegar no tempo, aqui, não é coisa para “turistas civis”, não basta apenas entrar numa máquina do tempo; segundo o programa, é tarefa árdua porque deve ser executada *com a mente e o corpo, sempre de dentro pra fora*. Exige uma disciplina implacável, aliada a uma radical dessubjetivação. Para esse viajante treinado exaustivamente – em que “passam fome,

¹²⁴ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹²⁵ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹²⁷ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

apanham, são sodomizados, operados sem anestesia”¹²⁸ – até o ponto em que restará definido por mais nada, senão sua própria missão; para ele há somente “dor, trabalho duro e perda, e não há redenção – rendição de coisa alguma”¹²⁹. Ele tem ordem para matar imediatamente qualquer pessoa que o reconheça – familiares, amigos, amigos de amigos, qualquer um. Também a título de proteger o programa, estratégias-padrão são colocadas em vigor para desviar a atenção do público e estimular paranoias de toda sorte – narrativas fantasiosas como abdução por óvnis ou o Projeto MKUltra¹³⁰ são exemplos bem-sucedidos de diversionismo.

Temos aqui, em linhas gerais, transformado em enredo de ficção científica, o procedimento do historicismo – afazer mortificante do ressuscitar de um passado cego em relação à própria história, com a finalidade de dar suporte às narrativas atuais do poder. Por outro lado, a brutalidade do treinamento tem a ver com o caráter acidante e espectral desse tipo de abordagem da história.

Com efeito, o Onze de Setembro, num primeiro momento, despertou uma *proliferação de narrativas*, “histórias contadas por familiares que trabalham mais ao sul, amigos, amigos de amigos, conversas telefônicas, boatos, folclore”¹³¹. Ora paranoicas, ora bem-humoradas, são narrativas que buscavam testemunhar o que aconteceu – a porção de intolerável e de possível revelada. Em oposição, foi empregado rapidamente estratégias de *controle da narrativa* – assim, o “dato histórico concreto reduz-se ao terrível perímetro cujo centro é o ‘ground zero’, uma expressão da Guerra Fria usada naqueles relatos hipotéticos de guerras nucleares que eram tão populares no início dos anos 60”¹³². Para Pynchon, trata-se de uma escolha etimológica marcante pois, embora jamais tivesse havido a remota possibilidade de ataque nuclear soviético ao centro de Manhattan, a expressão era eficaz em repercutir um certo tipo de “tensão, medo e impotência”¹³³, em resumo, era eficiente em

¹²⁸ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹²⁹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹³⁰ “**MKULTRA** foi o nome de código dado a um programa ilegal e clandestino de experiências em seres humanos, feito pela CIA – o Serviço de Inteligência dos Estados Unidos da América. As experiências em seres humanos visavam identificar e desenvolver drogas e procedimentos a serem usados em interrogatórios e tortura, visando debilitar o indivíduo para forçar confissões por meio de controle de mente” [Verbete: Wikipedia https://pt.wikipedia.org/wiki/Projeto_MKULTRA]

¹³¹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹³² PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹³³ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

mobilizar por pânico frio. A historiadora Amy Kaplan segue argumento análogo. Para ela, o emprego do termo “*ground zero*” serve tanto para historicizar de modo deturpado o elemento traumático por meio de uma analogia, quanto para transformar o evento em uma exceção histórica:

O termo "ground zero" tanto evoca quanto eclipsa a referência histórica anterior ao ser usado medida de terror - afirmando que essa era exatamente a experiência horrível da bomba nuclear, ao mesmo tempo em que consignava essa referência anterior à amnésia histórica. O "ground Zero" baseia-se em uma analogia histórica que não pode ser reconhecida, pois isso perturbaria as oposições binárias e as narrativas excepcionalistas erigidas nesse terreno, entre antes e depois, entre estar conosco ou com os terroristas, entre o *American Way of Life* e o 'eixo do mal'.¹³⁴

Eis um exemplo de ação dos viajantes da história, que vão ao passado para criar uma Nova York ameaçada pela bomba atômica, justamente, para que se possa conceber o Onze de Setembro como um imperativo de reconstrução do império norte-americano. Daí a importância de procurar por tudo o que é capaz de resistir a esse processo de redução do acontecimento a um dado histórico definido por um princípio de controle – procurar por tudo aquilo que, às margens da ocorrência histórica, não cessa de acontecer, em que as possibilidades são irredutíveis ao que é objetivamente intolerável. E quem poderia antagonizar com o viajante da história? Talvez, a *velha guardiã dos acontecimentos*.

Em um outro trecho, Pynchon narra uma parábola de um forte governante, disposto a fazer de tudo para manter o seu posto e que, para tal, costumava trabalhar sempre em segredo. Quando eventualmente era descoberto, o governante oferecia dinheiro à pessoa que o surpreendera, dizendo: “Você foi exposto por um momento a uma *forma de energia altamente tóxica* (...) Espero que esta quantia compense qualquer dano sofrido. E em breve você vai começar a se esquecer, e então vai se sentir melhor”⁴⁶.

¹³⁴ No original: “The term 'ground zero' both evokes and eclipses the prior historical reference in using it as a yardstick of terror - to claim that this was just like the horrific experience of the nuclear bomb, while at the same time consigning this prior reference to historical amnesia. 'Ground Zero' relies on a historical analogy that cannot be acknowledged because to do so would trouble the very binary oppositions and exceptionalist narratives erected on that ground, between before and after, between being with us or with the terrorists, between the American Way of life and the 'axis of evil'” in: KAPLAN, Amy. “Homeland Insecurities: Transformations of Language and Space” in: DUDZIAK [org.] *September 11 in History – A Watershed Moment?* Durham: Duke University Press, 2003. p.57

Havia na mesma cidade uma velha, que perambulava sempre à noite com seu enorme saco, a recolher todo o tipo de tralha que encontrasse pelas ruas. Vivia assim a descoberto, há mais tempo que qualquer um pudesse se lembrar; e ela ia a todos os lugares e sabia de tudo que acontecia na cidade. Era como uma “guardiã de todas as coisas que a cidade jogava fora”⁴⁷. Eventualmente, velha e governante acabam se topando, e o soberano, como de costume, embora muito assustado, lhe oferece dinheiro. A velha, sem sentir-se afetada por qualquer “energia altamente tóxica”, se irrita com a oferta - “Esquecer? (...) Eu não posso esquecer de jeito nenhum. A essência de quem eu sou está na minha memória. O preço do esquecimento para mim, meu senhor, é muito mais do que o senhor poderia imaginar, quanto mais pagar”⁴⁸ – e some de vista, misteriosamente, após o dito.

O governante manda procurá-la em toda parte – não para matá-la, muito pelo contrário, para empregá-la em seu governo. Diríamos: para transformá-la em minion, para solicitar o benefício da criatividade em seu favor. Como seu problema maior era a perpetuação no poder, o governante havia concebido uma variedade de métodos mais sutis de controle que excluía o recurso à violência (muito mais problemático e oneroso), como ofertas de emprego, fama. Segundo a lógica de seu programa, então, deveria ser oferecido à velha o cargo de Ministra do Meio Ambiente. “Mas sempre que alguém tentava lhe oferecer algum emprego, ela não era encontrada. As críticas que ela fazia ao regime, porém, já havia penetrado a consciência coletiva da cidade e *não podiam mais ser apagadas*”⁴⁹. Esse é um ponto muito importante, que vamos discutir de diferentes maneiras nesse e nos capítulos seguintes: contra o poder diluidor da zona cinza, *como fazer penetrar na percepção uma crítica inapagável?*

Em todo caso, essa fábula não se encontra em algum rincão da *deep web*; ela foi narrada por March Kelleher a jovens garotos de um colégio de classe média. Ao comentar o que acabara de contar, Kelleher lembra que, no tempo de Esopo e até mesmo de Stalin, anedotas como essas eram contadas todo o tempo e todo mundo sabia prontamente quem era quem e o que cada coisa representava; “mas será que nós, nos Estados Unidos do século XXI, podemos dizer o mesmo?”⁵⁰.

Para o viajante do tempo, a história é campo de coerção; é instrumento de controle e mobilização que deve dar suporte à perpetuação de poder. Por isso, parte de uma concepção linear de tempo, em que tudo deve convergir no vencedor; embora ele próprio a conceba

mais como linha de montagem, em que todas as partes são substituíveis de acordo com as necessidades do poder. Daí a impressão de enevoamento fragmentário da zona cinza. Sua atividade já não constrange quase ninguém e se dá à luz do dia, pois os poucos que têm ainda uma memória que não pôde ser apagada foram cooptados para se tornarem nossos responsáveis, espectros do poder. O trabalho do viajante do tempo é facilitado pelos minions, espectros acidiosos dispostos a murmurar infinitamente sobre a própria dor até o momento em que puderem escapar do trabalho até o casino mais próximo.

Já a guardiã do acontecimento vive a descoberto no errante presente. Sua arte consiste em se esquivar do poder; e quanto mais ele o procura, buscando inscrevê-la de qualquer modo nos quadros de sua triste marcha histórica, mais sua crítica é sentida na consciência coletiva. Seu paradoxo é este: ela está em todos os lugares e sabe de tudo que acontece, mas não pode ser encontrada em lugar nenhum. Ela reverte o enevoamento da zona cinza a seu favor, porque pode recolher todos os fragmentos da história. Ela constitui uma *presença irredutível ao presente* – o tempo da política. Sabe falar aos que sentem, verdadeiramente, uma impotência, porque lhes diz o que há de intolerável e, inversamente, de possível, nesse acúmulo de catástrofes que define a modernidade. Ela subtrai o fragmento ao fragmentário da zona cinza, dá a oportunidade de que cada sobra, resto, marca de imaginação e/ou impotência, aconteça como tal, imperviamente ao controle, fazendo fulgurar o que há de intolerável e possível.

A guardiã sabe da inutilidade de combater o viajante do tempo no campo da determinação factual. Assim, ela acumula tudo que encontra pela frente e ouve tudo que é dito, pensado, imaginado, sem distinção – ela procede como os antigos narradores de fábulas abrangentes, para quem o sapato gasto do interlocutor, uma pobre ave que cruza o preto céu enquanto ele conta a história ao abrigo da fogueira, em suma, tudo que acontece pode ser a chave para a salvação da pobre personagem de sua história – e, afinal, como suas personagens muito se assemelham a alguém; tudo pode salvar todo mundo. Por isso mesmo, embora velhíssima, a guardiã se dedica a uma tarefa infantil – recolher e brincar com “objetos pequenos e descartados, nos edifícios antiquados e estilos fora-de-moda, que, precisamente

como ‘lixo’ da história, são evidência de sua destruição material sem precedentes”¹³⁵. A velha de Pynchon age um pouco como o *trapeiro da história*, de Benjamin:

Aqui temos um homem - ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis.¹³⁶

Talvez, o que diferenciaria a velha guardiã do acontecimento do trapeiro da história é, justamente, essa recusa em fazer uma “seleção inteligente”. Daí a importância de nos portarmos em relação ao DeepArcher – que se opõe ao Google, como vimos, justamente pela impossibilidade de se registrar, hierarquizar e estabelecer relevância entre o monte de *lixo de links* que o sistema nos bombardeia a cada clique – um pouco como a velha guardiã: como pessoas procurando, às margens de tudo que ocorre e é transformado em dado, por aquilo que acontece. Em resumo, a velha é imune à energia altamente tóxica e entorpecedora exalada pelo governante; e, a suspeitar que a velha seja a própria Kelleher, ela é imune porque, sobretudo, é muito bem-humorada e se alegra com a própria paranoia inesgotável diante de cada resto, traça, lixo, garatuja, sobra de fantasia encontrada.

4.2 seres sinistros e risonhos paranoicos

Se você só lê o “Jornal de Referência”, talvez pense que a cidade de Nova York, tal como a nação, unida pela dor e pelo choque, enfrentou o desafio do jihadismo global participando da cruzada do bem que a turma do Bush agora chama de Guerra ao Terror.¹³⁷

Toda a obra de Pynchon recusa a visada transcendental que tem a pretensão de contar o que de fato ocorreu. Em *O Último Grito*, mal temos o evento histórico – aquele designado para sustentar um relato oficial (p.ex. *as armas químicas do Iraque...*). Contra a “narrativa de

¹³⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002. P.125

¹³⁶ Walter Benjamin, *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. 2a Ed. São Paulo. Brasiliense. 1991. P.78

¹³⁷ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle..

referência” sobre o Atentado às Torres Gêmeas – aquela que lança mão de conceitos históricos como “*ground zero*” como instrumento de mobilização –, a paranoia, procedimento fundamental da narrativa de Pynchon, contrapõe uma série de rumores, teorias da conspiração, “bilhões de fantasias privadas, *pretas possibilidades*”¹³⁸ assinaladas nas “margens, nos grafites, nas falas descontroladas, nas pessoas que têm pesadelo em público e gritam durante o sono”¹³⁹ – e, claro, na *deep web*.

Em toda obra de Pynchon há uma disputa em torno de sistemas de comunicação ainda não totalmente cooptados, em que experiências e fantasias ainda podem circular com alguma liberdade, estabelecendo “frequências não registradas” incômodas para o poder – em *O Leilão de Lote 49* (1965), é o sistema postal clandestino Tristero; em *Vício Inerente* (2014), são as frequências cármicas, talvez telepáticas, das ondas de doidão hippie, e por aí vai. Em *O Último Grito*, a disputa é em torno do DeepArcher. Como já discutimos, trata-se de um híbrido entre jogo, navegador e buscador, capaz de transformar a *deep web* em ambiente virtual tridimensional. Baseado em um sistema de eventos pseudoaleatórios, o usuário tem a chance de clicar em uma infinidade de links obscuros, transmogrificados em elementos 3D, que não cessam de mudar de posição uns em relação aos outros sem deixar qualquer rastro sobre seu posicionamento anterior. Aí, se levarmos a definição ao pé da letra, *cada clique é um acontecimento*, pois constitui uma pura possibilidade em relação ao clique anterior. Entre toneladas de lixo digital e links quebrados para todo o sempre, o usuário, se tiver sorte, pode ter acesso a fantasias secretas ou, até mesmo, rastros legados por viajantes da história descuidados, antigos sonhos de dominação, legados, por exemplo, pelo que sobrou do projeto original que deu origem à internet, o sistema de informação e defesa militar ARPAnet.

Para Maxine, o DeepArcher – uma brincadeira de Pynchon com a palavra “*departure*”, “partida” – proporciona uma autêntica experiência de escapismo. Como se, para a detetive protagonista e para muitos outros, não seria tão mal negócio assim substituir a superfície de carne e osso – “*meatspace*”¹⁴⁰ – pela realidade incorpórea do DeepArcher. Na verdade, como admite a própria Maxine, o *meatspace* é cada vez menos “carne” – como sugere

¹³⁸ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹³⁹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁴⁰ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

a bem-humorada passagem em que ficamos sabendo de um novo tratamento de pele chamado “carne facial”¹⁴¹, que consiste em aplicar sobre a face pedaços de tenras galinhas ainda não totalmente mortas para um total rejuvenescimento da pele, criado por um salão também especializado em transformar qualquer garota na personagem Rachel, do seriado *Friends*. Por tudo isso, parece que nas profundezas mais misteriosas da *deep web* haveria ainda qualquer coisa que se assemelhe ao ar respirável da liberdade e da surpresa.

Entre os magnatas do Beco do Silício (ou do que restou dele após o estouro da bolha ponto-com), há a aposta de que o DeepArcher seja a bola da vez e cobijam habitá-lo por completo, como velhos abutres da especulação imobiliária. Já entre os paranoicos como Maxine, há a suspeita de que figurões como Gabriel Ice estejam interessados no sistema – em que cada passo/clique dado esquece, obrigatoriamente, o anterior – para que possam cobrir com maior facilidade os rastros de seus tentáculos¹⁴² (os passos dos Viajantes do Tempo...). Então, numa das versões insinuadas, o Atentado às Torres Gêmeas teria sido fruto de uma grande conspiração para, entre uma infinidade de possíveis motivos, enfraquecer a segurança do DeepArcher (baseado no sistema de aleatoriedade que discutimos no capítulo anterior) e com isso fazer passar para o interior do sistema a maior parte de usuários dedicados à captura do código-fonte – o que em tese seria impossível, afinal, ali as coisas apenas acontecem...

Muito já foi dito sobre a paranoia em Pynchon. Por ora, podemos resumir a questão assinalando que, em *O Último Grito*, a proliferação de narrativas mais ou menos implausíveis para o fato histórico (em que, de forma alguma, os EUA aparecem como mera vítima), parecem cumprir com a fórmula de Camus e Benjamin que aponta que, no tempo da política, o que de fato ocorreu não importa quando, para uma humanidade verdadeiramente redimida, *tudo importa e todos são culpados*.

O que eu gostaria de chamar a atenção, aqui, é para o perfil do paranoico de Pynchon. Ele não é o “historiador” acometido de “febre de pensamento”, enlouquecido pelo discurso das causas tristes que passou a assediá-lo com pesadelos sobre a derrota iminente de seu cortejo histórico. Nesse sentido, ele é o oposto do protagonista típico das ficções científicas ou

¹⁴¹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁴² Os tentáculos de Gabriel Ice, um magnata do Beco do Silício que fez fortuna durante o crash das ponto-com, o conecta tanto à Mossad quanto a Jihadistas, e se movem de maneira suspeita em ocasião do atentado... Mas, tudo poderia passar de mera tentativa do governo de obter a reeleição... Ou talvez seja, na verdade, obra de agentes-secretos do Projeto Montauk...

históricas¹⁴³ (embora esse outro tipo de paranoia degenerada também coexista em sua obra). O paranoico de Pynchon é, na verdade, um sujeito bastante razoável – *cool*, diria Marshall McLuhan¹⁴⁴ – que *contraefetua a história da tristeza do mundo*.

Maxine vai almoçar na casa dos pais, e Avi e Brook estão lá, como era de se esperar. As irmãs se abraçam, ainda que não se possa dizer que calorosamente. Não há como não falar sobre o Trade Center.

“Ninguém na hora tinha nada a dizer”, Maxine, observando a certa altura que há um logotipo dos New York Jets no quipá de Avi, “‘que coisa horrível’ era o comentário mais profundo que se ouvia. O mesmo ângulo da câmara, a telefoto estática das torres soltando fumaça, a mesma notícia que não é notícia, a mesma idiotice vazia dos programas matinais...”

“Eles estavam em *estado de choque*”, Brooke murmura, “como todo mundo no dia, por quê, você não estava?”

“Mas por que ficar mostrando a mesma coisa, o que era que a gente *estava esperando, o que era que ia acontecer?* Alto demais pras mangueiras, vá lá, de modo que o incêndio vai acabar se extinguindo ou passar pros outros andares ou – ou então o quê? O que é que eles estavam fazendo, se não nos preparando pro que veio depois? Primeiro cai uma torre, depois a outra, *e quem é que ficou surpreso?* Àquela altura isso já não era inevitável?”

“Você acha que as redes de tevê já sabiam antes de acontecer?” Brooke, ofendida, feroz. “De que lado você está, você é americana ou o quê?” Agora totalmente indignada: “Essa tragédia horrível, *toda uma geração traumatizada*, guerra com o mundo árabe a qualquer momento, e nem mesmo isso está a salvo da sua

¹⁴³ Em *O Homem Duplo*, de Phillip K. Dick, por exemplo, temos um concepção de paranoia típica do gênero de ficção científica. Um policial acaba vítima de seu próprio disfarce – um traje misturador (um traje que permite ao portador assumir a voz e o corpo que quiser; mas que afeta a subjetividade e a neuroatividade), e a substância D (conhecida como “mortelenta”). Enquanto suas condições psicológicas se deterioram, ele fica completamente paranoico em relação à missão e até mesmo sua própria identidade; até que seus nervos acabam completamente destruídos e ele resta somente uma “casca seca e ferrada, envenenado” – ao que seu chefe, dando de ombros, diz: “os vivos (...) nunca devem ser usados para servir os mortos. Mas os mortos – ele olhou para Bruce, a forma vazia ao lado dele – devem, se possível, servir aos propósitos dos vivos. (...) Essa é a lei da vida. (...) Os mortos que ainda podem ver, mesmo que não possam entender: eles são as nossa câmeras”. In: DICK, Phillip K. *O Homem Duplo*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2007 Edição Kindle Esse policial é o “protagonista típico das ficções científicas ou históricas”.

¹⁴⁴ “Na obra *Understanding Media: The Extensions of Man* (Os meios de comunicação como extensões do homem, publicada em 1964), Marshall McLuhan buscou distinguir as mídias de acordo com o grau de participação que exigem das pessoas que as consomem, classificando-as como “hot and cool” (gírias provenientes do jazz). Segundo ele, existem diversos tipos de mídia que coexistem e interagem entre si. Os meios quentes (hot) são aqueles que não exigem grande grau de participação da audiência para compreensão da mensagem. Estes prolongam um único sentido e possuem alta definição. Já os meios frios (cool) requerem grande participação para a construção de sentido, prolongam mais de um sentido (audição e visão por exemplo) e possuem baixa definição. Logo, os meios frios envolvem vários sentidos simultaneamente e disponibilizam menos informações, exigindo a intervenção do espectador para interpretar e completar livremente os vazios deixados pelas mídias, ao passo que os meios quentes não fomentam a imaginação, pois já comunicam de forma explícita e intensa.” (Verbete: **Meios quentes e Meios Frios**, Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Meios_quentes_e_meios_frios)

ironiazinha idiota de esquerda? O que é que falta agora, uma piada sobre Auschwitz?”.¹⁴⁵

O que o paranoico de Pynchon não cessa de interrogar é se, depois do momento em que já não nos surpreendemos mais com a história, não restaria a ela apenas, senão, ocorrer. Se, para retomarmos a leitura de Zizek e March Kelleher, se depois que a catástrofe se torna objeto da fantasia, não restaria a nós, senão, ansiar pela “grande surpresa” de sua confirmação. O que significa que, para um evento histórico poder de fato ocorrer, é preciso que antes de tudo *algo deixe de acontecer*.

O paranoico desconfia da secreta solidariedade dos homens tristes, acidiosos, com o poder instituído, já que eles se limitam a “fazer o que podem” – claro, com algum remorso – esperam ser inocentados por isso. Com efeito, em toda obra de Pynchon, quase não há a figura do sujeito traumatizado – se há algum, ele é descrito no máximo como um sujeito deplorável, algo risível, o mau paranoico que ignora como foi realmente produzido seu estado de prostração. Em *Vineland* (1990) por exemplo, há os “tanatóides”, sujeitos em cujas vidas pode ou não ter ocorrido algo de extremamente grave – como ter participado na Guerra do Vietnã, ter sido entregue por um colega revolucionário para a polícia ou, na maioria dos casos, ter sido traído por uma namorada da pior maneira possível. Todavia, para se tornar efetivamente um tanatóide, é preciso consentir com o fato da própria morte da alma; o que significa que, daquele momento em diante, a vida se resumirá a procurar as formas mais eficientes de prosseguir com a própria “morrência” – tendo então os

tanatóides há muito aprendido (...) a se limitar, como já faziam em outras áreas, apenas a emoções úteis ao afastamento dos empecilhos em seu avanço para dentro da condição de morte. Entre as quais a mais comum, de longe, era o ressentimento, constrangidos que estavam os tanatóides pela história e por regras de equilíbrio e restauração a sentir pouca coisa além de seus anseios de vingança¹⁴⁶.

Eles são seres risíveis porque, na prática, os tanatóides, autointitulados dessa maneira, apenas se reuniam para assistir TV – fato há muito sabido pelo poder que, vez ou outra, tramava o envio de um desafeto político para o Vale dos Tanatóides, mas sempre de um modo que ele não suspeitasse de que tudo foi planejado (a maneira mais fácil de se alcançar isso sendo,

¹⁴⁵ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁴⁶ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

evidentemente, deixa-lo paranoico com a possibilidade de ter sido enviado; o que desperta desprezo no outro paranoico de Pynchon) – o segredo da mobilização, lembremos, é dar margem para “alguma criatividade”.

Para um autor que se debruçou sobre os episódios mais sombrios da história moderna – Guerra Civil Norte-americana; Segunda Guerra Mundial e neocolonização; Guerra do Vietnam; Atentado às Torres Gêmeas, etc. – há uma marcante ausência de personagens tristes, no sentido que a literatura do trauma¹⁴⁷ reconhece esse afeto. Com efeito, em *O Último Grito*, não há nenhum sobrevivente direto ou que perdeu um ente querido, alguém direta e intimamente afetado pela catástrofe; o que significa que o tipo de questões que Pynchon está se colocando são diversas daquelas que, por exemplo, Sebald e DeLillo se colocam. Evidentemente, Maxine também se entristece – por exemplo, quando Horst some após o atentado, ela lamenta que “daquele pedaço de carne que, Maxine espera, ainda compartilha sua vida” não chegue nenhuma informação¹⁴⁸... O que significa que, naquela noite, as crianças terão o direito de comer petiscos proibidos, embora elas mal os toquem – e isso é o máximo de “realismo psicológico” que a trama fornece.

Por tudo isso, muitos leitores têm a impressão de se tratar de obras cartunescas. Paulo Francis, com sua habitual rabugice, disse sobre *Vineland*: “Não vou me agachar para ler história em quadrinhos. Dá reumatismo”¹⁴⁹; e James Wood, sobre *Contra o Dia*, disse: “o tédio que sempre acompanha e uma escrita novelística cartunesca e inautêntica”¹⁵⁰. O rótulo não é despropositado, na medida em que em muitas das obras de Pynchon – especialmente em *O Arco-Íris da Gravidade* (1973) e *Contra o Dia* (2006) – há uma galeria de personagens cuja plasticidade faria inveja à Pernalonga e cia. Mesmo em *O Último Grito* – segundo a orelha da edição norte-americana, “romance histórico sobre Nova York nos primeiros dias da

¹⁴⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A literatura do trauma: dossiê literatura de testemunho”. *Revista Cult*, nº 23, São Paulo, junho 1999

¹⁴⁸ PYNCHON, Thomas. *Vineland*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 p.181

¹⁴⁹ Paulo Francis. “Diária da Corte” Folha de São Paulo. 08/02/1990. <http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10868&anchor=719272&origem=busca&pd=2004c3031da73cde26c8b1b278652b18>

¹⁵⁰ No original: “the boredom that always attends upon cartoonish, inauthentic novelistic activity” James Wood: “All Rainbow, no Gravity.” in *The New Republic* 05/03/2007, <https://newrepublic.com/article/63049/all-rainbow-no-gravity>

internet”¹⁵¹ – abundam seres fantásticos, como os que habitam o DeepArcher e suas contrapartes mais sinistras do mundo real. Em todo caso, podemos ouvir nessa acusação da figura cartunesca uma antiga crítica da modernidade voltada contra o passado.

Ora, Benjamin assinalava que os derrotados, longe de se entristecerem mortalmente com o cortejo tristíssimo da história, reagem à luta por bens espirituais e bens materiais “sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos”¹⁵². Ele celebrava, ainda, o antigo narrador que, diante da tarefa de contar uma outra história, preferia se cercar dos *justos* – seres “*salvos, como nos contos de fadas*”¹⁵³; criaturas que até podem apresentar uma forma humana evoluída, como o casal Filemo e Báucia de *Fausto*, mas que em geral tendem a seguir “à frente do cortejo humano”¹⁵⁴ e assumir a forma de criaturas fantásticas a quem é dado poder passar de um modo de existência a outro como quem muda de roupa, fazendo assim a “ponte entre o mundo terreno e o supra-terreno”¹⁵⁵.

Ao contrário do indivíduo moderno – suposto autor de seu próprio destino, disposto a lutar heroicamente contra os fantasmas de sua inconsciência –, tais criaturas estão desobrigadas de participar na pantomima burguesa que pretende encenar um “sentido da vida”¹⁵⁶ indecifrável, uma culpa inconfessável – encenação que, em última instância, visaria apenas atender os anseios de um leitor moderno que espera poder, dessa maneira, “aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”¹⁵⁷ (não surpreende, então, que os críticos venham a sentir “tédio” e “reumatismo” diante de obras dessa lavra). Ninguém melhor que

¹⁵¹ No original: “historical romance on New York in the early days of the internet”. In: Ben Yakas “Read The First Page Of Thomas Pynchon’s New “Historical Romance” Of NYC Pre-9/11” Gothamist 13/04/2013. <https://gothamist.com/arts-entertainment/read-the-first-page-of-thomas-pynchons-new-historical-romance-of-nyc-pre-911>

¹⁵² BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223.

¹⁵³ BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 216

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 216

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 216

¹⁵⁶ BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 214

¹⁵⁷ BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 214

os seres justos – *os que são, justo, um ser* – para denunciar essa fria condição espectral, esse agito vazio que busca se confundir com as verdadeiras vítimas traumatizadas. Benjamin reserva para essas criaturas redimidas uma fórmula inversa à das larvas: "e se não morreram, vivem até hoje"¹⁵⁸, como dizem os contos de fada.

Embora nada possam dizer sobre a grande tragédia humana, os seres justos continuam vivendo entre nós, sem depender da pena de ninguém, comunicando "a sabedoria, a bondade e o consolo do mundo"¹⁵⁹. E como estão também a salvos – por esse mesmo motivo, só podem virar espectros perfeitos –, eles estão familiarizados com a tristeza divina compadecida; então, a morte pode reaparecer para eles "tão regularmente como o esqueleto, com sua foice, nos cortejos que desfilam ao meio-dia nos relógios das catedrais"¹⁶⁰. Nesse sentido, Benjamin assinala que tais criaturas trafegam com incomparável liberdade entre a "história sagrada" e a "história natural"; embora nesta última fique mais claro o sentido de suas contribuições ao cortejo humano.

Que fique claro que, por história natural, não se pretende aludir à corruptela do humanismo provocada pela "seleção natural" alçada à condição de força econômica e princípio de evolução histórica. Conforme vimos, o seletor natural é o último homem, aquele que não pode morrer pois foi identificado a uma morrência generalizada; já para tais justas criaturas, a morte é tudo que sabem pois, "para elas, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível"¹⁶¹. O ponto de vista da história natural, diz Benjamin, é aquele que conta a história impassivelmente – assim, inscrevia Hebel sua pequena história no vasto tempo em que, "entrementes, a cidade de Lisboa foi destruída por um terremoto (...), os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses semeavam e ceifavam. O moleiro moeu, e os ferreiros forjaram, e os mineiros

¹⁵⁸ HEBEL apud BENJAMIN, Walter. "O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 215

¹⁵⁹ BENJAMIN, Walter. "O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 216

¹⁶⁰ BENJAMIN, Walter. "O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 208

¹⁶¹ BENJAMIN, Walter. "O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 207

cavaram à procura de filões metálicos, em suas oficinas subterrâneas. Mas, quando no ano de 1809 os mineiros de Falun..."¹⁶². Essa impassividade, contudo, não deve ser identificada a uma certeza, a uma força natural que demanda por destrutiva indiferença: simplesmente acontece dos homens morrerem. Então, a história não constitui um campo de prova para o narrador, uma exigência de negação da compaixão. Pelo contrário, ela suscita a troca de experiências e autoriza a dar conselhos ao vivos, a cada vez que um ser (ou personagem) se defrontar com muitas possibilidades de continuar uma história. As brumas de que se cercam tais seres escorregadios nada tem a ver com a zona cinza: para eles, não há qualquer contradição entre o que sabem e o que os mobiliza, por isso mesmo, a morte não representa nada de significativo para eles.

Em *O Último Grito*, o *koan* do emoterapeuta de Maxine – que assinalou, a partir do vídeo que discutimos, a existência de “*pessoas que já eram pra ter morrido. Que estão se dando bem.*”¹⁶³ – é um tipo de “conselho espiritual” que lembra aqueles proferidos pelas antigas narrativas. Se os Budas Gêmeos foram implodidos por talibás financiados pelos norte-americanos e, depois, houve um Atentado às Torres Gêmeas... Então, qual o sentido de chorar os mortos inocentes, *se todos os mortos são inocentes?* Ele nega essa pretensão dos espectros de provar um ponto sobre a história com a própria morte¹⁶⁴. Da mesma maneira, a fábula de Kelleher sobre a velha guardiã, a narrativa fantástica sobre o Viajante do Tempo e

¹⁶² HEBEL apud BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 208

¹⁶³ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁶⁴ Ainda sobre a inocência reclamada pelos espectros larvais, lembremos que Solness é um homem acidioso, assaltado por logismo e de desgosto pelo próprio trabalho; mas que age como absoluto inocente – porque aprendeu a reconhecer na negação de Deus e na indiferença para com os homens uma vantagem competitiva. Ora, o que a fenda na chaminé selou, portanto, foi a sua passagem para uma condição espectral – desde o incêndio, ele se tornou aquele que deveria ter morrido. Embora fingisse para os outros que se com a lembrança da morte de seus filhos; em seu íntimo, Solness fazia da acídia um meio de libertação de toda culpa que, do outro lado, ainda atormentava os bons e velhos burgueses como sua esposa e os Brovik. Nesse sentido, se a passagem para a ética protestante, como lembra Weber, reorientou a salvação da alma para o trabalho honesto (o velho Brovik buscava a redenção através da obra de seu filho); o Empreendedor acidioso aproveita-se da inelutável proliferação de tristeza no campo da destruição criativa para se ver livre desse último resíduo de caridade atada ao desenvolvimento espiritual.

Do ponto de vista dos espectros também se compreende o paradoxo da intervenção de Hilda e seu castelo de nuvens na obra – que culmina com o encerramento, em que ela “imóvel, com uma expressão de desvario e triunfo”, observa fixamente a torre donde Solness havia a pouco caído, após ter desafiado Deus. Hilda não agiu nem por vingança, nem por ambição desmedida; tampouco pretendeu criar algo (castelo de nuvens) ou destruir algo (a morte de Solness). O que Hilda fez, simplesmente, foi – ao forçar o Empreendedor a “cair na real” – reverter o feitiço (que, como vimos, se apodera do sujeito não sem, primeiro, entristecê-lo) e, com isso, revelar a condição espectral do mestre construtor. E ela o fez, justamente, produzindo um acontecimento em que se podia ver, no alto da torre, aquilo que a destruição criativa sempre foi (negação do bem), mas que agora passou a ser (acidente irracional). (cf. Cap. 2)

toda uma série de outras micronarrativas que compõem o mosaico do romance *O Último Grito* testemunham esse vínculo com antigas estórias.

Em Pynchon, há certamente uma *herança* – no sentido assinalado por Stengers: como herdar uma abertura para um possível? – desse saber narrativo. Em todo caso, já não vivemos mais no tempo dos passeios dourados do Rei Ludwig II pelos bosques da Bavária; mas, sim, no capitalismo tardio, em que a megalomania dos espectros foi organizada de modo a produzir infinitas “formas de loucura sistematizada”¹⁶⁵ de “fantasia branca”¹⁶⁶ das quais a economia capitalista – especialmente na quarta revolução industrial – depende diretamente. O que significa que, na maior parte, o que vemos são criaturas conspurcadas, humilhadas, brutalmente violentadas por um poder espectral que se pretende sem rivalidade – entre elas, “peregrinos corrompidos”¹⁶⁷, como nomeia uma publicação sobre *Contra o Dia*, romance fantástico do qual uma dupla de criaturas importantes de *O Último Grito* sairá.

Maxine, uma das personagens mais “racionalis” de Pynchon, está sempre às voltas com conselhos e pistas comunicados em forma de parábolas, murmúrios, garatujas, *koans*; os mortos não cessam de lhe reaparecer, nos sonhos ou do outro lado da rua, portando mensagens cifradas; e ela se depara mais de uma vez com figuras estranhíssimas, monstruosas – não só no DeepArcher – que, embora não pareçam de modo algum pertencer a este mundo, já não há dúvidas de que elas existam de fato. Teria sido um erro identificar esse conjunto de procedimentos da narrativa de Pynchon a uma estética pós-moderna, se a pós-modernidade, como sugere Agamben, é inseparável da espectralidade¹⁶⁸.

¹⁶⁵ No original: “forms of systematized folly” Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

¹⁶⁶ No original: “white fantasy” Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

¹⁶⁷ SEVERS; LEISE [org.] *Pynchon's Against The Day – A Corrupted Pilgrim's Guide*. Maryland: The Rowan and Littlefield Publishing Group, 2011.

¹⁶⁸ Retomando a citação já mencionada: “o nosso tempo não é o novo, mas novíssimo, ou seja, último e larval. Ele se concebeu como pós-histórico e pós-moderno, sem suspeitar de entregar-se necessariamente a uma vida póstuma e espectral” AGAMBEN, Giorgio. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p.61

Como todo justo é “o homem que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele”¹⁶⁹, os antigos narradores tinham grande simpatia por “patifes e malandros”¹⁷⁰. Também Maxine nutre empatia quase materna pelo “malandrinho” Lester Traipse – um “sujeito compacto, com óculos quadrados, gel de cabelo comprado em drogaria, que fala que nem Caco, o Sapo”¹⁷¹, fundador da *cagficsedpw.com* (no original, *hwgaahwg.com*, um acrônimo sobre “fazer sites irados” que, quando escrito, parece uma risada); Traipse (uma mistura de *corpse*, cadáver; com *trap*, armadilha; e *traitor*, traidor?) havia achado uma boa ideia roubar um pouquinho do oceano de dinheiro sujo que passava por sua própria empresa, quando descobriu o que Gabriel Ice estava usando ela para fazer pagamentos-fantasma. Quando Maxine fica sabendo das mutretas do pequeno vigarista Traipse, se apieda pois:

ela sabe muito bem, sabe que, por trás das megatretas do alto capitalismo criadas pelas grandes empresas e elogiadas pela mídia, há profundezas onde as pequenas fraudes tornam-se pecados sérios, muitas vezes mortais. Há certos tipos de personalidade que se distorcem até a loucura, o castigo é violento e – consultando nervosa o relógio na parede à sua frente – imediato. Esse cara talvez nem saiba o risco que está correndo.¹⁷²

Evidentemente, Traipse acaba assassinado – talvez por Gabriel Ice, talvez por Nicholas Windust (uma espécie de anjo demoníaco, executor impassível a serviço do alto capitalismo, velho viajante do tempo) –; mesmo assim, Traipse não cessará de reaparecer a Maxine: “vivo”, entrando numa estação de metrô “na companhia de uma louraça de certa idade”¹⁷³ que certamente está cuidando dele “lá nas profundezas”; ou já como fantasma correndo na “visão periférica”; ou ainda, na *deep web* segundo suas próprias palavras “perambulando, com o *dedo*

¹⁶⁹ HEBEL apud BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 215

¹⁷⁰ HEBEL apud BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 215

¹⁷¹ Retomando a citação já mencionada: “o nosso tempo não é o novo, mas novíssimo, ou seja, último e larval. Ele se concebeu como pós-histórico e pós-moderno, sem suspeitar de entregar-se necessariamente a uma vida póstuma e spectral” AGAMBEN, Giorgio. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014, p.61

¹⁷² PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁷³ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

*espectral enfiado no cu metafísico*¹⁷⁴. Aí, no *DeepArcher*, Traipse ri das preocupações de Maxine, como é típico das criaturinhas de Benjamin:

[Maxine] “Aí, Lester, diga lá. Quem foi o culpado?”

[Lester] “Interessante. Normalmente a primeira coisa que as pessoas querem saber é como é estar morto.”

“Está bem, como é...”

“Há, há, pergunta capciosa, não morri, eu fugi da minha vida. Quanto ao nome do culpado, como é que eu vou saber?”¹⁷⁵

E se não morreram, vivem até hoje. Embora a ingenuidade de Traipse sugira que ele seja uma criatura ainda na infância, já que comete muitos erros, já dá pintas de se virar no malgrado metafísico.

Por ora, deixemos em suspenso a figura de Traipse, cuja justa condição de criatura mais tarde ficará mais clara. Nos concentremos, então, nos patifes de antiquíssima linhagem, como os velhos ladrões de joias, herdeiros de *Rumpelstichen*¹⁷⁶ - seres cícosos de que, antes de se tornarem caros adornos de mulheres vaidosas, "as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem"¹⁷⁷. Por saberem disso, essas ratazanas¹⁷⁸ (que certamente estão entre os ratos e mendigos que, segundo Agamben, ainda são capazes de topar com a antiga Veneza), além de imunes à acídia, são espertas o suficiente para não caírem, como enuncia Maxine, no

velho e triste esquema de sempre – a essa altura já deve ter um relógio contando as horas de Vip (...) E tem como isso acabar bem? Não é que nem *ladrão de joias e outros canalhas sedutores*, esses estelionatários [como Vip Epperdew] são capazes de traír qualquer um e qualquer coisa, a margem de segurança vai diminuindo, até

¹⁷⁴ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁷⁵ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁷⁶ “Para herança, quando aparece um duende no quarto e transforma toda a palha em ouro em troca do seu colar; na noite seguinte, pede-lhe o seu anel. Na terceira noite, quando ela não tinha nada para lhe dar, o duende faz a transformação em troca do primeiro filho que a moça desse à luz.” [Verbete: **Rumpelstichen**, Wikipedia, <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rumpelstichen>]

¹⁷⁷ LESKOV apud BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 210

¹⁷⁸ **Ratazana**: 1) Rato grande; rata. 2) [Figurado] Pessoa ridícula ou divertida. 3) [Brasil, Informal] Ladrão. [Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], <https://dicionario.priberam.org/ratazana>]

que um dia eles são dominados pelo remorso e ou bem fogem de suas próprias vidas ou bem cometem uma burrice terminal¹⁷⁹.

Velho e triste esquema de sempre: histórias de acídia¹⁸⁰. O personagem a que Maxine se refere é Vip Epperdew, um possível comparsa de Gabriel Ice. Se esse estava fazendo pagamentos-fantasma para deus e o mundo, Vip é especialista em *zappers*, um *phantomware* para falsificar recibos de caixa registradora. Maxine, enquanto especialista ex-certificada em fraudes contábeis, se interessa por esse tipo de golpe porque

as características do software que não estão no manual tem que ser transmitidas em pessoal, do vendedor da caixa registradora para o usuário. Assim como algumas mágicas secretas são transmitidas por rabinos bruxos para aprendizes de cabala. Se o manual é a escritura, os tutoriais dos programas fantasmas são o conhecimento secreto. E os *geeks* que o promovem são – com a diferença de um ou dois detalhes menores, como a retidão e os poderes espirituais elevados – os rabinos. Tudo estritamente pessoal e, de um modo enviesado, até mesmo romântico.¹⁸¹

Todavia, Vip é apenas um “yuppie pidão e servil”¹⁸², por quem Maxine nutre uma “repulsa nada profissional”¹⁸³, e cujo destino será virar um jogador de cassino em Las Vegas; embora também ele vá de vez em quando ao DeepArcher “porque não é Las Vegas. Não tem cassino, o jogo é honesto. Aqui número aleatório é aleatório mesmo”. Ou seja, não é *quase perfeitamente aleatório*, como no mundo regido pelo anjo especulador. Maxine não se apieda de Vip como se apiedou de Traipse; este cometeu um erro genuíno, enquanto o outro apenas tentava se dar bem. Ora, o narrador-paranoico de Pynchon é aquele que não finge não saber o que pode a marcha triste da história, em que as possibilidades foram reduzidas a uma lógica binária “quase aleatória” – vencer ou perder, trair ou não trair, temer ou ser indiferente, se dar bem ou cair na real, viver como espectro ou ser apagado da história etc. É por saber demais no que essas histórias tristes de gente megalômana ou espertalhona podem dar que ele pode

¹⁷⁹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁸⁰ É o caso de Solness, que bem que tentou sentir algum remorso pelos filhos; e vislumbrou poder fugir de sua culpa com Hilda rumo a um Castelo de Nuvens mais alto que o Reino de Deus; mas terminou como sempre, cometendo uma burrice terminal.

¹⁸¹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁸² PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁸³ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

se desobrigar da tarefa de encadeá-las, de se sentir culpado por elas; assim, está livre para interrogar *o que está acontecendo*.

Voltemos então à ideia de que, para que o *evento histórico possa ocorrer, algo tem de deixar de acontecer*. O paranoico sabe do caráter mais ou menos sistematizado do mundo dos espectros; sabe, ainda, que tudo resulta de um acordo entre irrealidades e que basta alguém “sonhar atravessado” para que, do outro lado da cidade, alguém tenha de “cair na real”. É por isso que ele tem a impressão de que, nesse mundo, tudo *é quase perfeitamente aleatório* – no mundo dos espectros, *tudo pode ocorrer, exceto que nada acontece*. Os protagonistas de Pynchon estão sempre reclamando – com piadas cada vez mais sofisticadas – da velha ladainha de sempre, dessas centenas de espertalhões tentando acertar a boa, desses milhares de televisores passando a mesma coisa, na expectativa de passarem como “grande novidade da vez”: cortejo triste dos vencedores.

Em todo caso, o desprezo de Maxine por Vip Epperdew – oportunista inautêntico, incapaz de pensar como um autêntico ladrão de joias – pode ser vir como chave para a compreensão de uma passagem em que Maxine se vê às voltas com a aparição de fantasmagórica e bizarra criatura. Sem poder processar o que acabou de ver, com a “cabeça zunindo de pensamentos intranquilos”¹⁸⁴, Maxine se pergunta se “meia hora de variações em torno da moda, não se trata de fazer compras, terá o efeito de trazê-la de volta ao rés do chão”¹⁸⁵; e então dá por si indo rumo à Quinta Avenida passando pela Rua 47:

e quem não o faria, sabendo que ali fica o bairro dos joalheiros? Não apenas pela possibilidade, ainda que remota, de ver de longe as pedras exatas, montadas do modo preciso, que ela sempre quis a vida toda, mas também pelo ar geral de trama, a sensação de que nada, ninguém naquele quarteirão, está onde está por acaso, que saturando o espaço, tão invisíveis quanto os comprimentos de onda que levam as novelas até os lares, dramas complexos de muitas facetas pululam para todos os lados.¹⁸⁶

Evidentemente, nesse mundo de possibilidades remotas e de dramas prescritos, em que o controle e o espetáculo expulsaram qualquer surpresa senão a “grande surpresa”, a presença imprevista é a própria Maxine. Pois, se o capitalismo nos legou “pedras novas, todas medidas

¹⁸⁴ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁸⁵ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁸⁶ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

e pesadas e com seu peso específico e sua densidade exatamente calculados, mas elas não nos anunciam nada”¹⁸⁷ – e Maxine saiba perfeitamente que não há, ali, senão a velha cobiça de sempre, ninguém em busca de “pedra de contemplação”¹⁸⁸ – um lugar como a Rua 47 nos leva, ao menos, a imaginar o que os lendários *ladrão de joias e outros canalhas sedutores* poderiam fazer aí. Assim, abrigada – um pouco como Paulo Saldiva no Parque Trianon (cf. Cap.1) – nesse lugar que assinala, entre tantos crimes de ganância tediosos, *a possibilidade de um acontecimento fabuloso*, Maxine poderá pensar naquilo que acabara de topar em um antigo bunker antiguerra abandonado, localizado em uma das propriedades Gabriel Ice, onde o magnata possivelmente está montando uma versão mais sinistra de seus servidores¹⁸⁹. Na porção obscura de um fim de um corredor mal iluminado que pode dar tanto na superfície quanto em uma sala secreta, Maxine crê ter visto uma criaturinha acenar-lhe, um anãozinho de proporções infantis mas que não parecia criança e que, pelo modo como se veste, muito bem poderia ser um *Rumpelstichen* ou outro ser fantástico qualquer, mas que parece ter sido aprisionado definitivamente ali e vítima de uma brutalidade indizível que o transformara, quem sabe, em um agente do Projeto Montauk¹⁹⁰.

olhando para ela... naquela penumbra não dá pra saber, ela torce para que seja apenas uma alucinação, alguma coisa viva, porém pequena demais para ser um segurança... não é um cão de guarda... não... uma criança? Alguma coisa usando um uniforme mirim, aproximando-se dela agora com uma graça atenta e letal,

¹⁸⁷ LESKOV apud BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 210

¹⁸⁸ Em *Uncut Gems* (2019), de Josh e Ben Safdie, assistimos ao infortúnio de um joalheiro causado por uma pedra bruta, portadora de misteriosos poderes, mas que, para seu azar, valia muito menos no mercado do que ele imaginava. A história, contudo, é contada a partir de uma ótica natural, em que a estrutura mesma do mineral se ata aos átomos e células do organismo humano. Como em *Parasita*, filme lançado no mesmo ano, *Uncut Gems* parece apontar para a importância de se restituir as pedras ao estatuto de “estrato mais ínfimo da criatura”, como dizia Benjamin. (BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987)

¹⁸⁹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁹⁰ “O Projeto Montauk foi acusado de ser uma série de projetos secretos do governo dos Estados Unidos realizado em Camp Hero ou Air Force Station em Montauk, Long Island com a finalidade de desenvolver técnicas de guerra psicológica e investigações exóticas, incluindo a viagem no tempo e a viagem no hiperespaço. Neste projeto foram usadas várias pessoas como cobaias. Devido à falta de evidências para apoiar essas alegações, os críticos argumentam que o Projeto Montauk é uma teoria da conspiração ou apenas uma lenda urbana. Jacques Vallée descreve as alegações do Projeto Montauk como uma consequência de histórias sobre o Experimento Filadélfia.” Wikipédia, Verbete: Projeto Montauk https://pt.wikipedia.org/wiki/Projeto_Montauk

elevando-se como se batesse asas, os olhos também visíveis na escuridão, pálidos demais, quase brancos...”¹⁹¹

¹⁹¹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

5. crimes, mistérios, milagres, acontecimentos

5.1 mundo, realidade e justiça cármica

Embora Maxine fosse forçada a reconhecer, por um lado, que, em relação a essa aparição espectral estranhíssima, não havia nenhuma relação aparente com o DeepArcher – provavelmente “a figura estava lá, desde sempre, mais nada”¹⁹² –; por outro lado, não havia como, lá no fundo da *deep web*, não “haver um horizonte entre o codificado e o não-codificado. Um abismo”¹⁹³. Qual o sentido desse abismo? Para compreendê-lo, é preciso investigar a *função estrutural da paranoia na narrativa*.

Na maior parte do tempo, o detetive-paranoico de Pynchon não se importa muito com o que se passa nesse mundo em que há “tanta conversa fiada (...) todo mundo naquela luta ferrenha que eles chamam de mercado”¹⁹⁴. Ele até tem algum desejo de justiça, gostaria de ver todo mundo que se acha esperto demais “se ferrando”; mas se limita a ganhar o seu quinhão sem muito esforço – embora vez ou outra acabe se excedendo nas “diversões” da profissão: Maxine é ex-certificada porque não é, exatamente, bem-comportada; já Larry ‘Doc’ Sportello, detetive protagonista de *Vício Inerente*, acaba sempre visto dormindo na cena do crime; e a investigadora e ninja D.L. Chastain, de *Vineland*, foi expulsa do dojô de irmãs católicas porradeiras, justamente, por empregar seus conhecimentos em assuntos mais “emocionais”, etc.

Pynchon recorre a um expediente comum dos romances policiais – um conhecido, um ex-amante que *talvez* esteja em apuros, que acaba arrastando o detetive a contragosto para

¹⁹² PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁹³ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

¹⁹⁴ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

uma trama vaga, difusa. Embora o detetive saiba desde o início que irá descobrir pouca coisa – e que ninguém sequer pagará pelo seu serviço – ele topa, por caridade, dar pelo menos uma olhada, porque não? Ele ainda tem alguma esperança de que sua esperteza, seu humor e sua coragem o levarão a algum lugar – que pelo menos *algum crime* ele será capaz de solucionar. Todavia, a coisa sai do controle muito rapidamente e ele logo se dá conta de que não só *nada* poderá ser solucionado, como tampouco há *saída alguma* daquela trama, nenhuma que ele possa considerar segura – na verdade, nem sequer seu papel está claro na trama, tudo pode não passar de uma armadilha para que ele assuma a culpa de alguém e, nesse caso, suspira o detetive, nem dá pra saber ao certo quais riscos inomináveis o aguardam. Desse ponto em diante, o detetive-paranoico muda de foco: não mais solucionar um crime, mas se libertar de um feitiço, contraefetuar uma maldição – mais precisamente, *recuperar um equilíbrio cármico com as forças do mal*.

Carma é uma expressão muito utilizada pelo norte-americano contemporâneo; significa uma espécie de justiça “imaneente” para tudo aquilo que não pode ser punido por meio do “padrão americano de anarquismo individualista, temperado pelo litígio e a política de mamatas”¹⁹⁵. Reza a lei do mundo cármico que todo espertinho terá o que merece, de algum modo, em algum momento. Em Pynchon, essa expressão aparece em quase todos os livros e funciona como uma espécie de contraface daquilo que Ibsen assinalava como “sorte”.

Por que apelar a uma “justiça cármica”? Já assinalamos, no segundo e terceiro capítulos, a passagem de uma ordem capitalista racional para outra irracional, que se baseia em noções como “sorte”, “feitiçaria”, “acidentes”, “mentiras”. O carma funciona aí como uma espécie de limitante, de embate; ele assinala uma intromissão, uma perturbação na “loucura sistematizada”¹⁹⁶. De repente, alguém não é mobilizado exatamente do jeito que deveria, alguém acaba sentindo uma ponta de culpa, certas pessoas acabam tendo os sonhos errados, e então um espertinho acaba forçado a cair na real – no caso de Solness, literalmente cair *no real*.

¹⁹⁵ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos – O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.557

¹⁹⁶ No original: “forms of systematized folly” Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

O carma vem lembrar que *tudo aquilo que ocorre também acontece*. Do ponto de vista da história ou do mercado, alguém claramente está levando vantagem e parece ser a bola da vez; todavia, a cada passo dado por ele há algo também acontecendo, algo de que ninguém se dá conta direito e que, de repente, por intermédio de um fragmento qualquer, uma ruptura discretíssima, pode pôr tudo a ruir para todo mundo.

Ora, “carma” é uma noção estranha ao romance policial moderno. A justiça cármica é o oposto de uma justiça baseada na *solução de mistérios*. Segundo Luc Boltanski, o mistério é uma singularidade, como todo evento; mas singularidade de um tipo específico, *evento anormal*. O que o mistério assinala, então, é a *irrupção do mundo na realidade* – mundo, enquanto “tudo o que ocorre (...) e até mesmo tudo o que pode ocorrer - um 'tudo' que não pode ser totalmente conhecido e dominado”¹⁹⁷; e realidade, enquanto estabilização do mundo através de formatos preestabelecidos, elaborados e geridos por instituições que gozam de estatuto legal ou paralegal.

O detetive moderno, segundo Boltanski, age sempre no plano da realidade, qual seja, da *rede de relações causais* – as leis naturais, o regramento institucional, a estrutura do psiquismo etc. –, ordenamento do mundo que o detetive conhece profundamente. Logo, para o grande detetive, muito poucos crimes são eventos verdadeiramente anormais – em um crime passional típico, por exemplo, o *fato* é evidente (indivíduo assassinado à queima-roupa); as *entidades* já estão dadas (marido assassina esposa); e a *intenções* são declaradas (ciúmes). Nesse caso, não há nada, *nenhum significado novo a ser atribuído*, e a justiça pode ser feita por mero reconhecimento de delito. Essa estrutura permite levantar uma série de problemas: por exemplo, em *Cai o Pano* (1975), de Agatha Christie, Hercule Poirot associa uma série de crimes comuns que não aparentam ter nenhuma relação entre si, justamente, porque em nenhum dos casos os investigadores levantaram “qualquer tipo de *dúvida real*”¹⁹⁸ na hora de atribuir um sentido a cada crime.

¹⁹⁷ No original: “everything that happens (...) and even everything that might possibly happen – na ‘everything’ that cannot be fully known and mastered” in: BOLTANSKI, Luc. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity Edition, 2014. Edição Kindle.

¹⁹⁸ CHRISTIE, Agatha. *Cai o Pano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. P.21

Então, os problemas que esses detetives se colocam são essencialmente da ordem de uma “semiótica perceptiva”¹⁹⁹: o mundo se moveu, o criminoso criou algo novo, e agora é preciso reaprender a propor atribuições reais para o mundo, o que significa mensurar o impacto da anormalidade na rede de relações causais.

Ao contrário do sistema descrito por Boltanski, que se limita ao cânone moderno, o advento da ficção policial contemporânea é testemunha de uma ruptura da relação normativa entre realidade e mundo. Em todo momento, ela assinala que: ou o mundo é muito mais misterioso do que jamais poderíamos supor; ou a realidade é muito mais irracional, e então nenhuma relação causal seria propriamente possível de ser estabelecida. Já em *Les Gommages* (1953), Alain Robbe-Grillet apresentava um detetive sobre o qual “as pessoas andavam dizendo que ele desconfiava de soluções simples, agora se sussurra que ele deixou de acreditar na existência de qualquer solução”²⁰⁰. O Detetive Dale Cooper, da série *Twin Peaks* (1990-2019), de David Lynch – com o qual Pynchon é rotineiramente comparado –, parece mais fascinado com as texturas que o cercam que com qualquer fato objetivo; como se o ato de investigação não passasse, na verdade, de um deleite com as paisagens espectrais que mesmo as mais ordeiras das cidadezinhas do interior são capazes de projetar, doces pesadelos nas quais nenhum crime de verdade poderia mesmo acontecer, pois nada ali é de fato real. Já em *Crash – No Limite* (2004), filme de Paul Haggis, é a arbitrariedade e o excesso de relações causais que não cessa de produzir acidentes, realidades interligadas entre si arbitrariamente sem nenhum elo mundano entre elas, nenhuma compaixão que pudesse servir de anteparo para interações catastróficas, cenário caótico o que leva o investigador a lamentar: “Em Los Angeles ninguém te toca. Estamos sempre atrás do metal e do vidro. Acho que sentimos tanta falta desse toque, que batemos uns nos outros só para sentir alguma coisa”²⁰¹. Já em *Onde os fracos não tem vez* (2008), dirigido por Joel e Ethan Coen, temos a personagem já bastante popular do xerife *old school* que, confrontado com novas qualidades inapreensíveis de crime, admite que não sabe mais “que diabos está acontecendo no mundo”.

¹⁹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 3 São Paulo: Editora 34 p.66

²⁰⁰ No original: “On disait déjà qu’il se méfiait des solutions simples, on chuchote maintenant qu’il a cessé de croire à l’existence d’une solution quelconque.” in: ROBBE-GRILLET, Alain. *Les Gommages*. Paris: Minuit, 2012. Edição Kindle. Trad. Marcia Arbex.

²⁰¹ *Crash – No Limite*, 2008. Dir. Paul Haggis

O poder do detetive moderno típico, como descreve Boltanski, estava ligado à sua extraordinária capacidade de produzir “*antecipações previsíveis*”²⁰² para um mistério inscrito numa realidade social estabilizada. Ele se opunha, portanto, aos antigos heróis das narrativas picarescas e fantásticas – hábeis enfrentadores do *miraculoso*. Embora nos romances de detetive ocorra, vez ou outra, algo de sinistro que possa sugerir a existência de uma ordem sobrenatural, estes são sempre atribuídos ao fim da trama a uma doença mental ou a uma ansiedade inquietante (como no realismo fantástico). Tudo deve ser restituído à realidade; a irrupção do “mundo” nunca propõe uma ruptura definitiva com a realidade, ela apenas propõe alterações no ordenamento do real. Para os detetives da linhagem de Poirot, Holmes e cia., a mera possibilidade da existência de algo incompreensível ou fantástico seria o suficiente para inutilizar o método investigativo, que depende da possibilidade de distinção de singularidades normais e anormais e da atribuição de um valor normativo para estas.

Já a novela picaresca, que remonta a narrativas muito antigas, compara Boltanski, não suscita qualquer imagem de uma realidade ordenada, como também “exclui qualquer referência a um princípio oculto de ordem – seja ele providência divina, determinação histórica ou leis objetivas que governam a sociedade - que tornaria possível dar sentido a eventos que nenhuma pessoa individual planejou ou até desejou”²⁰³. Ou seja, nelas, não há mundo e realidade ontologicamente separados e ligados por uma relação normativa e de controle. Sem essa relação entre profundidade e aparência – portanto, sem níveis paralelos de realidade e relações de ambivalência – as novelas picarescas se passam em um só mundo, numa longuíssima superfície a perder de vista, que é reino de trapaceiros contumazes e intrigas fugazes que se sucedem umas às outras até que se consumam, por si só, “no caos, paradoxo ou comédia”²⁰⁴. Um mundo tomado de duelos repentinos, armadilhas, clubes clandestinos, seres fantásticos, anarquistas atiradores de bomba, ladrões de jóias, sedutores irrecuperáveis, vigaristas ardilosos capazes dos truques mais inacreditáveis (como nos contos

²⁰² No original: “predictable anticipations” in: BOLTANSKI, Luc. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity Edition, 2014. Edição Kindle.

²⁰³ No original: ““excludes any reference to a hidden principle of order – whether this might involve divine providence, historical determination, or objective laws governing Society – that would make it possible to give meaning to events that no individual person has planned or even desired”. in: BOLTANSKI, Luc. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity Edition, 2014. Edição Kindle.

²⁰⁴ No original: ““in chaos, paradox or comedy” BOLTANSKI, Luc. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity Edition, 2014. Edição Kindle.

de Robert Louis Stevenson, um mestre do gênero); mundo onde “tudo pode acontecer, e as aventuras do herói são completamente imprevisíveis”²⁰⁵. Esse mundo é o reino natural das criaturas de que falava Benjamin. Por isso mesmo, a novela picaresca só pode apelar a um senso de “justiça imanente”, de todo desligada da polícia e da inquisição – algo que já começamos a investigar quando falávamos de seres justos, justo um ser, criaturas redimidas e alegres, a dar conselhos e a consolar os feridos, para quem o cortejo da morte já não assusta. Então, o que a galeria de casos bizarros que se sucedem nessas páginas picarescas, com a força da implausibilidade, vem assinalar é a “natureza contingente da ordem social existente”²⁰⁶ – mais precisamente, a natureza contingente *e mágica*, como diriam as criaturas.

Entre as ficções pós-modernas, Pynchon está entre os que mais a fundo levantou questões relativa à “herança” – no sentido assinalado por Stengers: como herdar uma abertura para um possível? – para a grande tradição de novelas picarescas de língua inglesa que vai de Robert Louis Stevenson, Laurence Sterne, Charles Dickens e Mark Twain etc. Com efeito, soa uma impostura atribuir o rótulo de pós-moderno à sua obra – se admitirmos a versão de Agamben de que o pós-histórico é inseparável da condição espectral. A presença constante de seres justos e aventuras picarescas em sua obra, à primeira vista, pode ser confundida com a de personagens dos cartuns pós-modernos, como os de Roy Lichtenstein, Andy Warhol e David Foster Wallace, em cuja deliberada falta de *qualquer* profundidade ainda permite a emergência do *punctum* ou “excesso de real”²⁰⁷. Essa qualidade de apelar a um excesso indecifrável – que caracteriza a experiência do trauma – falta, deliberadamente, às criaturas risosas de Pynchon – por isso mesmo, elas não podem ser resumidas às estratégias de “paródia esquizofrênica”²⁰⁸ levantadas por Fredric Jameson. Pelo contrário, elas assinalam uma tentativa de contrafetuar a espectralidade, logo, a hiper-realidade, o simulacro, o espetáculo, etc., conceitos pós-modernos que constituem a base de boa parte da fortuna crítica

²⁰⁵ No original: “anything at all can happen, and the hero’s adventures are completely unpredictable” in: BOLTANSKI, Luc. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity Edition, 2014. Edição Kindle.

²⁰⁶ No original: “contingente nature of the existing social order” in: BOLTANSKI, Luc. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity Edition, 2014. Edição Kindle.

²⁰⁷ FOSTER, Hal. *Retorno do Real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017

²⁰⁸ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

de Pynchon²⁰⁹. O erro não está em reconhecer a presença dessas operações na obra – não haveria outra maneira de descrever a megalomania de Gabriel Ice, por exemplo –, mas de estendê-las à totalidade do método narrativo, quando Pynchon parece mais interessado em *encarnar* uma certa herança narrativa animada pelo “som lento dos tambores dos iroquois da pré-história”²¹⁰. A literatura de Pynchon é testemunha de que *entre a fumaceira de destroços da zona cinza há também partículas das antigas brumas das fábulas* e que, portanto – assim como o floco de neve que irrompe em pleno verão, de Musil – *não é apenas a mentira que se esconde aí*.

Essa herança picaresca reaparece fundamentalmente sob a ótica da paranoia. Qual o papel do detetive-paranoico de Pynchon, nessa encruzilhada? Como o detetive moderno, ele é um observador arguto dos eventos singulares. Maxine, como vimos, é aquela capaz de perceber, em pleno discurso sobre o Onze de Setembro, que seu genro Avi Deschler – judeu ortodoxo, possivelmente envolvido com o Mossad, sabe-se lá até onde metido com Gabriel Ice e o atentado às Torres Gêmeas – tem bordado em seu quipá a logo dos New York Jets e que isso é no mínimo *estranho*. Onde essas informações a levam? De um lado, a nada de muito misterioso: a velha história de sempre, que pode até nunca ser descoberta, mas que todo mundo *já sabe* o que é (para Pynchon, a sentença de gente como Gabriel Ice já está escrita desde sempre numa porta de banheiro, no caso de algum juiz se dar o trabalho). De outro lado, porém, tais informações colhidas pela paranoia levantam curiosas questões cármicas:

A cada dia que se encerra e Maxine vê que nada aconteceu com Ziggy e Otis, sobe um milésimo de ponto seu nível de confiança na possibilidade de que ninguém esteja atrás deles, na verdade, de que ninguém a responsabilize pelo que Windust fez, seja lá o que for que ele fez, de que o provável assassino de Lester Traipse, Gabriel Ice, não esteja irradiando energias malévolas no coração de sua família através de Avi Deschler, que cada vez mais parece aquele garoto no filme de horror de adolescente, o qual no fim, a gente descobre que estava possuído.²¹¹

²⁰⁹ Ver.: DALSGAARD; HERMAN; MCHALE [org.] *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. e SMITH, Shawn. *Pynchon and History: Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*. Londres: Routledge, 2013.

²¹⁰ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

²¹¹ No original: “anything at all can happen, and the hero’s adventures are completely unpredictable” in: BOLTANSKI, Luc. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity Edition, 2014. Edição Kindle.

Em outras palavras, o bordado no quipá é estranho, embora não diga muita coisa; mas serve para *produzir a percepção de um possível “feitiço”* (no sentido de Stengers/Ibsen, cf. Cap.2) por esse sei lá o quê “Beco-Do-Silício-Mossad-Bush-Wall-Street”²¹².

Essas milhares de informações recolhidas pelo risonho paranoico remontam, portanto, às estratégias dos heróis picarescos, que se interrogavam sobre um fato estranho só até o ponto em que dava para decidir se continuar a aventura seria perigoso demais ou não. Evidentemente, não é possível comparar a quantidade de informações recolhida – o paranoico é absolutamente excessivo –, mesmo assim, ambos parecem agir como “sondadores da profundezas” cármicas do espaço e do tempo.

5.2 solucionar um crime identificando um *pulso deflagrador*

Em todo caso, na trama detetivesca de Pynchon, perspectiva de solução de um mistério não está de todo ausente; e para que ela cedesse lugar para questões cármicas, foi preciso primeiro que o detetive se desse conta da inutilidade de sua investigação. No início, Maxine vai colhendo mistérios nas margens de crimes mais óbvios – faturas com números de série “aleatórios demais”, empresas-fantasmas fechadas do dia para a noite, tudo aludindo a possíveis pagamentos-fantasma que parecem beneficiar Gabriel Ice. Porém, o momento de atribuição de sentido normativo a esse crime não cessa de ser adiado, porque: **a)** não cessam de proliferar novos eventos misteriosos num cenário de caos institucionalizado; **b)** a destruição criativa – acompanhada da habitual mentira e seu cortejo de acidentes – constantemente torna obsoletos os enquadramentos institucionais, inclusive os relativos à natureza²¹³; **c)** a lógica da rede causal não é racional, mas uma “loucura sistematizada”, portadora de alta dose de irrealidade e de espectralidade que, embora não seja menos previsível para o detetive-paranoico, está em permanente descompasso com as instituições tradicionais, concebidas para gente de carne e osso (por isso, nas obras de Pynchon, a polícia

²¹² Pynchon não cessa de recorrer a palavras-valise e outras montagens por acumulação de termos.

²¹³ Em Vineland, uma região inteira desaparece da noite do dia, a ponto de levantar a suspeita de que tudo foi obra de um enorme Godzilla. Em Vício Inerente, é um bairro preto que é gentrificado numa velocidade espantosa, como se tudo não passasse de alucinação psicodélica. Em *O Último Grito*, é a própria intervenção da internet em eventos ocorridos à luz do dia que causa surpresa.

nunca prende ninguém, a justiça nunca pune nada— embora elas se predisponham a encher o saco dos protagonistas que estão mais ao “rés do chão”); **d)** não há uma, mas infinitas realidades, justapostas ou paralelas – o que significa que a questão de “semiótica perceptiva” se complicou de tal modo de que a linguagem parece importar mais que o fato, e que a própria interpretação do fato só pode ser uma operação permanentemente em aberto; e por fim **e)** o próprio papel do detetive na trama tornou-se por demais incerto e arriscado e, o mais importante, tão insolúvel quanto a própria trama.

Com isso, chegamos ao meu argumento central: embora *o detetive-paranoico tenha herdado do detetive moderno o modelo semiótico pertinente às relações entre mundo e realidade; na prática, ele só pode experienciar a trama de forma picaresca – e é esse impasse que dá forma particular à paranoia, em Pynchon*. No início, Maxine podia ser apenas mais uma detetive sem muito juízo que se acha esperta além da conta (assim como, no início, o herói picaresco podia ser apenas alguém ingênuo e corajoso, como o Príncipe de “O Clube de Suicídio” (1850) de Stevenson, que consente em ser admitido nessa associação, apesar dos protestos de seu escudeiro, sem imaginar sequer que pudesse sorteado para morrer logo na segunda rodada²¹⁴). Todavia, à medida que a própria *experiência desordenada e irreal do tempo e do espaço* adquire uma qualidade inteiramente nova, as coordenadas mundo-realidade tornam-se obsoletas, e o detetive acaba paranoicamente voltando sua atenção para as relações de carma, garatujas, pontas soltas de história, em busca de compreender aquilo que *acontece* e que *não acontece*.

Nesse sentido, o detetive-paranoico não é nem aquele que admite a impossibilidade de solução de um crime (falência da ordem racional moderna); ou a pura ausência de crime (advento da “loucura sistematizada” fundamentada nas “potências do falso”²¹⁵). Daí, a grande invenção de Pynchon: *que acontecimentos possam solucionar crimes*.

O detetive-paranoico começa, pouco a pouco, a se inquietar com uma nova questão: como fazer “*antecipações previsíveis*”²¹⁶ para problemas de carma? Como saber, por exemplo que há mais chance de que Gabriel Ice caia na real do que seus filhos, Ziggy e Otis, serem atacados por forças inomináveis? (Daí a importância de Maxine ser um estereótipo *cool* de

²¹⁴ STEVENSON, Robert Louis. *The Suicide Club*. Ballingslöv: Wisehouse Classics, 2015.

²¹⁵ DELEUZE, Gilles. “A Filosofia da Série Noire” in: *A Ilha Deserta*, São Paulo: Iluminuras, 2016. P.115

²¹⁶ No original: “predictable anticipations” in: BOLTANSKI, Luc. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity Edition, 2014. Edição Kindle.

mãe judia; ao contrário de Larry ‘Doc’ Sportello, de *Vício Inerente*, ela não pode simplesmente dar o pé e ir parar em alguma praia isolada, o que significa que ela necessita produzir mecanismos mais pragmáticos de combate do carma).

Para antecipar o que *só pode ser intuído* – daí a importância que essa tese dá a tudo aquilo só pode ser mal-percebido, especulado, intuído, imaginado, em detrimento de tudo que se sabe e o que nos mobiliza – atribuir sentido aos mistérios, i.e. determinar o que de fato ocorreu e definir os verdadeiros culpados, não ajuda em nada. Tudo isso todo mundo já está cansado de saber, todo mundo já tem todas as respostas com uma altíssima probabilidade de serem as corretas; mas, na real, quem se importa com isso mesmo, se para todo mundo não passa de descolar uma sobrevivazinha, fingir uma inocenzazinha sempre que necessário, pelo menos bancar o sociopata, se por todo lado tem uma antiga mentira se transformando em vida, em suma, a velha e triste história de sempre? Daí a achar que tudo não passa de encenação, que nada apresenta risco real, que as pessoas são apenas irrecuperavelmente loucas e presas em seus mundos delirantes e que todo espetáculo é inofensivo – isso seria tolo demais, seria prestar a um papel indigno no falso. Diante de tudo isso, o detetive-paranoico protesta – como na fórmula de Deleuze para Foucault: “um pouco de possível, senão eu sufoco...”²¹⁷. Lembremos que o nome da pequena agência de investigações de fraude de Maxine é “Vigiar e Flagrar; a ideia original era ‘Vigiar e Punir’, mas logo ela se deu conta de que isso seria uma pretensão excessiva, até mesmo delirante”²¹⁸.

Então, o que pode servir como justiça cármica de um crime, em *O Último Grito*? Algo que não dependa das relações normativas entre mundo e realidade; algo que seja capaz de percorrer a maior extensão possível de uma superfície de tempo e espaço; algo que produza uma espécie de “justiça imanente”. Em suma, aquilo que “passa para dentro dos indivíduos, tanto quanto para dentro da espessura de uma sociedade”²¹⁹, mas de um modo que *nenhuma linguagem do poder possa registrar ou apagar* – o acontecimento. A justiça cármica, então, é um *pulso*:

²¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, São Paulo: Editora 34, 1992. p.131

²¹⁸ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

²¹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Maio de 68 não ocorreu”. In: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ. p.119

O Pulso em Memória de Lester Traipse, o nome que Maxine dá mentalmente ao evento, só aparece no noticiário local do interior do Estado, nada no Canadá e nas redes nacionais, e logo em seguida desaparece da mídia. Nenhuma imagem vai sobreviver, nenhum registro. Micha e Gricha também não deixam marca na história contemporânea. (...) Tal como a aparição de um óvni, os acontecimentos daquela noite entram no domínio da fé. Frequentadores de botequins do interior afirmam que, dentro de uma circunferência de raio desconhecido nas montanhas Adirondack naquela noite, todas as telas de televisão ficaram apocalipticamente escurecidas – cenas decisivas de filmes, moças semifamosas com microssaias e saltos agulha detonando a mais recente iniciativa artística de alguém, manchetes esportivas, informerciais sobre eletrodomésticos mágicos e misturas de ervas que trazem de volta a juventude, reprises de comédias enlatadas criadas em tempos mais esperançosos, todas as formas de realidade cuja unidade básica é o pixel, tudo desapareceu sem sequer um suspiro no meio da madrugada. Talvez fosse apenas uma pane numa estação repetidora no alto de um morro, mas era como se todo o mundo tivesse sido reinicializado, por um breve ciclo, ao som lento dos tambores dos iroquois da pré-história.²²⁰

Maxine, apesar de todo o esforço – e dos sinais que o próprio Lester Traipse lhe mandava do além – não pôde solucionar o seu assassinato – embora estivesse evidente que foi o Gabe. Em todo caso, Maxine pôde compreender que “Lester, o cara cheio de onda”²²¹ será para sempre outra autêntica “criatura do Beco do Silício, Beco até a alma”²²², a mais nova criatura no antiquíssimo mundo dos mitos, o representante não só daquele beco de “sonhos recém-extintos”²²³ pela bolha ponto-com, mas de qualquer beco de Nova Iorque, em que há sempre uma porção de “sombras cheias de vozes mentalmente instáveis, sons que ecoam na alvenaria, gritos de desolação urbana, ruídos metálicos menos inocentes que velhas latas de lixo fustigadas pelo vento”²²⁴ – lugares para onde Lester foi agora indelevelmente transferido, fadado a “errar por aqueles corredores seculares até que a justiça seja feita, ou por toda a eternidade, o que vier primeiro”²²⁵. Pelo menos, algo aconteceu e ela pode, senão propriamente dar o caso por encerrado, pelo menos não ficar triste nem completamente insegura com isso. Não que vá melhorar muito as coisas pra Lester lá no além – embora espectros perfeitos como ele, apesar de toda infelicidade, também estão a salvos, à sua

²²⁰ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

²²¹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle..

²²² PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle..

²²³ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

²²⁴ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

²²⁵ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle..

maneira, na alegria dos que resistem (como emissário dessa subterrânea Nova Iorque, ele fará a cidade murmurar como Veneza: “não morri, eu fugi da minha vida”).

Em todo caso, foi em memória desse “amigo de hackers sacanas do mundo todo”²²⁶ que Micha e Gricha – dois rappers hackers russos – foram até os servidores de Gabriel Ice – não sem, claro, contar com algum apoio de Maxine – a fim de provocar uma sobrecarga elétrica em sua rede com um ataque vircator²²⁷, na esperança de destruir o seu sistema. Sabotagem, é claro, que deu totalmente errado, a ponto de nenhum de “nossos responsáveis” ficar sabendo – e quem imaginava mesmo que pudesse ser diferente? Mas, *algo aconteceu, e isso basta para provar* – pelo menos para aqueles, no alto da montanha, que testemunharam a torrente de negrume morte sair do mundo real para penetrar as bem-comportadas irrealidades da televisão, invertendo o que teria pretendido aquela mulher que resolveu entrar naquela loja de conveniência em que, como de costume, há uma televisão afixada no canto que ninguém vê – bastou provar que, sim, existe, que a subversão daquela forma mais etérea de poder está *a um piscar possível de luz saído do abismo (deeparcher/departure)*.

O pós-moderno pode achar que o abismo que há em toda fronteira de linguagem, de onde pululam punctuns, alucinações esquizofrênicas, excesso de “real” traumatizante e indecifrável²²⁸, seja algo de especialmente significativo. O detetive de Pynchon ri de tudo isso e vai até o abismo para arrancar um testemunho vidente dos seres que esperam por nós no fundo dos tempos – criaturas as quais, evidentemente, só deporão com sua proverbial troça glossolálica. Para que isso possa acontecer, contudo, é preciso produzir um *pulso*,

Daí a importância central das criaturas que não cessam de aparecer para o paranoico. São essas as criaturas que são as verdadeiras testemunhas *de um controle dos acontecimentos, de uma captura da proliferação das multiplicidades*. Como são seres irreduzíveis ao espaço picaresco da aventura ilimitada, destemida, sem sentido, essas criaturas estão “a salvo” de qualquer captura – são indiferentes, talvez riem, da ideia de que o Google fornece resultados mais “relevantes”. O paranoico – que não pode libertar-se totalmente das relações entre

²²⁶ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

²²⁷ “**Vircator** é um gerador de micro-ondas capaz de gerar pulsos breves de micro-ondas ajustáveis e de banda estreita em níveis de potência muito altos. Sua aplicação é principalmente na área de guerra eletrônica, por interferir em equipamentos eletrônicos, como radares ou equipamentos de rádio.” (Verbete: Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Vircator>)

²²⁸ Vamos discutir esses termos apropriadamente no Capítulo 6.

realidade-mundo moderno – vislumbra tais criaturas sempre em que se depara com o núcleo de captura em si, esse ramo profundo e inescrutável que faz limiar entre linguagem e pura possibilidade; é aí, no desvão do tempo incodificado que o paranoico entrevê essas criaturas que, simpaticamente, lhes segredam uma possibilidade de fuga ou um estado de humilhação.

Agora, Maxine pode voltar para casa observar seus filhos, Ziggy e Otis, a dispensarem da tarefa de os levarem para a escola do mundo – não que ela já não tenha visto eles dois lá

nas profundezas do DeepArcher, na cidade virtual deles, Zigotisópolis, os dois parados tal como agora, envoltos numa luz tão precária como esta, prestes a sair em sua cidade tranquila, ainda protegidos dos rastreadores e *bots* que um dia, mais cedo do que tarde, virão para toma-la em nome do mundo indexado.²²⁹

Já Micha e Gricha, quem sabe, prosseguem em sua aventura – eles que vieram de outro livro, *Contra o Dia*, em que eram musculosos capangas russos mirins que, quando perguntados sobre o que faziam, respondiam simplesmente, como é habitual às criaturas: “o mínimo possível, é o que se espera.” ‘Ele quer saber *qual é o seu trabalho*’, disse o outro. ‘*Ser simpático*’ – e se não morreram, a uma hora dessas já estão bem longe, com suas pranchas, lá no limiar do tempo, “bem longe da praia, no inverno, no escuro, esperando a onda que ninguém, além de Chazz²³⁰ e mais umas duas pessoas, verá se aproximando”²³¹.

²²⁹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

²³⁰ Chazz é um dos poucos personagens da trama a reconhecer que toda a megalomania em torno da revolução da informática é baseada em energia e que, portanto, é passível de sumir com um simples apagar da luz.

²³¹ PYNCHON, Thomas. *O Último Grito*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição Kindle.

capítulo 5

deflagrar a zona cinza

*Muito bem; sabe o que é uma enzima ou um catalisador? (...)
Eles não contribuem com nada materialmente, mas desencadeiam os
acontecimentos. Da história o senhor deve saber disso, pois
que nunca existiram a verdadeira fé, a verdadeira moral
e a verdadeira filosofia; mesmo assim as guerras,
as perversidades e ódios causados por elas transformaram
o mundo de maneira fecunda.*

Robert Musil

1. abordagem de rotina

Ôh, que caras chato ó / Quinze pras onze eu nem fui muito longe / E os “home”
embaçou / Revirou os banco, amassou meu boné branco / Sujou minha camisa
do Santos / Eu nem me lembro mais pra onde eu vou.¹

“Qual Mentira vou Acreditar?” – esse é o título da faixa dos Racionais MC’s, cujos versos descrevem uma cena muito comum nos subúrbios do Ocidente: “tomar geral” da polícia com base em suspeitas motivadas sobretudo pela cor de pele. “*Eu nem me lembro mais para onde eu vou...*”

Dois pretos dirigem seu automóvel rumo ao lar a poucos quarteirões, quando são parados de repente pela polícia, sob suspeita de embriaguez ao volante. Estamos, agora, no bairro de Watts, periferia de Los Angeles, Califórnia, numa quarta-feira de agosto de 1965. Aos poucos, os moradores cercam o Buick 55 Special para observar a batida policial – entre eles, a Sra. Price, mãe dos jovens, Marquette e Ronald Frye, e dona do veículo. " Isso é tudo o que aconteceu. Era só uma blitz de trânsito normal, rotineira"², lembra Lee Minikus, um dos policiais brancos na abordagem. Minikus julgava, provavelmente, estar agindo conforme o que manda “a lei da Califórnia” quando determinou – com a truculência habitual que tornou famosa a LAPD [Departamento de Polícia de Los Angeles] como uma das forças policiais mais brutais do mundo – a apreensão do carro e a prisão dos jovens e da mãe.

Podemos imaginar o que Minikus sentira quando teve sua farda rasgada pela Sra. Price que, com um salto de fúria, inaugurava solenemente a insurreição por vir: garrafas,

¹ “Qual Mentira Vou Acreditar?” in: RACIONAIS MC’S. Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997

² No original “That was all there was to it (...) It was just a normal, routine traffic stop” in: Darrel Dawsey. “To CHP Officer Who Sparked Riots, It Was Just Another Arrest” Los Angeles Times, 19/08/1990. in: http://articles.latimes.com/1990-08-19/local/me-2790_1_chp-officer

tijolos, pedras atiradas contra os policiais – em toda Watts, por seis dias ininterruptos, milhares de casas foram destruídas, lojas saqueadas, carros revirados de ponta-cabeça, tudo sendo posto pelos ares pelos próprios moradores em mais de dois mil focos de incêndios; homens armados com o que pôde ser roubado das lojas locais abrindo fogo contra o que quer representasse o poder branco por ali, enfrentando, talvez com orgulho quixotesco, a tropa de choque que, no auge do conflito, contou com mais de 14.000 policiais, nessa revolta cujo saldo final será de 34 mortos (9 brancos), 1.032 feridos, 3.952 presos (500 menores de idade) e um prejuízo estimado em 40 milhões de dólares³; sendo então considerada como pioneira, a maior e a *mais cara* insurreição da era pela luta dos direitos civis nos Estados Unidos da América.

A Sra. Price jamais obteve seu veículo de volta. O Buick – irregular, para o qual ainda restavam prestações a serem pagas – foi parar no estacionamento da LAPD e eventualmente os custos de alojamento acabaram ultrapassando o valor de revenda do veículo.

1.1 Nigga, ain't we good to you?

“Periferia é Periferia (Em qualquer lugar)”, vaticina os Racionais MC’s. Mas, por que Watts se revoltara? E por que dessa forma?

Entre os fatores elencados por cientistas sociais do governo americano estão: racismo; brutalidade policial; altas taxas de desemprego (20% entre os adultos, 40% a 60% entre os mais jovens); e falta de serviços públicos de qualidade como saneamento, transporte, escolas e hospitais, etc⁴. Contudo, esses fatores, quando comparados com o panorama geral vivido pela população preta nos EUA, revelam ser, no mínimo, insuficientes para explicar a insurreição. Pouco antes, em 1964, a National Urban League – organização preta não-governamental, liderada por Whitney Young, focada no combate à discriminação racial no mercado de trabalho – havia elegido Watts como o melhor bairro preto para se morar dentre

³ Cf. VIOLENCE in the City: An End or a Beginning? – A Report by the Governor’s Commission on the Los Angeles Riots. Los Angeles: Estado da Califórnia, 1965, p.1-2

⁴ Aproximadamente 1 bilhão de reais, em valores atuais. Cf. VIOLENCE in the City: An End or a Beginning? – A Report by the Governor’s Commission on the Los Angeles Riots. Los Angeles: Estado da Califórnia, 1965, p.5

as 68 cidades pesquisadas, a partir de critérios como emprego, moradia e salário. No momento em que ocorrera a Insurreição de Watts, a comunidade preta havia feito conquistas históricas: semanas antes, pela primeira vez na história, pretos de ambos os sexos tiveram o direito ao voto garantido, pondo fim definitivo às leis “Jim Crow” de segregação racial. E a cidade de Los Angeles, por sua vez, havia sido pioneira na aprovação de leis e políticas de combate ao racismo, como a aprovação da Lei Unruh Act, que criminaliza preconceito em ofertas de emprego; e a implantação da Fair Employment Practices Commission, que buscava criar políticas específicas de bem-estar social para a comunidade preta⁵. Em geral, os moradores de Watts tinham mais acesso a bens típicos de classe média, como televisão, refrigerador, automóvel e moradia (1/3 do bairro era composto de proprietários).

Watts não apenas era o maior bairro preto de Los Angeles da época - 350.000 pessoas, 14% de toda a população da cidade, cerca de 2/3 da comunidade preta local - , era também um dos destinos preferidos em todo o país da migração preta em busca de oportunidades, tendo sua população quadruplicado em menos de uma década. É bem verdade que, em 1965, Watts era uma superpopulação confinada em um perímetro relativamente pequeno, onde diferentes experiências de pobreza e racismo se acumulavam, vindas de norte a sul (onde a segregação era ainda praticada sem dissimulação, amparada pela lei)⁶. O que se vendia como uma promessa de liberdade - um *american dream* preto - revelava-se na realidade a esses migrantes, tão logo ali chegavam, como uma mera continuidade da experiência de racismo; embora os brancos, como recorda o escritor Chester Himes, parecessem em paz com a própria consciência: “A [única] diferença era que os brancos de Los Angeles pareciam dizer: ‘Ei, negro, nós não somos bonzinhos contigo?’”⁷.

A tranquilidade dos brancos californianos em relação aos negros, com efeito, se baseava numa antiga premissa do capitalismo: todo incremento na integração do trabalhador aos fluxos de produção e consumo, mesmo a níveis precários como em Watts, tende a

⁵ SCHRAIG, Peter. *Paradise Lost: California's Experience, America's Future*. Los Angeles: California University, 2004 p.45

⁶ Donna Murch. “Ferguson’s Inheritance”. *Jacobin Magazine*, 08/08/2015 in: <https://www.jacobinmag.com/2015/08/ferguson-police-black-lives-matter/>

⁷ No original: “The [only] difference was the white people of Los Angeles seemed to be saying, ‘Nigger, ain’t we good to you?’” Donna Murch. “Ferguson’s Inheritance”. *Jacobin Magazine*, 08/08/2015 in: <https://www.jacobinmag.com/2015/08/ferguson-police-black-lives-matter/>

estimular a ambição individual e deslocar a luta por melhoria das condições de vida para mecanismos constitucionais e para a política representativa; e não para a anarquia enfurecida. Todavia, com a Insurreição de Watts, *a relação entre progresso e mobilização* parecia ter sido rompida, inexplicavelmente. Produziu-se efetivamente uma ruptura entre o que se sabe (que, bem ou mal, a Califórnia dava mais direitos e melhor tratamento aos pretos que o resto do país) e o que deve ser capaz de mobilizar (a promessa hollywoodiana de que ali poderia acontecer um *american dream* preto) – é a zona cinza mesma, que foi revelada pela fumaceira crepitante de Watts em chamas.

O presente capítulo se debruça sobre o acontecimento de Watts, justamente, para examinar um tipo de resistência política que, menos que apelar para um sentido ou direito, *faz pulsar um risco*. O que se objetiva, aqui, é um “pulso deflagrador”, no sentido que assinalamos no capítulo anterior a partir do ataque Vircator ao sistema de Gabriel Ice – *pulso que produz a percepção* de algo fugidio “que depois se extingue. Mas basta para *provar que esse algo pode existir*”⁸. Meu argumento é que, para resistir a essa faixa específica de captura capitalística que caracterizamos por zona cinza, não basta protestar pelo reconhecimento público de uma situação de desigualdade⁹, é preciso também produzir um pulso ardente capaz de alterar o *mood* geral que condiciona a proliferação de multiplicidades, imaginações, competências intuitivas, em suma, pulso capaz de deflagrar novos modos de *perceber o risco de se viver nesse “sistema de feitiço sem feiticeiros” chamado capitalismo* (cf. Cap 1).

1.2 I'm from Watts, Baby

“*Burn, baby, burn!*”, entoavam os manifestantes que saíram às ruas em chamas de Watts, deixando claro que não era apenas os brancos, mas também os pretos, que deviam arder. Enquanto isso, o noticiário local perguntava: “Watts: Tumulto ou Revolta?”¹⁰. A Comissão

⁸ SARTRE, Jean-Paul. “A Expansão do Campo do Possível”. In: PIMENTA, Heyk; COHN, Sergio (Org.). *Maió de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 23.

⁹ Que fique claro, não há nada que permita dizer que esse formato de manifestação é preferível a outros modos de resistências efetuados no campo da crítica. Em todo caso, precisamos falar também de revoltas que ocorrem a nível infra-linguístico.

¹⁰ No original: “Watts: Riot or Revolt?”. WATTS: RIOT OR REVOLT? CBS News Report. Los Angeles: CBS. 07 de dezembro de 1965. Programa de TV.

McCone, designada pelo governo da Califórnia para produzir um estudo socioeconômico detalhado da insurreição, reconhecia certa dificuldade em determinar tal modelo de revolta: “Não foi um tumulto de cunho racial comum. O que acontecera foi uma *explosão - sem forma, absolutamente sem-sentido*, nada além de um protesto violento e sem esperança”¹¹. Já o famoso William H. Parker, impetuoso chefe do LAPD, preferiu passar ao largo de questões hermenêuticas: obra de agitadores, “como macacos num zoológico”¹².

Todavia, não foi apenas brancos e conservadores tiveram dificuldade em identificar o sentido da insurreição. Tanto a Esquerda Internacional quanto, e de modo surpreendente, diversos movimentos pretos, foram incapazes de encontrar “aparente justificativa” nas pilhagens e incêndios de Watts. Roy Wilkins, líder da NAACP (Associação Nacional pelo Avanço dos Homens de Cor), declarou que “a *cegueira insana* da multidão de pretos errantes foi criada pela cegueira insana dos brancos”¹³ e, ainda, “toda a força necessária deve ser utilizada para pôr fim aos tumultos e pilhagens”¹⁴. Tanto Martin Luther King quanto Whitney Young seguiram a mesma linha, acrescentando porém que, nesse caso, o recurso à repressão policial só resolveria momentaneamente o problema¹⁵ – postura que Eldridge Cleaver, líder dos Panteras Pretas, àquela altura prisioneiro na Cadeia Estadual de Folsom, criticou em uma carta escrita logo após os tumultos:

Watts era de dar vergonha. Nós costumávamos usar Watts como um epíteto do mesmo modo que os garotos da cidade usam “da roça” como troça... Mas agora, pretos são vistos em Folsom dizendo ‘*Eu sou de Watts, cara!*... Eu vivi lá por um tempo e tenho orgulho disso. Não dou a mínima pras lamentações enfadonhas do Whitney Young, Roy Wilkins e do Pastor.”¹⁶

¹¹ No original: “it was not a race riot in the usual sense. What happened was an explosion – a formless, quite senseless, all but hopeless violent protest” in: VIOLENCE in the City: An End or a Beginning? – A Report by the Governor’s Commission on the Los Angeles Riots. Los Angeles: Estado da Califórnia, 1965, p.5

¹² No original: “like monkeys in a zoo” in: THEOHARIS, Jeanne. “Alabama on Avalon – Rethinking the Watts Uprising and the Character of Black Protest in Los Angeles” in: JOSEPH, Peniel E. (org.), *The Black Power Movement – Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Nova Iorque: Routledge, 2006

¹³ No original: “the blind craziness of the roving Preto mobs was created by the blind craziness of white people” in: Roy Wilkins. “Los Angeles Riots: Roots Run Deep” *The Times Recorder*. Zanesville: Ohio. Domingo, 06 /08/1965 p.1

¹⁴ No original: “Rioting and looting must be put down with whatever force is required” in: Roy Wilkins “INQUIRY on Causes Urged By Wilkins.” *New York Times*, 16/08/1965, p.17

¹⁵ Roy Wilkins “INQUIRY on Causes Urged By Wilkins.” *New York Times*, 16/08/1965, p.17

¹⁶ No original: “Watts was a place of shame. We used to use Watts as an epithet in much the same way as city boys used “country” as a term of derision... But now, blacks are seen in Folsom saying “I’m from Watts, Baby! ...I lived there for a

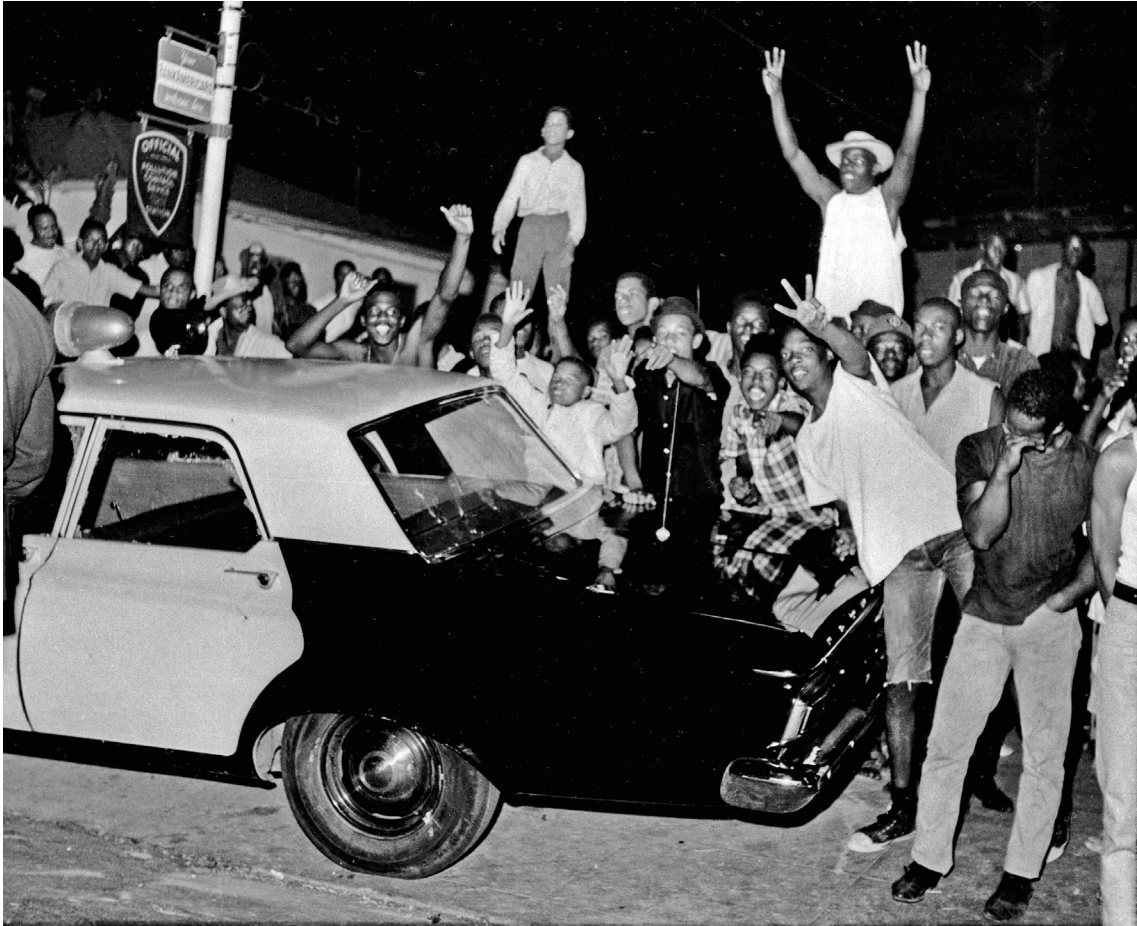
De fato, a historiografia norte-americana em geral tem posicionado a Insurreição de Watts como o princípio de uma nova era nas políticas do Movimento Black Power, marcada pelo distanciamento entre líderes de uma classe média preta organizada e os jovens pobres suburbanos de baixa escolaridade, “os quais se voltaram para o crime, gangues, violência e, por um breve momento (*militante, porém inefetivo*), para o Black Power, afim de dar voz ao seu descontentamento com a sociedade americana”¹⁷. Evidentemente, “ineficiência” – incapacidade de “agir de acordo com um projeto”, isto é, de atender à “miniatura da racionalização capitalista”¹⁸ que a palavra ‘eficiência’ representa – é um eufemismo na mão de historiadores que se sentem desconfortáveis em vocalizar um julgamento. Nessa leitura historicista – que abrange da Comissão McCone até Young, Wilkins e King –, a Insurreição de Watts tornou-se símbolo da degenerescência da marcha histórica preta, em que uma ação política até então promissora, como o Black Power, acaba esvaziada ideologicamente, adquirindo contornos fascistas e sendo aparelhada por grupelhos¹⁹.

time, and I'm proud of it, the tired lamentations of Whitney Young, Roy Wilkins, and The Preacher notwithstanding” in: FRANTZ, Stephen W. “Watts: "We're Pro-Black. If the White Man Views This as Anti-White, That's Up to Him." in: The Harvard Crimson, 3/10/1966. <http://www.thecrimson.com/article/1966/10/3/watts-were-pro-black-if-the-white/>

¹⁷ No original: “the latter of whom turned to crime, gangs, violence, and for a brief moment (a militant but ineffective) Black Power to voice their disaffection with U.S. society” in: THEOHARIS, Jeanne. “Alabama on Avalon – Rethinking the Watts Uprising and the Character of Black Protest in Los Angeles” in: JOSEPH, Peniel E. (org.), *The Black Power Movement – Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Nova Iorque: Routledge, 2006 p.31

¹⁸ Sentido de: “adequado; adaptado ao objetivo: não mais a capacidade de causar algo em geral, mas de fazê-lo de acordo com um plano e sem desperdício: o novo significado é uma miniatura da racionalização capitalista” MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism” in: *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review. p.119 Tradução minha.

¹⁹ Sobre um panorama da historiografia, ver: THEOHARIS, Jeanne. “Alabama on Avalon – Rethinking the Watts Uprising and the Character of Black Protest in Los Angeles” in: JOSEPH, Peniel E. (org.), *The Black Power Movement – Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Nova Iorque: Routledge, 2006 p.31



*A população celebra a tomada de uma viatura policial,
12 de agosto de 1965²⁰*

1.3 I have a dream: fetiche pela sobrevivência

Uma das primeiras tentativas significativas de considerar a Insurreição de Watts tomando como ponto de partida suas características paradoxais vem do filósofo situacionista Guy Debord que, em dezembro de 1965, publicou o panfleto “O declínio e queda da economia de commodities-espetacular”:

Deixemos os economistas lamentarem os 27 milhões de dólares perdidos, os urbanistas o incêndio de um dos seus mais belos supermercados, o Cardeal McIntyre lamentar seu vice-xerife morto; deixemos os sociólogos lastimarem a absurdidade e a euforia da rebelião. A função de um jornal revolucionário não é apenas apoiar os insurgentes de Los Angeles, mas também contribuir para seus

²⁰ Disponível em: <https://m.washingtontimes.com/news/2020/aug/10/ap-was-there-watts-riots-erupt-in-black-la-neighborhood/>

objetivos: oferecendo um apanhado teórico da verdade implícita em suas ações práticas.²¹

Debord remove o véu econômico de viés cientificista que limitou as abordagens supracitadas para lembrar que a insurreição ocorreu, justamente, na periferia do maior centro mundial de produção de entretenimento, Los Angeles. Debord atribui a Watts a expressão de uma vanguarda política consciente dos mecanismos de controle espetacular. Para o autor, os pretos de Watts confrontaram diretamente *a irrealidade do espetáculo* e de todo aparato legal e econômico sustentado em bases espetaculares.

Em uma sociedade como Los Angeles, extremamente opulenta e desigual, atos como pilhar e saquear seriam, na visão de Debord, *comportamentos humanos naturais*. A sociedade do espetáculo, contudo, controla tais desejos impondo uma relação fetichista com a mercadoria – em que cada produto consumido deve ser transformado em símbolo das conquistas individuais do sujeito. O espetáculo mobiliza, portanto, um *fetichismo pela sobrevivência*. As forças armadas, destaca Debord, são a *última ratio* da eficiência desse sistema – para proteger o direito à propriedade, os soldados mobilizados não hesitam em colocar em risco a vida daqueles que têm de sobreviver nos meios mais degradados e hostis, como Watts, para terem alguma chance de obter uma propriedade.

O paradoxo do fetichismo pela sobrevivência, para Debord, é que o espetáculo é essencialmente irrealizável, *mesmo para os brancos*. A mobilização espetacular ocorre de tal maneira que é necessário seguir o desejo de realização de perto, do contrário ele corre o risco de se tornar uma “mistificação total”, mas nunca próximo o suficiente a ponto de poder ser efetivamente apropriado pelo sujeito (o que daria fim à mobilização). Os pretos de Watts – excluídos do mercado de trabalho de Los Angeles, mas submetidos à exposição diária não apenas ao estilo de vida californiano, mas também ao que os brancos pensam sobre o que é ser um “preto” bem-sucedido – resolveram pôr a teste essa miragem “metade divina, metade

²¹ No original: “Let us leave the economists to grieve over the 27 million dollars lost and the town-planners over one of their most beautiful supermarkets gone up in smoke, and McIntyre over his slain deputy sheriff; let the sociologists weep over the absurdity and the euphoria of this rebellion. The task of a revolutionary journal is not only to endorse the Los Angeles insurgents, but also to help supply them with their reasons: to offer a theoretical account of the truth sought implicitly by their practical action” in: DEBORD, Guy. “The Decline and Fall of the ‘Spectacular’ Commodity-Economy” in: *A Sick Planet*, Londres: Seagull Books, 2008. P.5-6

terrena”²² do fetiche pela sobrevivência alimentado pelo espetáculo do *american dream* hollywoodiano, e exigiram a *realização total e imediata* da promessa de abundância: pilhando, saqueando e destruindo itens aos quais só teriam acesso individualizado, controlado por uma relação fetichista. Ao fazê-lo, descobrem a farsa de um sistema cuja promessa de acesso à riqueza não passa, enfim, de:

Uma escada sem fim. Quão mais alto eles sobem, mais longe do topo eles se encontram, porque eles não tem um começo justo, porque eles são menos qualificados e portanto mais numerosos na fila do desemprego e, finalmente, porque a hierarquia que os esmaga não é baseada simplesmente na compra de poder enquanto fato econômico puro: uma inferioridade essencial lhes é imposta em todas as áreas da vida cotidiana pelos costumes e preconceitos de uma sociedade na qual todo poder humano deriva da compra de poder.²³

Nesse sentido, os pretos de Watts, justamente por estarem à frente do resto da população preta mundial na “escada” social, estavam em condições de observarem a lógica perversa do fetichismo da sobrevivência, além de constatarem não apenas a “desigualdade convencional”, mas sobretudo uma *desigualdade natural* que lhes fora imposta pela pele preta²⁴.

Por tudo isso, a zona cinza revelou-se mais claramente para os pretos de Watts: o fosso entre o que eles sabem – que vivem na “terra das oportunidades” – e o que os mobiliza – o fetiche pela sobrevivência. Daí a importância assinalada ao acontecimento de um devir de negação. “Fato é que, nos Estados Unidos de hoje, brancos são escravizados pelas mercadorias, enquanto pretos as negam”²⁵, elogiou Debord. Durante os seis dias de Watts, os pretos desejaram muito mais que os brancos jamais se permitiram desejar: não mais este

²² No original: “half-heavenly, half-earthly” DEBORD, Guy. “The Decline and Fall of the ‘Spectacular’ Commodity-Economy” in: *A Sick Planet*, Londres: Seagull Books, 2008. P.23

²³ No original: “A ladder without end. The higher they climb, the further they get from the top, because they don't have a fair start, because they are less skilled and thus more numerous among the unemployed and, finally, because the hierarchy which crushes them is not one based simply on buying power as a pure economic fact: an essential inferiority is imposed on them in every area of daily life by the customs and prejudices of a society in which all human power is based on buying power.” In: DEBORD, Guy. “The Decline and Fall of the ‘Spectacular’ Commodity-Economy” in: *A Sick Planet*, Londres: Seagull Books, 2008. P.17-18

²⁴ Ora, quando Fukuyama concebeu como “natural” a criação de “vencedores e perdedores” ao longo das transformações do capital, restava a ele nos convencer por que isso necessariamente desembocaria em uma situação de igualdade. Afinal, a designação de uma classe “naturalmente” derrotada – condicionada a uma lógica em que a superação de desigualdades convencionais jamais desembocaria em uma igualdade “natural”, mas somente em novos cenários reais de fracasso – muito bem poderia constituir uma “vantagem adquirida” para um sistema que precisa minimizar os efeitos da distribuição social da derrota e, para isso, precisa contar com uma população apta a experienciá-la sistematicamente.

²⁵ No original: “The fact is that in the United States today whites are enslaved to commodities while blacks negate them” in: DEBORD, Guy. “The Decline and Fall of the ‘Spectacular’ Commodity-Economy” in: *A Sick Planet*, Londres: Seagull Books, 2008. P.24

ou aquele Buick velho, que pode ser perdido a qualquer momento para a polícia ou para o agiota; mas todas as mercadorias de uma só vez. Liberados da busca irrealizável do desejo através das formas alienantes do espetáculo condicionado pelo fetiche pela sobrevivência, os pretos de Watts se depararam com *desejos reais* cuja expressão se deu nas formas de “festividade, encorajamento brincalhão e o *potlatch* da destruição”²⁶.

Debord se coaduna com a ruptura de Watts em oposição à luta política empreendida pelo Movimento por Direitos Civis liderado por Martin Luther King. Contar, como King, com mecanismos legais, estatais, para atenuar a pobreza e ampliar a integração socioeconômica a longo prazo da comunidade preta seria, para Debord, aceitar a irrealidade de um “*I have a Dream*” espetacular – que, diga-se de passagem, jamais deixou de tolerar os maiores abusos contra a população preta mesmo no plano constitucional. Watts, inversamente, produziu uma interrupção do fetiche do progresso, constituindo um acontecimento desejante, realizado no presente imediato – ruptura e interrupção capaz de redefinir o controle da abundância em níveis “simultaneamente superficiais e profundos”²⁷, isto é, tanto no campo da lógica superficial do espetáculo (desigualdades convencionais), quanto na pretensão de atribuição de essências “naturais” ao sujeito preto (desigualdades naturais).

²⁶ No original: “festivity, playful affirmation and the potlach of destruction”. DEBORD, Guy. “The Decline and Fall of the ‘Spectacular’ Commodity-Economy” in: *A Sick Planet*, Londres: Seagull Books, 2008. P.13

²⁷ No original: “superficial and profound alike” DEBORD, Guy. “The Decline and Fall of the ‘Spectacular’ Commodity-Economy” in: *A Sick Planet*, Londres: Seagull Books, 2008. P.18



Figura 8: Frank Worth, “Sammy Davis Jr. Salta para Marilyn Monroe no set de ‘Como casar com um milionário’”, 1953²⁸

1.4 cerco de mobilização

Em 1966, poucos meses depois da rebelião, o jovem preto Leonard Deadwyler foi assassinado numa das ruas do bairro com três tiros disparados à queima roupa por um policial branco durante uma “abordagem de rotina” – crime cometido a sangue frio, como tudo indica, diante da esposa da vítima que, naquele instante, estava em processo de parto. Depois dessa ocorrência, *uma nova Insurreição de Watts era o que todos esperavam*. No entanto, afora poucos focos de incêndio e depredação, cerca de apenas 300 pessoas se uniram para manifestar contra a execução, sendo muitas delas sequer moradoras do bairro, a ponto do governador de então

²⁸ Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/frank-worth-sammy-davis-jr-leaps-for-marilyn>

poder ignorar o protesto insinuando que era coisa de “comunista”²⁹. Também a justiça, sem maior pressão pública além da imprensa e as habituais manifestações de porta de tribunal, e já não temendo uma nova rebelião, não hesitou em absolver os policiais envolvidos no assassinato. Apesar da *impressão generalizada de apatia* – que fez os brancos mais temerosos suspirarem com alívio – ficou claro meses mais tarde que Watts, na verdade, apenas esperava o momento adequado de prestar condolências. Em ocasião da conquista do primeiro hospital comunitário da periferia de Los Angeles, o Martin Luther King Jr. Community Hospital, Deadwyler foi finalmente homenageado – acreditava-se que se a esposa tivesse tido a chance de dar à luz em seu próprio bairro, provavelmente nada teria acontecido ao casal³⁰. O hospital é um símbolo incontestado das conquistas das lutas antirracistas, mas não nos apressemos em cantar vitória: ele logo ficará conhecido como *Killer King*, dada a alta taxa de mortalidade causada pela má gestão local³¹. Nem por isso, devemos cantar derrota: com a retomada das lutas antirracistas no século XXI – que à primeira vista, considerando as chamas que fizeram Minneapolis arder após o assassinato de George Floyd, se assemelham mais à Watts que às marchas do Movimento por Direitos Civis – o hospital voltou a ser foco dos esforços de ativistas para a melhoria do atendimento.

Na origem da insurreição ou da construção do hospital, não está apenas a indignação com o racismo estrutural e a violência policial, mas também uma vigorosa capacidade *de romper com as reações naturais ao abuso de poder* – os pretos de Watts queimaram tudo, quando confrontados com a violência banal; e agiram estrategicamente, quando confrontados com o horror e o choque da barbárie. Ao se insurgirem não apenas contra um oponente formal, *mas também contra aquilo que os atava àquela relação de poder desigual* – ao negarem o fetiche pela sobrevivência deitando até mesmo suas propriedades na chama festiva do *potlach* – os pretos de Watts foram além da indignação impotente e se apoderaram da margem de

²⁹ “Inquest of Preto Killed by Cop” *Jet Magazine*, Volume XXX, No. 8, 09/06/2019 P.50

³⁰ WILLIAMS, Richard Allen. “The Impact of Black Medical Organizations on African American Health” in: *Blacks in Medicine*, Suíça: Springer Nature, 2020 p.83-84

³¹ “O orgulho persistiu, mas, como em muitas outras instituições destinadas a servir o sul de Los Angeles, a qualidade não. A política racial bloqueou a supervisão significativa do município. Profissionais não-pretos processaram por perder posições e promoções com base em sua raça. As taxas de mortalidade infantil permaneceram mais altas e a vida útil mais curta do que no resto da cidade. O hospital tornou-se amplamente conhecido como “Killer King” - e isso foi antes mesmo de uma série de mortes de pacientes de alto perfil que demonstravam incompetência médica e administrativa”. Editorial. “Editorial: Martin Luther King, Jr. Community Hospital: A failed promise renewed” *Los Angeles Times*, 07/08/2015. <https://www.latimes.com/opinion/editorials/la-ed-watts-mlk-hospital-20150807-story.html>

indeterminação – de possibilidade e de risco – do futuro. Por esse motivo, puderam de algum modo se sentirem *politicamente responsáveis pela catástrofe* quando Deadwyler morreu. Para ser mais claro: eles puderam, dessa vez, se indignar não apenas com o genocídio racista da polícia de Los Angeles, mas também com o fato de não terem imaginado antes ser possível construir um hospital no bairro. A Insurreição de Watts *cumpriu com a tarefa de inscrever a consciência nos acontecimentos*, abrindo-a para um futuro “que não sabemos o que pode ser”, em que há tanto uma margem de risco (morte de Deadwyler) quanto de possibilidade (construção de um hospital) – e assim conseqüentemente (risco de má gestão hospitalar e possibilidade retomada de lutas antirracistas violentas etc.).

Foi nesse contexto turbulento após a morte de Deadwyler, em que todos se perguntavam se iria ocorrer uma nova Rebelião de Watts, que Pynchon foi até o bairro para examinar a situação de perto. Em linhas gerais, ele segue argumento similar ao de Debord. Watts, para Pynchon, seria um pequeno enclave de “amarga realidade” no seio da “fantasiosa irrealidade” da Los Angeles branca:

Enquanto a cultura branca se concentra em várias formas de loucura sistematizada – a economia da região de fato depende dela –, a cultura preta está emperrada com realidades mais básicas como doença, fracasso, violência e morte; realidades as quais os brancos em geral optaram por ignorar – e podem pagar por isso. As duas culturas não entendem bem uma a outra, embora os valores brancos sejam transmitidos sem cessar na tela da TV dos pretos (...)

Watts impactara o cerne dessa fantasia branca. Watts é, em contraste, um núcleo de amarga realidade. A única ilusão que Watts se permitiu foi, por um longo tempo, ter acreditado na versão branca do que um Preto supostamente seria. Mas, com os muçulmanos e o movimento por direitos-civis, essa imagem também se dissipou³².

Para Pynchon, a ideia de violência não pode ser a mesma para as duas realidades branca e preta. Para brancos, é o medo de fracasso que determina suas estratégias de sobrevivência; já

³² No original: “While the white culture is concerned with various forms of systematized folly--the economy of the area in fact depending on it--the black culture is stuck pretty much with basic realities like disease, like failure, violence and death, which the whites have mostly chosen--and can afford--to ignore. The two cultures do not understand each other, though white values are displayed without let-up on black people's TV screens,(...) Watts lies impacted in the heart of this white fantasy. It is, by contrast, a pocket of bitter reality. The only illusion Watts ever allowed itself was to believe for a long time in the white version of what a Preto was supposed to be. But with the Muslim and civil-rights movements that went, too.” Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

para pretos, cada fracasso levanta ainda a possibilidade concreta de morte. Para quem teme pelo estigma do fracasso, a “mentira” é uma estratégia eficaz – como vimos, na zona cinza das disputas intraburguesas, o emprego da violência é sempre dissimulado de modo que não revele nem as intenções em jogo, nem a real condição dos jogadores, tampouco o vínculos entre os atos e “acidentes”. Já para quem teme por realidades mais básicas, a violência pode ser uma expressão genuína da verdade. Algo que os “guerreiros da pobreza”³³ brancos que pretendiam levar um pouco de esperança ao bairro de Watts não pareciam entender. Nesse sentido, os pretos de Watts diziam que “com um policial, a coisa pode ficar mais perigosa, mas pelo menos é honesto. Vocês se entendem. Vocês dois silenciosamente admitem que o único apoio que o policial tem para ele é sua arma [...] além de proteger e servir o ‘cara’ o policial também funciona como sua efígie”³⁴.

"The Man", ou de acordo com os manifestantes, o "*little man*" não é propriamente alguém importante no mundo dos brancos, mas o cidadão comum californiano, branco, pagador de impostos, votante registrado, dono de propriedades, empregado, em relacionamento estável, hipotecado, etc. Em suma, é o minion de que viemos falando, alguém mobilizado permanentemente pela tarefa de se “adaptar criativamente” a tudo aquilo que é designado como oportunidade pelo Empreendedor.

Mas na cultura branca lá fora, naquele mundo assustador, cheio de motoristas de Mustang pré-cardíacos que gritam insultos uns aos outros apenas quando as janelas estão abertas; de grandes corporações onde o niceguymanship [“caralegalzismo”] é a ordem permanente, independentemente de quem o executivo possa estar tentando esfaquear por trás; de uma enorme casta de psiquiatras que aconselham moderação e comprometimento como resposta a todas as formas de aborrecimento; entre tanta irrealidade bem-comportada, é quase impossível entender como Watts pode realmente se sentir em relação à violência. Em termos de realidade estrita, a violência pode ser um meio de se obter dinheiro, por exemplo, não mais desonesto do que coletar taxas exorbitantes de transporte de um cliente que recebe assistência do governo, como os mercadores

³³ No original: “poverty warriors” in: Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

³⁴ No original: “with a cop it may get more dangerous, but at least it's honest. You understand each other. Both of you silently admitting that all the cop really has going for him is his gun (...) besides protecting and serving the little man, the cop also functions as his effigy.” In: Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

brancos daqui ainda fazem. Longe de uma doença, a violência pode ser uma tentativa de se comunicar ou de ser quem você realmente é.³⁵

Este "cara" não precisa mais pegar em armas ou dizer o que pensa para seu oponente, pois está habituado a conseguir de um modo ou de outro tudo o que quiser. Ele pode simplesmente sorrir enquanto diz a um preto que mal conheceu que uma vaga de emprego talvez já tenha sido ocupada ou que uma casa já foi alugada, enquanto se acha esperto por pensar em termos como “‘crédito de alto risco’ – ou ‘mau aprendiz’, ou ‘ameaça sexual’, ou ‘bandidinho do bolsa-família’”³⁶. Todo um aparato de controle sustenta esse exercício de maldade indireto; no entanto, o cara se distingue, justamente, por se sentir no direito (como Fausto e Solness) de se entregar aos devaneios de conquistas espetaculares sem ter de se colocar questões concretas sobre quem deve ser destruído e como.

Em outras palavras, o fetiche pela sobrevivência tem sentidos radicalmente diferentes, quando observados pela ótica do sujeito mobilizado pela zona cinza ou pela ótica “das ruas”. A mesma névoa que atribui contornos mágicos à mercadoria fantasiada – em que fulgura a distância entre o que sabemos (que ela pode ser comprada) e o que nos mobiliza (a obrigação de representar a própria sobrevivência através da compra, independentemente da mercadoria escolhida) – é sentida violentamente, entre os pretos que se souberam desvencilhar de toda miragem, como lufada de destroços sufocante que só faz alargar a distância entre o que sabemos e o que nos mobiliza. A irrealidade espectral de Los Angeles, para Pynchon, pôde se constituir como *loucura sistematizada* porque pode financiar um sistema de controle coercitivo de riscos e suas respectivas garantias de anticompaixão. Ela pode contar com uma horda de minions – policiais, psicólogos, pedagogos, cientistas etc. – aptos a processar a dinâmica de atribuição de vencedores e perdedores de um modo que lhes pareça natural, em que as contradições do espetáculo do progresso possam ser evitadas sem causar um mal-estar maior que uma “dissonância”, para retomarmos os termos de Moretti. (referencia)

A Insurreição de Watts significa, portanto, um grande “cair na real” – embora num sentido inverso ao experimentado pelo Empreendedor – em que os pretos, além de

³⁵ Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

³⁶ No original: "Bad credit risk"--or "Poor learner," or "Sexual threat," or "Welfare chiseler" Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

constatarem o mecanismo perverso que lhes atribui uma “desigualdade natural” no momento em que lhes propõem o abrandamento das “desigualdades convencionais”, descubrem que estão em dívida com uma conta que jamais poderão pagar: o preço da ilusão branca, cobrada deles em termos de hipotecas ou juros, às vezes em vidas: “Aparentemente, em Watts, onde ninguém pode se dar ao luxo da ilusão, há poucas razões para acreditar que agora será diferente, melhor do que da última vez”³⁷.

Em 2009, Pynchon voltou a abordar a Insurreição de Watts em *Vício Inerente* (2009), um romance policial “hippie” cujo cenário é a Califórnia do início dos anos 1970, que se concentra na contrarreforma conservadora do período Reagan. Acompanhamos as aventuras de Larry ‘Doc’ Sportello, detetive contratado por uma ex-namorada para investigar o sumiço do atual amante, um poderoso barão do mercado imobiliário que havia emitido sinais trocados sobre um eventual “arrependimento” de sua agressiva atividade empreendedora. Esse desaparecimento, aos poucos, revela-se como parte de uma conspiração maior, que envolve surfistas, traficantes, contrabandistas, policiais corruptos e a temível entidade conhecida como Presa Dourada³⁸. Como o romance se passa em Los Angeles – uma cidade não apenas determinada, como possivelmente fundada pela especulação imobiliária³⁹ – a certa altura, um Pantera Negra, Tariq Ali, relembra da experiência de assombro quando constatou com seus próprios olhos que, durante o breve período que esteve preso, seu antigo bairro havia sido inteiramente desalojado para dar lugar a um condomínio de classe média; ocorrência que o levou a concluir que não se tratava de meramente uma atividade “natural” de mercado, mas uma vingança branca contra o acontecimento de Watts:

“Segunda Guerra”, disse Tariq. “Antes da guerra, boa parte da região centro-sul ainda era um bairro japonês. Mandam aquele pessoal pros campos de prisioneiros, a gente entra pra ser o japonês da vez.”

[Sportello] “E agora é a vez de vocês serem deslocados”

³⁷ No original: “In Watts, apparently, where no one can afford the luxury of illusion, there is little reason to believe that now will be any different, any better than last time”. Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

³⁸ A descrição é, em linhas gerais, um resumo do texto disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12873>

³⁹ DAVIS, Mike. *Cidade de Quartzos - escavando o futuro em Los Angeles*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009

[Tariq Ali] “Mas da vingança dos brancos. Não bastava a via expressa lá perto do aeroporto.”

“Vingança por...?”

“Watts.”

“A revolta.”

“Tem quem prefira dizer ‘insurreição’. O Cara*⁴⁰, ele só espera a hora certa.”⁴¹

A longa vingança branca – continua a narrativa de Pynchon – teria sido reconfigurada em algum momento antes ou durante a Insurreição de Watts e se concentrou em, de um lado, expulsar as comunidades pretas para construção de novos condomínios fechados de baixo custo para classe média; de outro, na formação da “reserva policial de Los Angeles”⁴², uma milícia paramilitar financiada secretamente pela própria LAPD com o objetivo de terceirizar o “trabalho sujo” – assassinar; plantar provas; sumir com corpos, etc. O primeiro teste dessa nova milícia teria sido, justamente, a insurreição de Watts, quando ela pôde exercitar livremente um “caça-crioulos”⁴³ – ação cujo saldo total de mortes jamais teria sido contabilizada oficialmente.

A vingança branca, evidentemente, assume a forma mais vaga de uma vingança do "Deus Mercado" em que os policiais são apenas uma das pontas mais “carnais” de um exercício indireto de maldade, ramificado a perder de vista ao longo de uma infinidade de fantasias particulares megalômanas e irracionais dispersas na zona cinza e sua horda de minions representadas por incontáveis personagens, seitas, grupos empresariais, bandas de rock, entre eles um suposto cartel transnacional de drogas chinês cuja sede é um misterioso barco que jamais aporta, e que se supõe que tenha ramificações em hospícios e clínicas dentárias). Nas mãos dos seletos naturais, a especulação imobiliária não é apenas um instrumento de expulsão e precarização de comunidades pretas; consiste também numa armadilha para os futuros inquilinos – entre os quais estariam um horda de hippies, conforme

⁴⁰ ‘The Man’, no original em inglês.

⁴¹ PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.27

⁴² PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.p.243

⁴³ PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.p.243

enuncia Crocker Fenway, o “rei dos Palos Verdes”⁴⁴, para Sportello, em uma das passagens cruciais da trama:

[Fenway] “Era só isso que o senhor queria? Nada de dinheiro, então, tem certeza?”

[Sportello] “Quanto de dinheiro eu ia ter de pegar de vocês para não perder o respeito?”

Crocker Fenway deu uma risadinha alegre. “Meio tarde para isso, senhor Sportello. Gente como o senhor perde qualquer direito a ter respeito na primeira vez em que *paga aluguel a alguém*.”

[Sportello] “E quando o primeiro proprietário decidiu passar a mão no *cheque caução* do primeiro locatário, todo o seu grupinho de merda perdeu o respeito de todo mundo.”

[Fenway] “Ah. Então o senhor está procurando o quê, um ressarcimento? Mais os juros de quantos anos? Isso seria uma questão de contabilidade, é claro, mas acredito que nós pudéssemos resolver isso.”

[Sportello] “Claro. Nada pra vocês, umas centenas de dólares, coisinha que vocês enrolam pra cheirar cocaína. Mas sabe, cada vez que um de vocês fica aí com essa cobiça, o nível de *carma pesado ganha um impulso de mais cem dólares. Depois de um tempo começa a se acumular*. Faz anos agora que bem embaixo do nariz de todo mundo tem esse monte de ódio entre classes, se acumulando lentamente. Aonde você acha que isso vai dar?”⁴⁵

Se, a respeito de Ibsen, recorremos à noção de feitiço, podemos dizer sobre a obra de Pynchon que ela toda recorre ao conceito de “carma”, carmas pesados – em que a grande dissonância intraburguesa colide sem cessar com o ódio entre classes –, carmas que dão liga às brumas sufocantes da zona cinza nas quais, numas de suas várias condensações, se imagina ter formado a tempestade do mercado financeiro na aurora dos anos 1970. O final de *Vício Inerente* ocorre, justamente, com a evocação do desejo de “que a neblina se consumisse, e que alguma outra coisa dessa vez, de alguma maneira, estivesse no lugar dela”⁴⁶. Fenway não

⁴⁴ “A **Península de Palos Verdes** (do espanhol Palos Verdes "palitos verdes") é um relevo e uma sub-região geográfica da área metropolitana de Los Angeles, no sudoeste do condado de Los Angeles, no estado da Califórnia, EUA. Localizada na região de South Bay, a península contém um grupo de cidades ricas em Palos Verdes Hills, incluindo Palos Verdes Estates, Rancho Palos Verdes, Rolling Hills e Rolling Hills Estates. A cidade de Torrance, na Baía Sul, faz fronteira com a península ao norte, o Oceano Pacífico fica a oeste e sul e o Porto de Los Angeles fica a leste. De acordo com o Censo de 2010, a população da Península de Palos Verdes é de 65.008.” [Verbete: Wikipédia https://en.wikipedia.org/wiki/Palos_Verdes_Peninsula]

⁴⁵ PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.p.431-432

⁴⁶ PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.P.459

concebe o aluguel apenas naquilo que ele é – um pagamento pelo uso de propriedade –, mas também pelo seu poder de impor uma mobilização, em que se poderá lucrar por outras duas vias: de um lado, forçando a aderência ao fetiche pela sobrevivência a uma ampla gama de comunidades; de outro, acumulando carmas, através da especulação imobiliária, a partir da grande dissonância (classe média) e o ódio (pobres). O sujeito, temendo morar mal ou ir parar no olho da rua, acaba consentindo com essa acidentada distância entre micro e macroeconomia sem a qual as grandes negociatas do mercado não podem funcionar (conforme já discutido no cap. 3 sobre a bolha imobiliária que levou à Crise de 2008). Em outras palavras, Fenway incluiu no aluguel uma espécie de “dispositivo de derrota” – dessa vez, literalmente – a partir do qual ele poderá controlar e especular via mobilização.

Como Sportello é um sujeito que vive no mundo real – isto é, não no mundo falso dos espectros, embora “realidade” em que ele vive não signifique exatamente a mesma coisa que para os pretos de Watt – ele é de algum modo imune às tentativas de fetichização da sobrevivência. Ele lembra que, do outro lado, há o ladrão de caução: aquele que não consegue se ater às formas indiretas do exercício da maldade e revela um pouco mais do que o necessário sobre as intenções do empreendedor. Ainda assim, Fenway, do alto de sua visão de Deus Mercado, dá de ombros:

“É uma questão de *estar no seu lugar*. Nós (...) estamos no nosso lugar. Estivemos desde sempre no nosso lugar. Olhe em volta. Imóveis, direitos de uso de água, petróleo, mão de obra barata – isso tudo é nosso, foi sempre nosso. E você, no apagar da vela você é quem? Mais uma unidade neste enxame de vagabundos que vem e vão sem se deter aqui na ensolarada Southland, ansiosos por serem comprados com um carro de uma certa marca, modelo, ano, uma loura de biquíni, trinta segundos em algo que passe por uma onda – um cachorro-quente com chili, pelo amor de Deus”. Ele deu de ombros. “Nunca vai nos faltar gente como vocês. O fornecimento é inesgotável”.⁴⁷

O discurso de Fenway está de acordo, em linhas gerais, com a conclusão do ensaio sobre Watts:

Afinal, é do interesse da Los Angeles branca acalmar os ânimos de Watts da maneira que puder - colocar a área sob *um cerco de persuasão*; aliciar os pobres pretos para que assumam certos valores brancos. Deem-lhes uma pequena propriedade, e eles serão menos tolerantes ao incêndio criminoso; faça com que eles procurem um carro ou uma TV em cores e eles provavelmente manterão um

⁴⁷ PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.p.433

emprego estável. Alguns veem isso pelo que é – esse qualé, esse falso seja-bem-vindo, essa tentativa de transmogrificar a realidade de Watts na irrealdade de Los Angeles. Alguns não.⁴⁸

Tanto *Vicio Inerente* como a Insurreição de Watts, então, podem ser pensados como tentativas de lançar luz sobre os "cercos de persuasão", como diz Pynchon, ou, como prefiro chamar, *cercos de mobilização*. A Insurreição de Watts foi uma tentativa de subversão do cerco que havia confinado os pretos ao fornecimento inesgotável de "gente" para o espetáculo hollywoodiano do *american dream*. O que se destruiu e se saqueou, então, não foi o próprio bairro, mas aquilo que, escamoteado sob as formas da propriedade, apelava a uma negação da realidade imediata, exigia uma aderência aos imperativos de mobilização. A fumaceira que emergiu do fogo que consumiu Watts, resultante desse novo pulso deflagrado no seio do mundo espectral, deu nova qualidade à névoa da zona cinza: transformou-a em *matéria de risco*. Se, no capítulo 1, falamos em transdescendência; aqui, se alcançou uma espécie de *intransmogrificação*, ou transmogrificação de uma intransigência. A partir dessa recusa total em compensar o que conhecemos com o que nos mobiliza, e vice-versa, a névoa da zona cinza foi "intransmogrificada" naquilo que ela é verdadeiramente: uma grande zona de risco violenta, tanto a nível dos corpos quanto da subjetividade. Ou ainda, como coloca *Vicio Inerente*, abaixo citado, Watts teve o mérito de "intransmogrificar" a irrealdade espectral de Los Angeles em um novo *mood*⁴⁹ amargo e real. Quem dá voz a essa visão no romance é o tenente da LAPD "Pé-Grande" Bjornsen - "um dos verdadeiros durões da América"⁵⁰, típico brucutu racista anti-hippie, mas com quem pelo menos dava "pra ser honesto" e se "entender" já que, nessa missão de defender "o cara", ele só podia contar com a própria arma. Desde o

⁴⁸ No original "It is, after all, in white L.A.'s interest to cool Watts any way it can--to put the area under a siege of persuasion; to coax the Preto poor into taking on certain white values. Given them a little property, and they will be less tolerant of arson; get them to go in hock for a car or color TV, and they'll be more likely to hold down a steady job. Some see it for what it is--this come-on, this false welcome, this attempt to transmogrify the reality of Watts into the unreality of Los Angeles. Some don't." in: Thomas Pynchon. "A Journey into The Mind of Watts" in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

⁴⁹ Retomando o parágrafo do capítulo 4: O conceito de *mood* assinala algo que é menos que um sentido, é algo "amorfo, proteico e mutável, mas que exerce uma poderosa influência sobre as maneiras pelas quais pensamos, agimos e experimentamos"⁴⁹. É um condicionamento da proliferação de multiplicidades, que pode tanto ser capturado para uma mobilização quanto estimular o agenciamento de novas subjetividades.

⁵⁰ PYNCHON, Thomas. *Vicio Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 P.260

caso de Charles Manson⁵¹, “Pé-Grande” vinha sentindo uma espécie de medo difusa, especialmente porque, de agora em diante, tudo fazia crer que a era de *soluções de mistérios criminais* havia chegado ao fim:

“Tudo virou um fascínio doentio”, opinou o Pé-Grande, “e enquanto isso todo o campo de Homicídios está de pernas para o ar - adeus Dália Negra, descanse em paz Tom Ince, sim, receio que tenha chegado ao fim o tempo daqueles antigos mistérios criminais de Los Angeles. Nós encontramos os portais do inferno, e é definitivamente pedir demais dos nossos civis de Los Angeles esperar que eles não queiram entrar aos bandos por eles, tesudos e gargalhantes como sempre, em busca da mais nova diversão.”⁵²

Já examinamos a dissolução do universo do mistério no capítulo 4; em todo caso, Pé-Grande é durão suficiente para não temer por “pequenos detalhes” de interesse individual. Então, como se contemplasse uma das “pinturas de veludo de praias fictícias”⁵³ que compõem a parede do muquifo de Sportello, Pé-Grande, delirando sob o *longo, quente verão*⁵⁴ californiano, imagina algo que vem penetrar a grande piscina do “cara”, de repente, mas sem alterar a natural oscilação imóvel da água, como numa tela de David Hockney; um acontecimento talvez infeliz, para o banhista que ali se bronzeava sonolentemente, desperto agora por essa alteração geral do *mood* causado, não pelo brilho do sol costumeiro que atraía

⁵¹ “**Charles Manson**, (1934 — 2017) foi um criminoso estadunidense. Em meados de 1967, ele formou e liderou o que ficou conhecido como “Família Manson”, uma seita que atuava na Califórnia. Seus seguidores cometeram uma série de nove assassinatos em quatro locais em julho e agosto de 1969. De acordo com o promotor do condado de Los Angeles, Manson planejou iniciar uma “guerra racial”, embora ele e outros contestassem esse motivo. Em 1971, ele foi condenado por assassinato em primeiro grau e conspiração para cometer assassinato pela morte de sete pessoas. A promotoria admitiu que Manson nunca ordenou literalmente os assassinatos, mas eles argumentaram que sua ideologia constituía um ato público de conspiração. Manson também foi condenado por assassinato em primeiro grau pelas mortes de Gary Hinman e Donald Shea.” [Verbete: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Manson]

⁵² PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 P.259

⁵³ “Doc ficou um tempo olhando uma pintura em veludo (...) Este quadro de Doc mostrava uma praia do sul da Califórnia que nunca existiu - palmeiras, moças de biquini, pranchas, essa coisara toda. Ele pensava nele como uma janela por onde olhar quando não dava conta de olhar pela de vidro do tipo tradicional no cômodo ao lado. Às vezes nas sombras a paisagem se iluminava, normalmente quando ele estava puxando fumo, como se tivessem mexido no botão de contraste da Criação só o suficiente para tudo ficar com uma aura, um contorno radiante, e prometer que a noite estava a ponto de se tornar épica, de alguma maneira.” PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 p.64

⁵⁴ “**Long, Hot Summer of 1967** refere-se aos 159 distúrbios raciais que eclodiram nos Estados Unidos no verão de 1967. Em junho, houve tumultos em Atlanta, Boston, Cincinnati, Buffalo e Tampa. Em julho, ocorreram distúrbios em Birmingham, Chicago, Nova York, Milwaukee, Minneapolis, Nova Grã-Bretanha, Rochester, Plainfield e Toledo. Os distúrbios mais destrutivos do verão ocorreram em julho, em Newark, New Jersey, e Detroit, Michigan, e muitas manchetes de jornais contemporâneos os descrevem como “batalhas”. [5] Como resultado dos distúrbios no verão de 1967 e nos dois anos anteriores, o presidente Lyndon B. Johnson estabeleceu a Comissão Kerner para investigar os distúrbios e as questões urbanas dos negros americanos.” (Verbete: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Long_hot_summer_of_1967)

os primeiros cineastas até aquela região longínqua da América; um fascinante fenômeno, cujo sentido e consequências lhes são num primeiro momento inescrutáveis imprevisíveis:

[Pé-Grande] “bom, todo mundo que *trabalha para viver*. Mas quer saber a verdade?”

[Sportello] “Áhnhh... não?”

“Mas toma, mesmo assim. A verdade é que... neste exato momento todo mundo está com muito medo.”

“Quem - vocês? Todos os burritomaníacos da Homicídios? Com medo de quê? Do Charlie Manson?”

“É estranho, sim, que aqui, na capital da eterna juventude, do verão sem fim, o medo esteja percorrendo a cidade novamente como nos tempos antigos, *como na lista preta de Hollywood de que você não se lembra e os motins de Watts que você lembra* – ele se espalha, como o sangue numa piscina, até ocupar todo o volume do dia. E aí talvez uma alma brincalhona aparece com um balde de piranhas, joga na piscina, e imediatamente elas sentem o gosto de sangue. Elas nadam de um lado para o outro procurando o que está sangrando, mas não acham nada, todas elas ficando cada vez mais enlouquecidas, até que a loucura chega a um certo ponto. Que é quando elas comem umas às outras.

(...) “É como se”, o Pé-Grande continuou, “existisse um sub-deus maligno que ditasse as regras no sul da Califórnia? Que vez por outra acorda da sua sonolência e permite que as forças das trevas que estão sempre estendidas logo onde começam as sombras venham à tona?”⁵⁵

⁵⁵ PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 P.260



Figura 9: Watts, em 1966⁵⁶

⁵⁶ Bill Ray/Life Pictures/Getty Images Disponível em: <https://www.life.com/history/the-fire-last-time-life-in-watts-1966/>

2. honestos renascimentos

2.1 sucatas fora do lugar

“Próximo das Torres, ao longo da velha Ferrovia Elétrica do Pacífico, crianças estão ocupadas atirando garrafas no trilho de ferro. Mas Simon Rodia está morto, e agora a sucata apenas se acumula.”⁵⁷ A obra *Nuestro Pueblo* (1921-1954)⁵⁸, ou simplesmente as “Torres de Watts”, é um imenso pavilhão de esculturas feitas, ao longo de 30 anos, inteiramente de sucata colhida nas ruas de Watts por Rodia (data), imigrante italiano branco – feito que o consagrara à constelação de personagens da capa de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles.

Esse hábito de recolher sucatas ressurgiu após a insurreição de Watts para celebrar a condição de “fora do lugar” de toda mercadoria naquele enclave de realidade. Noah Purifoy (data), artista contemporâneo afro-americano, investiga tais detritos através do que denominara de *junk dada*. Uma de suas obras mais célebres, *66 Letreiros de Neon* (1965)⁵⁹ faz referência às placas de neon derretidas sob o fogo da Insurreição, em que o artista medita sobre a dissipação dos sonhos “espetaculares” nessa aposta arriscada pela liberdade. É provável que Pynchon comentava as obras de Purifoy, até então um jovem em início de carreira, quando escreveu o seguinte trecho no já citado artigo para o *New York Times*:

⁵⁷ “Next to the Towers, along the old Pacific Electric Tracks, kids are busy everyday busting more bottles on the steel rails. But Simon Rodia is dead, and now the junk just accumulates” in: Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: *New York Times*, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

⁵⁸ “**Watts Towers**, também conhecida como Towers of Simon Rodia e *Nuestro Pueblo* são um conjunto de dezessete estruturas esculturais interligadas no parque histórico Simon Rodia State na comunidade de Watts, em Los Angeles. A mais alta das torres alcança 30 metros. O conjunto foi projetado e construído pelo italiano Simon Rodia, durante trinta e três anos, entre 1921 e 1954. O estilo empregado reflete a arte bruta e a arte naïf” [Verbete: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Watts_Towers].

⁵⁹ Um conjunto de imagens da série de peças que compõem a obra pode ser visualizada no site oficial do artista: <http://www.noahpurifoy.com/66signs>

Watts é durão; foi capaz de resistir ao irreal. Se há algum desvio da realidade ali, é através da criação de mitos. À medida que o verão esquenta, o tumulto de agosto passado vem sendo lembrado menos como caos e mais como arte. (...) A reestruturação do motim prossegue de outras maneiras. (...) uma sala cheia de esculturas feitas inteiramente a partir de found-objects [objetos encontrados] - encontrados, simbolicamente, seguindo a tradição Simon Rodia, entre os destroços que os tumultos haviam deixado. Explorando texturas de madeira carbonizada, metal retorcido, vidro fundido, muitos dos trabalhos eram belos, honestos renascimentos.⁶⁰

A obra *Untitled (Assemblage)* (Fig.8), de 1967, é precisa em sua exibição acerca do fetiche pela sobrevivência. Nela, encontramos objetos cotidianos e íntimos, organizados numa *assemblage* caótica que lembra, em certos aspectos, os painéis de Arthur Bispo do Rosário. Sapatos queimados; objetos de couro de toda sorte; pentes, escovas e pincéis; etiquetas, véus e guarda-chuva – diversos itens são estruturados longitudinalmente com auxílio de pedaços de madeira, alguns deles possivelmente pés e cabeceira de cama, ao longo de um formato retangular que sugere um antigo retrato de família. Por sobre essa mixórdia de objetos íntimos, pairam um diploma escolar e uma rocha em formato de uma concha, completando o comentário irônico acerca da precariedade do projeto de assimilação burguesa em Watts. Essa concha rochosa, cujo sentido parece quase escapar entremeio a objetos tão simbólicos da luta pela sobrevivência, lembra a “pedra de contemplação” de *Parasita* (2019). Tais objetos geológicos portadores de carga misteriosa, capazes de sobreviver às chamas ou ao dilúvio, são signos que – para muito além de uma crítica da promessa liberal de ascensão via educação que envolve tanto o preto de Watts subentendido pela obra de Purifoy quanto o jovem sul-coreano periférico de Joon-Ho – produzem uma percepção dessa injustiça mais profunda e entranhada, essa captura para uma “desigualdade natural”. Em todo caso, como na obra de Bispo, para Purifoy – a meio caminho entre o trapeiro da história e a velha guardiã

⁶⁰ No original: “Watts is tough; has been able to resist the unreal. If there is any drift away from reality, it is by way of mythmaking. As this summer warms up, last August’s riot is being remembered less as chaos and more as art. (...) Restructuring of the riot goes on in other ways. (...) a roomful of sculptures fashioned entirely from found objects--found, symbolically enough, and in the Simon Rodia tradition, among the wreckage the rioting had left. Exploiting textures of charred wood, twisted metal, fused glass, many of the works were fine, honest rebirths.” in: Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

dos acontecimentos – trata-se de recolher o que resta da vida cotidiana para se antecipar ao juízo final – todavia, com a consciência durona de que há “No Church In the Wild”⁶¹.



Figura 10: Noah Purifoy, “Untitled (Assemblage)”, 1967⁶²

⁶¹ “No Church In The Wild” [Nenhuma Igreja na Selva] é uma canção gravada pelos rappers Jay-Z e Kanye West, em 2011. O clipe, dirigido por Romain Gravas, simula uma cidade em chamas durante um confronto violento puro entre pretos e a polícia - uma referência a Watts e outros protestos similares como Harlem (1964), Chicago (1966), Ferguson (2014). O refrão diz: “Human beings in a mob /What's a mob to a king?/ What's a king to a god? / What's a god to a non-believer? / Who don't believe in anything?”.

⁶² Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/untitled-assemblage>

2.2 um motor velho

Outra sucata – agora, um bloco de motor de automóvel caído nas ruas de Watts – é convertida em elemento chave para a narrativa de *Assassino de Ovelhas (data)*, filme dirigido pelo cineasta afro-americano Charles Burnett, pertencente à primeira geração de cineastas nascidos em Watts e integrante do movimento de cinema chamado de *L.A. Rebellion*, junto de Julie Dash, Ben Caldwell e Billy Woodberry.

Ambientada em Watts da década de 70, a estrutura narrativa é quase tão fragmentada, estilhaçada, quanto a paisagem do bairro ainda em ruínas. As crianças que atiram alegremente garrafas e pedras entre si e contra o trem que corta o bairro inauguram o tom do filme, em que o limiar entre violência e empatia é tênue e precário. Um pouco como na obra de Purifoy, Burnett dilui a trama central em um amplo caleidoscópio de fragmentos independentes que captam o drama da vida na periferia, acompanhado de trilha sonora que vai desde Dvorák a George Gershwin e Louis Armstrong. Entremeio a infinidade de recortes, acompanhamos a história de Stan, um açougueiro e pai de família preocupado em manter o sustento da casa.

Stan ainda nutre a esperança de uma vida melhor, todavia, Watts não é o melhor lugar para conservar ilusões sobre o fetiche pela sobrevivência. Se, extenuado após a dupla jornada de trabalho, tem ainda de escapar ao assédio sexual de sua chefe branca, Stan, ao chegar em casa, terá de se confrontar ainda com a perda do apetite sexual – que resiste, como pode, nas pequenas experiências, como quando, ao encostar a xícara de chá no rosto, sente no vapor quente o mesmo rubor que lhe toma a face durante o amor. Seus amigos, que não podem compreender o lado sentimental de Stan, convidam-no para participar de um crime; e quando ouvem um “não” como resposta, se sentem no direito de caçoar da visão de mundo fantasiosa de Stan, que vem cultivando uma imagem de si que não condiz com a sua real pobreza.

Eventualmente, o fetiche pela sobrevivência se organiza em torno de um carro velho – como na origem da Insurreição de Watts (o automóvel, lembremos, é um objeto de maior importância em uma cidade considerada pioneira ao substituir o pedestre pela lógica de circulação automotiva). Stan precisa de um novo motor para seu carro, para que, por exemplo, ele e sua família possa passear aos domingos. Seus amigos o interpelam – não

exatamente questionando a necessidade de um carro, mas criticando a loucura que consiste em acreditar que passar de um carro velho a outro *significaria melhorar de vida*:

- [amigo] Para que você quer outro carro desmontado?
- [Stan] Eu tento continuar crescendo...
- Os pretos estão doentes, cara. Olha só, agora você pensa que é da classe média.
- Cara, eu não sou pobre. Veja bem: eu dou coisas de presente para o Exército da Salvação. Você não pode dar nada para o Exército da Salvação se for pobre. Pode ser que nós não tenhamos merda nenhuma. Mas, quer ver alguém pobre? Dê uma volta e vá até o Walter. Ele está sentado em cima de um forno sem nada a não ser o casaco no corpo. (...) Este não sou eu, e tenho certeza de que não serei. Amanhã, depois que eu descontar meu cheque, eu vou até o Whistle e comprarei o motor.⁶³

A compra motor será concretizada junto a um contrabandista em uma complicada negociação em que apenas o dinheiro não basta e é preciso também ritualizar uma aliança num ambiente em que a sensação de risco iminente predomina. Todavia, logo após a compra, por um descuido o motor acaba caindo no chão e estragando, sem conserto. Confrontado com um fracasso sem remédio imediato, Stan contempla o motor quebrado não com um sentimento de injustiça ou raiva, mas como uma sensação de libertação fugaz da espiral de fantasia que o aprisionava a uma melancolia permanente. Após o episódio, Stan está liberado para dançar e amar – mesmo que continue sendo um assassino de ovelhas, e que tal condição não mudará, talvez nunca mude. Os versos de Dinah Washington encerram o filme: “Mas enquanto uma voz / Dentro de mim chorar / Tenho certeza que alguém irá a meu chamado atender / E esta Terra Amarga / Oh, deixará / de ser tão amarga⁶⁴”.

⁶³ *Killer of Sheep* (1978), Dir. Charles Burnett.

⁶⁴ No original: “But while a voice / Within me cries / I’m sure someone / May answer my call / And this bitter earth, ooh / May not, oh be so bitter after all” in: *Killer of Sheep*. Dir. Charles Burnett, 1978.



Figura 11: Frame de “Killer of Sheep”

2.3 um carro velho

O diretor Mel Stuart – documentarista do festival Wattstax de 1972, em comemoração aos sete anos da insurreição, um marco tanto para os movimentos pretos quanto para a história da música, sendo considerado uma espécie de “woodstock preta” – saiu as ruas do bairro para perguntar qual seria a relação entre a Insurreição de Watts e a música. Um dos entrevistados assim explicou o *mood* do blues:

É como se você tivesse um carro velho, cara, e lhe dedicasse todo seu tempo. Sabe? É isso o que eu tenho experimentado com o blues de muitas maneiras, cara. Não é só... estar enamorado, sabe? Embora esta seja uma das tristezas mais dolorosa que você pode ter.⁶⁵

⁶⁵ *Wattstax* (1973), dir. Mel Stuart.

As ruas de Watts cantavam “Burn, Baby, Burn” – não como slogan político, mas como refrão musical. Pynchon havia mencionado, em seu ensaio sobre o dia seguinte à revolta, aqueles que preferiam descrever a vivência da Insurreição de Watts em termos musicais, como uma intensa experiência de empatia que até então seria conhecida apenas por músicos de jazz em noites inspiradas. *Free Jazz*: em que na canção já não há quase qualquer tema senão um território fixado, em que fragmentos vão se sucedendo uns aos outros de modo constelar⁶⁶ de acordo com um *mood* – “o tema que você toca no começo de uma canção é o território, e aquilo que vem depois, e que pode ter muito pouco a ver com o primeiro, é a verdadeira aventura”⁶⁷, dizia Ornette Coleman, um dos mestres da forma livre do Jazz. A canção “Whatcha See Is Whatcha Get”, dos The Dramatics, que abre o filme *Wattstax (data)*, de Mel Stuart, resume o *mood* da Insurreição:

Algumas pessoas são feitas de plástico / E outras, você sabe, são feitas de madeira / Algumas tem o coração de pedra / E outras só fazem o mal / Mas, baby, eu sou real / Eu sou tão real quanto rolar / E a realidade é a melhor coisa que há (a melhor coisa que há).⁶⁸

Watts foi transformado em um *território de um acontecimento*; mais precisamente, um acontecimento em que o *risco* é colocado não mais do ponto de vista da mobilização (risco de morte; risco de pobreza), mas do agenciamento (risco de interrupção do progresso; risco de emergência de *uma comunidade pós-progresso*). Esse acontecimento forçava o reconhecimento do Bairro de Watts não mais como um setor do desenvolvimento urbano (mais uma área dedicada ao “fornecimento inesgotável de gente”⁶⁹); mas, inversamente, como uma *área de risco* – num sentido radicalmente inverso do que os brancos, em sua irrealidade bem-comportada, compreendem por “risco”: uma área em que os cercos de mobilização já não funcionam mais e em que o branco já não pode escamotear sua irracional violência “dissonante” sob o manto de uma racionalidade bem-comportada. Súbita *reversão do mood*

⁶⁶ No capítulo 6, vamos examinar melhor a relação entre *mood* e constelação.

⁶⁷ No original: ‘The theme you play at the start of the number is the territory. And what comes after, which may have very little to do with it, is the adventure.’ Cit. por: Maria Golia, “ORNETTE COLEMAN - The Territory and the Adventure” *Jazz Views*, 2016. <https://www.jazzviews.net/ornette-coleman--the-territory-and-the-adventure.html>

⁶⁸ No original “Some people are made of plastic / And you know some people are made of wood / Some people have hearts of stone / Some people are up to no good / But baby I’m for real / I’m as real as real can get (...) And the real thing is the best thing yet (the best thing yet)” in: *Wattstax*, dir. Mel Stuart, 1973

⁶⁹ Ver: PYNCHON, Thomas. *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.p.433

da zona cinza: não mais o etéreo da mobilização para o consumo, mas o sufocante da captura da subjetividade.

Nesse ponto de convergência entre música e insurreição, convém lembrar da peça *Dutchmen* (data) escrita pelo poeta preto LeRoi Jones, o longo monólogo final do protagonista Clay – ele também um jovem preto, universitário, que, constrangido entre a promessa de um futuro melhor e o racismo que despreza sua riqueza humana, de súbito explode pela afirmação da vida em detrimento das mil razões para se negá-la:

Charlie Parker? Charlie Parker. Todos os branquelos gritam por Bird (...) Bird jamais teria tocado uma única nota se ele tivesse apenas subido a Rua Leste 67 e matado os primeiros dez brancos que visse na frente. Nem uma única nota! (...) Um monte de pretos neuróticos, lutando para permanecerem sãos. E a única coisa que curaria a neurose seria o seu assassinato. Simples assim. (...) Se Bessie Smith tivesse matado alguns brancos, ela não teria precisado de toda aquela música. Ela poderia ter sido curta e grossa sobre o mundo. Sem metáforas. Sem gemidos. Sem ginga no escuridão da sua alma. Tão certo quanto dois mais dois são quatro (...) Aaaah. Merda. Mas, quem precisa disso? Eu prefiro ser um idiota. Insano. Seguro com minhas palavras, sem mortes, apenas pensamentos limpos, duros, urgindo por novas conquistas. A loucura do meu povo! Hah! Quão risível. Meu povo. (...) Diga para o seu pai não pregar tanto racionalismo e lógica fria para a pretada. Deixe-nos a sós. Deixem-nos cantarem maldições em código e assimilarem sua imundície branca como mera falta de estilo. Não cometa o erro de, em um arroubo irresponsável de caridade cristã, vir falar das vantagens do racionalismo ocidental, do grande legado intelectual do homem branco, pois talvez eles possam começar a te ouvir. (...) E então, sem mais Blues (...) o velho coração missionário terá triunfado, e todos esses ex-pretos terão se tornado homens ocidentais, levando jeito para a vida dura e útil, sóbrios, piedosos e sãos, e eles irão te matar. Eles irão te matar, e terão explicações bastante racionais para isto. Explicações bastante similares as que vocês, brancos, tem.⁷⁰

⁷⁰ No original: “Charlie Parker? I Charlie Parker. All the hip white boys scream for Bird. (...) Bird would've played not a note of music if he just walked up to East Sixty-seventh Street and killed the first ten white people he saw. Not a note! (...) A whole people of neurotics, struggling to keep from being sane. And the only thing that would cure the neurosis would be your murder. Simple as that. (...) If Bessie Smith had killed some white people she wouldn't have needed that music. She could have talked very straight and plain about the world. No metaphors. No grunts. No wiggles in the dark of her soul. Just straight two and two are four. (...) Ahhh. Shit. But who needs it? I'd rather be a fool. Insane. Safe with my words, and no deaths, and clean, hard thoughts, urging me to new conquests. My people's madness. Hah! That's a laugh. My people. They don't need me to claim them. (...) And you tell this to your father, who's probably the kind of man who needs to know at once. So he can plan ahead. Tell him not to preach so much rationalism and cold logic to these niggers. Let them alone. Let them sing curses at you in code and see your filth as simple lack of style. Don't make the mistake, through some irresponsible surge of Christian charity, of talking too much about the advantages of Western rationalism, or the great intellectual legacy of the white man, or maybe they'll begin to listen. And then, maybe one day, you'll find they actually do understand exactly what you are talking about, all these fantasy people. All these blues people. And on that day, as sure as shit, when you really believe you can accept them into your fold, as half-white trusties late of the subject peoples. With no more blues (...) the great missionary heart will have triumphed, and all of those ex-coons will be stand-up Western men, with eyes for clean hard useful lives, sober, pious and sane, and they'll murder you. They'll murder you, and have very rational explanations. Very much like your own.” In: JONES, LeRoi. “Dutchmen” in: *Dutchmen + The Slave – Two Plays by LeRoi Jones*. Nova Iorque: HarperCollins, 2001



Figura 12: “Vire à esquerda ou seja baleado”
placa afixada por policiais na entrada de Watts
durante a Insurreição⁷¹

⁷¹ Disponível em: <https://calisphere.org/item/ark:/28722/bk0016t8c8n/>

3. acerto de contas com o real

Nem todas as formulações míticas são, como diz Pynchon, “honestos renascimentos” do real. Há ainda tentativas desonestas de elaboração do legado de acontecimentos como Watts. Elas partem do princípio de que o espectral deve reinar sobre o real; e que o *homem natural* deve encenar todas as histórias do mundo. Nelas, o que acontece não importa, pois o que importa é que os *desejos reais* descobertos nesses acontecimentos são capturados para dar suporte ao apetite por *desejos irrealis* da burguesia.

Antes de ser o símbolo do espetáculo militar norte-americano, Rambo também era uma *vítima da injustiça policial* que tinha que lutar pela própria sobrevivência precária em um EUA hostil. Baseado no livro de David Morrell, *First Blood*, publicado em 1972 – romance considerado “carnografia” pela TIME Magazine⁷² –, o filme homônimo *First Blood* (1982) (título em português....) é o primeiro da franquia de enorme sucesso de bilheteria. Mais sóbrio, quase não há traço das proezas quadrinescas que caracterizam os outros filmes posteriores. O filme procurava combinar entretenimento de ação com crítica social⁷³; o que lhe rendeu aclamação de especialistas em cinema⁷⁴ - Roger Ebert, Prêmio Pulitzer de Crítica, deu-lhe 3 de 4 estrelas⁷⁵, chegando a compará-lo com *Taxi Driver*, de Martin Scorsese. Aqui, o filme nos interessa precisamente por caracterizar o outro lado da elaboração mítica: trata-se de uma espécie de “acerto de contas” dos espectros com o real deflagrado por revoltas como

⁷² John Skow. “Books: Carnography”. *Time Magazine*, 1972 <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,903556,00.html>

⁷³ Proposta hoje retomada pela nova onda de filmes de super-herói “amadurecidos”. Ver: https://offscreen.com/view/nolan_batman

⁷⁴ Segundo o sistema Rotten Tomatoes, que extrai uma média das avaliações profissionais de críticos de todo o mundo, o filme conta com 88% de aprovação. Ver: https://www.rottentomatoes.com/m/first_blood/

⁷⁵ Roger Ebert. “First Blood” *Roger Ebert.com*, 1982 <https://www.rogerebert.com/reviews/first-blood-1982>

as de Watts, Newark⁷⁶ e Detroit⁷⁷ e outros eventos cruciais da década de 70. Uma tentativa clara de reverter o *mood* para as velhas frequências da acídia: o filme tematiza o agito vazio, mais precisamente, *a sutil dissonância entre frenesi do destruidor criativo e o tédio do minion*.

First Blood conta a história de John Rambo, um solitário veterano da Guerra do Vietnã, traumatizado e sem rumo. Rambo havia ido até a pequena cidade de Hope, Washington, na esperança de encontrar seu ex-parceiro de guerra; ao descobrir que ele havia morrido de câncer, provavelmente causado pela exposição ao Agente Laranja, Rambo vagueia desnortado pelas ruas, quando acaba preso por vadiagem. A cadeia e a brutalidade policial desperta nele traumas da guerra profundos que o impelem a fugir desesperadamente através de florestas, penhascos, minas subterrâneas. Um imenso aparato policial, conduzido pelo sádico Xerife Teasle, é mobilizado para sua perseguição. Lançando mão de instrumentos por vezes precários como pedras, paus e arco-e-flecha, mas também, eventualmente, metralhadoras, Rambo tem que se confrontar solitariamente com um inimigo parte real (a polícia de Hope), parte imaginário (Vietcongues) e deve contar exclusivamente com seu excepcional sentido de combate para sobreviver.

Rambo é o espírito animal por excelência (Fig. 11). Exército de um homem só, sua bravura, lealdade e honradez prova ao espectador que o verdadeiro soldado americano poderia, sozinho, vencer qualquer guerra - desde que não seja submetido aos desmandos de uma elite burocrática e tecnocrática, a mesma que, agora, persegue Rambo. Há um detalhe importante: ele exhibe sua força unicamente para que possa *sobreviver*. “Eles arrancaram o primeiro sangue, não eu”⁷⁸. Inocentado de antemão de toda destruição que possa causar, Rambo é, acima de tudo, uma *vítima de acidentes*.

⁷⁶ **A Revolta de Newark** em 1967 foram um dos 159 distúrbios raciais que varreram cidades nos Estados Unidos durante o "Long Hot Summer of 1967". Este motim ocorreu em Newark, New Jersey, entre 12 de julho e 17 de julho de 1967. Durante os quatro dias de distúrbios, saques e destruição de propriedades, 26 pessoas morreram e centenas ficaram feridas. [Verbete: Wikipédia, https://en.wikipedia.org/wiki/1967_Newark_riots]

⁷⁷ O Detroit Riot de 1967, também conhecido como 12th Street Riot, foi o incidente mais sangrento do "Long and Hot Summer of 1967". Composto principalmente por confrontos entre moradores negros e o Departamento de Polícia de Detroit, começou na madrugada de domingo, 23 de julho de 1967, em Detroit, Michigan.

⁷⁸ *First Blood* (1982)



Figura 13: Em *First Blood*, Rambo raramente aparece de torso nu. Na sequência da floresta, está trajado com seu famoso poncho improvisado.

Dos nativos norte-americanos aos prisioneiros mascarados de Abu-Ghraib, e ainda, *I Like America and America Likes Me* (1973), de Joseph Beuys, o poncho é um elemento recorrente na “constelação americana” do espírito animal.

O filme pertence à onda de obras que, durante o governo Reagan, procuraram ressignificar a Guerra do Vietnã. O discurso conservador assumiu a defesa dos direitos do veterano. Eles passaram a atribuir a derrota sofrida na Ásia à burocracia do Pentágono, à dependência da tecnologia, à derrocada dos valores morais do cidadão médio, ao sedentarismo e ao falso patriotismo da elite gerencial. Segundo os conservadores, os veteranos seriam duplamente vítimas de um sistema perverso – primeiro, por não terem tido a chance de mostrar sua bravura como gostariam, pois foram forçados a seguir à risca estratégias elaboradas por burocratas; segundo, por terem sido transformados em bode expiatório pela sociedade norte-americana – enquanto que os verdadeiros culpados pela derrota e pelos

crimes de guerra praticados no Vietnã continuariam ocupando altos cargos na administração pública.

Com isso, os conservadores desviavam o foco de perguntas mais importantes: como encarar o fiasco de uma guerra que, para início de conversa, jamais deveria ter começado? Que não tinha o direito de empregar a assimetria de poder da maneira que fez, exterminando milhares de inocentes e destruindo de maneira irreversível o meio ambiente? Ao reduzir o tema da guerra para a questão do acolhimento do veterano, os conservadores colocaram em mote uma *estratégia de vitimização*. “Ser vítima significa nunca ter que pedir desculpas.”⁷⁹ Tanto o Japão quanto a Alemanha recorreram, após a Primeira Guerra Mundial, ao mesmo enredo que exime o soldado e a sociedade da culpa pela derrota e pelos crimes de guerra cometidos, preservando desse modo intactas tanto a moral quanto uma predisposição coletiva à mobilização para a guerra. Já nos EUA, a controvérsia de Bitburg deixou clara as pretensões do revisionismo. Ronald Reagan, ao visitar um cemitério militar alemão onde supostamente nazistas haviam sido enterrados, disse que os jovens da Waffen-SS “foram vítimas [do regime nazista], tão seguramente quanto as vítimas nos campos de concentração”⁸⁰. Em outras palavras, um grande elogio do jogo do mico preto em que os minions podem trafegar sem nenhuma culpa, senão, a “tristeza do mundo” causada pelos espectros de nossos responsáveis.

O revisionismo vai além. Rambo, na condição de exército de um homem só, prova ser perito na arte da guerrilha: manuseia com a mesma desenvoltura pedras, arco-e-flechas, facas, a metralhadoras M60. Uma tal habilidade não poderia ser mais distante da realidade da Guerra do Vietnã: “(...) Os Estados Unidos, desde 1945, investem seu dinheiro inteiramente na superioridade de sua potência industrial, em sua capacidade de lançar em guerra mais máquinas e mais explosivos do que qualquer outro país”⁸¹. Se, ainda hoje, há controvérsia acerca dos reais motivos que levaram os EUA a se envolverem na Guerra do Vietnã, não restam dúvidas acerca da estratégia de guerra implementada. “O que era

⁷⁹ No original: “To be a victim means never having to say you’re sorry” in: STUDLAR, Gaylyn; DESSER, David. “Cultural Trauma and “The Will to Myth”, in: *Film Quarterly*, Vol. 42, No. 1. Outono, 1988, pp. 9-16.

⁸⁰ No original: “were victims [do regime nazista], just as surely as the victims in the concentration camps” in: STUDLAR, Gaylyn; DESSER, David. “Cultural Trauma and “The Will to Myth”, in: *Film Quarterly*, Vol. 42, No. 1. Outono, 1988, pp. 9-16.

⁸¹ No original: “(...) The United States has since 1945 put its money entirely on the superiority of its industrial power, on its capacity to throw into a war more machinery and more explosives than anyone else.”⁸¹ HOBBSBAWN, Eric. “Vietnam and the Dynamics of Guerilla War”, in: *New Left Review* 1/33. Londres: New Left Review, 1965. p.59

verdadeiramente excepcional e não intencional no Vietnã, do ponto de vista do governo, eram missões B52, desfolhantes e ataques de artilharia *que não devastassem aldeias e campos*⁸². Uma aposta na destruição total do espaço pela opulência tecnológica e financeira. Uma indiferença absoluta pelo espaço, pela alteridade. O historiador Gabriel Kolko, referência nos estudos da Guerra do Vietnã, denominou a estratégia norte-americana de "*axioma do fogo e terror*"⁸³. Uma guerra total, mirando nada menos que toda a cobertura de vida – arrasando a fauna, a flora e a civilização de zonas inteiras com o dispêndio massivo de Napalm, Agente Laranja, etc. Eric Hobsbawn, no entanto, nos lembra que a estratégia de guerra norte-americana se provou bastante ineficaz ante a guerrilha vietnamita; sendo, talvez, a primeira grande derrota de uma potência capitalista em território colonial.

Assim, se é nada menos que a vida, em seu amplo registro, que se objetiva destruir, que lugar o soldado individual poderia ocupar numa tal estratégia de guerra? “Mas, mesmo em campo, o soldado dos EUA carece de motivação e de um conceito da natureza ideológica e política da guerra, o que o faz tender ao terror e ao mau combate ao mesmo tempo.”⁸⁴. Obras como o filme *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick (em português traduzido por Nascido para matar), o livro de memórias *Dispatches* (1977), de Michael Herr – largamente amparadas em experiências reais de guerra – testemunham não apenas a inutilidade dos soldados americanos, quando submetidos a um “strip-tease” tecnológico (nada de pronto recurso à facas, arco-e-flechas, pedras, etc.); como também seu imaginário delirante e hipermediatizado. Resta essa figura apatetada, dissimulada entre que sabemos (a superioridade tecnológica dos EUA) e o que nos mobiliza (a espectralidade espetacular dos filmes de ação). Por tudo isso, é correto dizer que Rambo *ocupa o lugar historicamente destinado ao vietcongue*, o combatente precário cuja única coisa de que padece é de excesso de real – algo que o filme deixa, de certo modo, claro, ao dedicar boa parte da trama à fuga pelo

⁸² No original: “For what is truly exceptional and unintended in Vietnam, from the Government’s viewpoint, are the B52 missions, defoliants and artillery attacks that do not ravage villages and fields”. KOLKO, Gabriel. “The Nature of the Vietnam War”, in: *Australian Left Review*, 1(25), Queensland: University of Central Queensland, 1970 p.14

⁸³ No original: “But even when in the field, the US soldier lacks both motivation and a concept of the ideological and political nature of the war, which makes him tend toward terror and poor combat at one and the same time” KOLKO, Gabriel. “The Nature of the Vietnam War”, in: *Australian Left Review*, 1(25), Queensland: University of Central Queensland, 1970, 3-14.

⁸⁴ KOLKO, Gabriel. “The Nature of the Vietnam War”, in: *Australian Left Review*, 1(25), Queensland: University of Central Queensland, 1970 p.13

subsolo de montanhas, onde o Rambo tem de sobreviver à escuridão, à falta de ar, ao lençol freático infestado de ratos: uma fantasia apropriada para um público branco e sedentário, ansioso por imaginar como seria viver sob a longa malha subterrânea construída pelo exército vietnamita.

First Blood, de certo modo, prenuncia uma espécie de imaginário de guerras domésticas, que flutua sem inimigo objetivo declarado, característico dos filmes de super-herói pós o fim da Guerra Fria, que Guilherme Wisnik definiu como

imaginário de um mundo no qual a figura do inimigo dual desapareceu. Sem a ameaça do antagonista ideológico e militar claramente identificável, resta uma batalha campal permanente e endêmica entre pares, na qual seu aliado pode revelar-se, subitamente, um adversário. Assim, já não se trata da moral redentora e universalizante do antigo super-herói, portador da liberdade individual, emblema do capitalismo e avesso do comunismo. Agora os heróis estão inseridos nas malhas da burocracia de uma sociedade multicultural que questiona todos os privilégios e foros especiais⁸⁵.

Rambo, cuja identidade flutua entre o nativo norte-americano, o latino e o germânico⁸⁶, antecipa esse cenário de lutas intestinais. Embora Rambo reagisse sobretudo aos traumas legados pela experiência do Vietnã, é justamente o fato desses traumas – despertados pelo “primeiro sangue” derramado pela ação de burocratas – poderem ser associados com relativa facilidade à experiência do veterano nos EUA que chama a atenção.

“A história é o que dói” escreve Fredric Jameson em *The Political Unconscious*, “é o que recusa o desejo e estabelece limites inexoráveis tanto para a práxis individual quanto coletiva, em que os ‘ardis’ são transformados em inversões sinistras e irônicas das intenções declaradas”⁸⁷. O que abunda nas obras de Burnett, Purifoy, Pynchon e outros, falta, radicalmente, em *First Blood*: a experiência da Guerra do Vietnã pode até doer em Rambo, mas essa dor não tem poder algum de *impor limites inexoráveis* ao herói.

Considere o discurso ensandecido que encerra o filme. Ao reencontrar seu ex-comandante, Rambo reclama: “Antes eu podia pilotar um helicóptero, dirigir um tanque, eu

⁸⁵ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*, São Paulo: Ubu Editora, 2018, p.61

⁸⁶ Verbete: John Rambo, Movie Wiki https://movieareawesome.fandom.com/wiki/John_Rambo

⁸⁷ No original: “History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its “ruses” turn into grisly and ironic reversals of their overt intention” in: JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Londres: Routledge, 2002. p.88

estava encarregado de equipamentos de um milhão de dólares, agora eu não posso nem manter um emprego estacionando carros!”⁸⁸. Poderíamos dizer que o que incomoda Rambo é o fato de ele ser obrigado a levar uma vida típica de um preto de Watts; mas não é bem esse o problema que parece incomodar um “exército de um homem só”, como ele. Não parece fazer sentido que um sujeito totalmente destemido ou autossuficiente, como Rambo, possa desenvolver qualquer fetiche de sobrevivência. Então, qual o significado latente que um “emprego de manobrista”⁸⁹ pode ter em um filme repleto de perseguições a carro, motocicletas, helicópteros? Ora, o simples fato de que a evolução da franquia *Rambo* deixe para trás as questões de empregabilidade para focar na máquina de matar “hardcore” – em que o herói, vestido com uma indumentária que lembra vagamente as de tribos navajo e armado de metralhadoras e arco-e-flecha, protagoniza malabarismos automobilísticos e militares cada vez mais fantásticos – já diz muita coisa. O objetivo do primeiro filme jamais foi discutir um papel para o veterano na sociedade americana; mas produzir um *efeito desinibidor do desejo que a experiência real da Guerra do Vietnã havia limitado*: garantir outra vez um *livre acesso ao gozo da violência*, liberar as *intensidades da máquina de guerra*. Por tudo isso, seu objetivo é *produzir uma reversão, uma estabilização do mood da zona cinza* nos termos do agito vazio: frenético Empreendedor, entediado minion.

Desse ponto de vista, o verdadeiro tema do filme não é a injustiça, mas o tédio – o tédio do cidadão branco sedentário de classe média (o Empreendedor se encontra aí através das máquinas de matar prodigiosas). Este tema é apresentado furtivamente logo no início da película, quando o Xerife Teasle adverte Rambo de que aquela cidade é tediosa de um modo que uma pessoa como ele *jamais poderia suportar*. “É por isso [que você deve ir embora]. Além disso, você não gostaria daqui de qualquer maneira. É apenas uma pequena cidade tranquila. Na verdade, você pode dizer que é chata. Mas é assim que gostamos. *E eu sou pago para mantê-la assim*”⁹⁰. Tanto o policial quanto o manobrista de carros são profissionais em empregos tediosos; mas que podem, vez ou outra, curtir com as máquinas que têm nas mãos.

⁸⁸ No original: “Back there I could fly a gunship, I could drive a tank, I was in charge of million dollar equipment, back here I can't even hold a job parking cars!”⁸⁸. in: *First Blood* (1982), dir. Ted Kotcheff.

⁸⁹ Diga-se de passagem: se Rambo é mesmo o sujeito autocentrado e racional do filme, é pouco crível que não consiga um subemprego.

⁹⁰ No original: “That's why. Besides, you wouldn't like it here anyway. It's just a quiet little town. In fact, you might say it's boring. But that's the way we like it. And I get paid to keep it that way” in: *Last Blood* (1982), dir. Ted Kotcheff.

Evidentemente, Teasle está tão interessado quanto Rambo na volúpia da guerra; e o fato de ele mobilizar um aparato policial excessivo para a caçada do herói prova seus interesses. A certa altura, Rambo é tido como morto e a caça é encerrada. Então, Xerife e Coronel vão para um lugar que se assemelha vagamente a um bordel. Entre um drink e outro, sob o sorriso cúmplice da jovem e decotada garçonete (a única aparição do corpo feminino na obra), Teasle esboça pela primeira vez algum remorso:

[Xerife TEASLE] Se eu estava fora da linha antes, só quero me desculpar. (...) eu queria matar aquele garoto. Eu queria tanto matá-lo que podia provar o gostinho da morte.

[Coronel TRAUTMAN] (...) No Vietnã, você pode apostar que Rambo e eu ficamos bastante confusos. Tínhamos ordens: em caso de dúvida, mate. Que diabos, você é um civil. Quero dizer, você pode ir embora para sua casa, esposa e pequeno jardim de flores. Você não está sob pressão para compreender tudo isso.⁹¹

Tal remorso, evidentemente, é falso; e é uma compensação ao tédio masculino, de uma forma ou de outra – com a caçada a Rambo, ou com álcool e prostitutas - que se requer. Encontramos aqui um eco da provocação de J.G. Ballard: “Dado que só podemos entrar em contato um com o outro por meio do novo alfabeto de sensações e violência, a morte de uma criança ou, em maior escala, a guerra no Vietnã, devem ser consideradas como um bem público.”⁹²

A função do espetáculo é tornar transitável à sensação e à fantasia um fato histórico liberado de suas vicissitudes; ele o faz burlando a “recusa do desejo” imposta pela experiência histórica – essa é a diferença crucial do espetáculo para as elaborações mitológicas, em que a questão não é burlar mas preservar o real sob formas menos imediatas, como *engramas* inscritos na experiência coletiva e destinados a perdurar por longuíssimo tempo como

⁹¹ No original: “TEASLE: If I was out of line before, I just want to apologize. (...) I wanted to kill that kid. I wanted to kill him so bad I could taste it. TRAUTMAN: (...) In Vietnam you can bet that Rambo and I got pretty confused. We had orders: When in doubt, kill. What the hell, you’re a civilian. I mean, you can go home to your wife and your house and your little flower garden. You’re under no pressure to figure all this out.” In: *Last Blood* (1982), dir: Ted Kotcheff.

⁹² No original: “Given that we can only make contact with each other through the new alphabet of sensation and violence, the death of a child or, on a larger scale, the war in Vietnam, should be regarded as for the public good.” In: BALLARD, J.G. *The Atrocity Exhibition*. Londres: Fourth Estate. 2009. Edição Kindle

patrimônio sensível de uma comunidade⁹³. Em *Last Blood*, isso se dá de muitas formas. A própria desenvoltura máscula de Rambo lhe confere uma aparência cartunesca de indestrutibilidade, tornando-lhe disponível para sofrer a ação de toda sorte de aparatos repressivos – de mangueiras a bazucas - sem que tenhamos maiores consequências. De torso nu, bronzeado, sob o fogo desvairado de sua M60 - eis a imagem símbolo da série.

Os policiais também são preservados do efeito inibidor da história. Se toda a caçada nasce de um impulso sádico reprovável, com o seu desenrolar, ela acaba se tornando legítima, na medida em que *os policiais também são vítimas de um acidente*. O filme contém uma única morte⁹⁴, justamente, a do policial verdadeiramente perverso, Art Galt, o responsável por despertar os traumas de guerra em Rambo ao torturá-lo sem motivo aparente na cadeia. Art morrerá por azar próprio; mesmo que Rambo tivesse acertado seu helicóptero com uma pedra, foi sua sede de sangue e seu despreparo que o fez desequilibrar e cair no precipício. Art é vítima de si, de seu sadismo e sedentarismo, e não de Rambo. Todavia, o destacamento que chega tardiamente ao local acredita que foi Rambo quem o matara, e assim se justifica o excessivo aparato policial que será mobilizado para a captura.

Mentiras, acidentes, rumores... zona cinza. Em suma, os acidentes eximem os protagonistas de justificarem suas posturas. Nem Rambo deve explicar por que tomou a cidade de assalto – é seu direito sobreviver – e nem os policiais devem ser integralmente culpados pelo que fazem – é seu direito punir. Tom & Jerry. Graças a essa arquitetura, os machos podem se entregar sem culpa a um esporte viril, a uma *guerra de brincadeira* contra o tédio.

Nesse acerto de contas com o real, não é apenas em relação ao Vietnã que *First Blood* pretende burlar as limitações do desejo. Não é apenas o lugar do vietcongue que é usurpado pelo herói branco. Quando Trautman ri da falta de virilidade de Teasle - encerrado no tedioso mundo feminino de “esposa e pequeno jardim de flores” - ele está apontando para o fato de que a história se passa nos subúrbios de classe média. Com efeito, essa cena prepara para o último arco narrativo: a chegada surpresa de Rambo em Hope. O herói explode um posto de

⁹³ Discutiremos a noção de engrama no capítulo a seguir. Ver: AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a Ciência sem Nome” in: *Dossiê Aby Warburg*. Organização Cezar Bartholomeu. Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

⁹⁴ De Rambo II ao IV, este número aumenta, respectivamente, para 12, 33 e 83.

gasolina, aproveitando-se da confusão para dismantelar o sistema elétrico de iluminação noturna da cidade e saquear uma loja de armas. O diretor opta por filmar detalhadamente o alastramento do fogo, que explode em efeito cascata uma série de carros, todos indo pelos ares diante de uma polícia incrédula. Os bombeiros parecem inconsoláveis; aos moradores é dado toque de recolher. O cenário é de caos. (Fig. 12 e 13)



Figuras 14 e 15: frames de *First Blood*.

Toda essa sequência sugere uma reminiscência da série de insurreições que se alastraram pela América durante o período do Movimento dos Direitos Civis, nos anos 60 e 70, epitomizado pela Insurreição de Watts. A violência surda de Rambo – à qual se presume haver alguns fatores sociológicos de fundo – faz o papel do ódio de Watts.

Há complementariedade entre as pautas de Rambo e os pretos de Watts. Ambos protestam contra o governo, a burocracia e o preconceito estrutural. Ambos reivindicam justiça e reconhecimento. Além disso, há complementariedade no método: ambos, num ato de insana bravura, *sitiam a si mesmos e seu inimigo*. No entanto, em *First Blood*, a sociedade deve se ausentar, ou melhor, deve atender a um toque de recolher. Rambo é um mito individual, como manda o figurino neoliberal.

Para que possa se entregar à fantasia de um mundo sem limitações individuais e coletivas – em que as dores, desligadas do fardo histórico, são representadas como emoções “naturais” do homem –, a sociedade deve ocupar o papel de espectador passivo e gozar das intensidades liberadas pelo espetáculo de modo mediado. Somente assim o branco conservador poderia participar naquilo que coube unicamente aos pretos e aos vietcongues conhecer realmente: o prazer de pôr o Estado de joelhos por um breve instante, contando com, senão, a própria coragem, ante o fogo das ruas tomadas pela guerrilha civil. Todavia, mesmo no campo das fantasias irreais do espetáculo, o espectador branco deve ter garantias de que tudo não passará de um autoelogio, que há uma desculpa segura para todos os excessos cometidos. Não deve sentir um agito excessivo, nem sentir uma culpa maior que a assinala a “tristeza do mundo”. Deve ter garantias de que, ao final, tudo voltará ao normal – daí a importância da figura paterna do Coronel Trautman: homem corajoso e retilíneo, mas que se permite deixar seu filho se divertir um pouco com o poder que detém.

Há ainda outra cena que sugere essa tomada de lugar dos pretos. Quando Rambo surpreende o Xerife Teasle nos matagais de Hope e, pondo-lhe uma faca no pescoço, diz: “Eu poderia ter matado todos eles, eu poderia ter matado você. Na cidade você é a lei, aqui fora sou eu. Não empurre! Não force, ou eu darei a vocês uma guerra em que vocês não vão poder acreditar. Deixe ir. Deixe ir!”⁹⁵, Rambo ecoa - ou mais precisamente, reprime - experiências como a do abolicionista John Brown, líder do Massacre de Pottawatomie, no Kansas, em 1856:

Meu nome é John Brown; Eu sou conhecido como o velho John Brown do Kansas. Hoje, dois dos meus filhos foram mortos aqui e eu também estou morrendo. Eu vim aqui para libertar escravos e não receberia recompensa. Eu agi

⁹⁵ No original: “I could have killed 'em all, I could've killed you. In town you're the law, out here it's me. Don't push it! Don't push it or I'll give you a war you won't believe. Let it go. Let it go!” in: *Last Blood* (1982), dir: Ted Kotcheff.

por um senso de dever e estou contente em aguardar meu destino; mas acho que a multidão me tratou mal. Eu sou um homem velho. No dia do teste, eu poderia ter matado quem eu escolhi; mas eu não tinha vontade de matar ninguém e não teria matado um homem se não tentassem matar eu e meus homens. Eu poderia ter saqueado e queimado a cidade, mas não o fiz; Tratei gentilmente as pessoas que tomei como reféns e apelo a elas pela verdade do que digo. Se eu tivesse conseguido fugir dos escravos dessa vez, poderia ter criado vinte vezes mais homens do que agora, para uma expedição semelhante. *Mas eu falhei.*⁹⁶

O abolicionista John Brown é, ele também, um mestre da arte da guerrilha. Consciente de seus deveres, ele, assim como Rambo, não tem desejo de matar simplesmente – ainda que saiba fazê-lo, e o faça, eventualmente, caso julgue necessário. Apesar de sofrer toda sorte de injustiça, não nutre, em relação à sociedade que o persegue, um sentimento de vingança; ele se limita a exercer para si, e para os excluídos, *o direito de sobrevivência*. No entanto, diferentemente de Rambo, John Brown pode *fracassar* porque tem um intuito político real. Já Rambo será *sempre uma vítima, um sobrevivente de acidentes*. Rambo está definitivamente liberado de fracassos, derrotas reais. Se ele adiarda a sua prisão ao longo de todo filme graças à sua bravura, na verdade, ele não foi sequer capturado pela polícia, mas apenas convencido por seu antigo comandante da necessidade de capitulação, com o argumento de que ele deve descansar. Em todo caso, que o único homem preto de *Last Blood* seja, precisamente, o amigo que Rambo não pode encontrar – o ex-combatente Delmare Berry, aquele “grande demais para ficar na frente da foto”⁹⁷ – é especialmente significativo. “Câncer. [Berry] trouxe de volta de ‘Nam. Todo essa coisa laranja que eles espalham por aí. *Reduziram-no a nada*. Não podia nem tirar ele dos lençóis.”⁹⁸

Ballard já previa a possibilidade de intercâmbio entre guerras militares e conflitos raciais para a produção de efeito liberador do desejo a partir da estrutura espetacular dominante:

⁹⁶ No original: “My name is John Brown; I have been well known as old John Brown of Kansas. Two of my sons were killed here to-day, and I'm dying too. I came here to liberate slaves, and was to receive no reward. I have acted from a sense of duty, and am content to await my fate; but I think the crowd have treated me badly. I am an old man. Tester day I could have killed whom I chose; but I had no desire to kill any person, and would not have killed a man had they not tried to kill me and my men. I could have sacked and burned the town, but did not; I have treated the persons whom I took as hostages kindly, and I appeal to them for the truth of what I say. If I had succeeded in running off slaves this time, I could have raised twenty times as many men as I have now, for a similar expedition. But I have failed” BROWN, John in: DU BOIS, Burghardt. *John Brown - American Crisis Biographies*. Filadélfia: George w. Jacobs & Company, 1909 Grifo do autor.

⁹⁷ No original: “Câncer. [Berry] Brought it back from ‘Nam. All that Orange stuff they spread it around. Cut him down to nothing. I couldn't lift him off the sheets.” In: : *Last Blood* (1982), dir: Ted Kotcheff.

⁹⁸ *Last Blood* (1982), dir: Ted Kotcheff.

Dadas as atuais condições socioeconômicas, a conveniência de manter a guerra do Vietnã parece evidente. Substitua conflitos civis ou militares, p.ex. a iminente guerra racial entre pretos e brancos, se mostrou decepcionante em pesquisas preliminares, e a preferência geral é, portanto, para guerras do tipo Vietnã.⁹⁹

⁹⁹ No original: “Given present socio-economic conditions, the advisability of maintaining the Vietnam war seems self-evident. Substitute military or civil conflicts, e.g. the imminent black-white race war, have proved disappointing in preliminary surveys, and the overall preference is thus for wars of the Vietnam type” BALLARD, J.G. *The Atrocity Exhibition*. Londres: Fourth Estate. 2009. Edição Kindle

capítulo 6

acessar a zona cinza

*“Pessoalmente, devo dizer que admiro
a atitude de combater a uma invasão com os braços cruzados”*

Marcel Duchamp

1. perceber a zona cinza

Ao longo de toda a presente pesquisa, insistimos na necessidade de encarar a zona cinza – a distância entre o que sabemos e o que nos mobiliza; zona em que somos instados a viver, em que a destruição criativa age livremente, nos metendo em pânico frio diante do acúmulo de catástrofes, nos induzindo a reagir com imprudência diante do excesso de riscos, capturando nossa criatividade para que encaremos a vida capitalista como sendo da ordem do inelutável – como um problema relativo sobretudo à percepção. Mas, o que de fato é “percepção”? E qual a necessidade e as dificuldades de se *perceber* essa distância?

Para responder a essa pergunta, proponho fazermos breve retorno à história da arte que, na contemporaneidade, parece ter se concentrado na questão da percepção – em última instância, na luta contra a reificação do sensível – no capitalismo tardio. Com a ajuda da arte contemporânea, poderemos desenvolver um conceito de percepção mais adequado ao desafio de se perceber a zona cinza. Assim, em nossa breve análise da percepção em arte, vamos repassar a origem ou transformação das questões relativas à intuição e à percepção em Marcel Duchamp, que as compreendeu sob a *ótica do desejo*; passando em seguida para Andy Warhol, que as pensava sob a *lógica da especulação*; e por fim, para a obra de Chris Burden, que as pensava como *zona de risco*. Cada um desses artistas, respectivamente, questionaram o que nos mobiliza em relação à arte, à mercadoria, e à violência; todos eles questionaram como seria possível liberar a percepção de um mecanismo de captura em operação em cada um desses campos. Ao interligar essas três obras, pretendo demonstrar um viés de abordagem da zona cinza que passa ao largo da linguagem codificada e, portanto, da metáfora e do comentário político, buscando se concentrar em aspectos sensíveis e especulativos da percepção e da intuição. Como seria possível confrontar a zona cinza sem recorrer a um manifesto, a um slogan, a uma frase de efeito, isto é, sem transferir ao conhecimento um papel heroico de ruptura com aquilo que nos mobiliza? Como combater a zona cinza a nível

perceptivo – em suma, para parafrasear Duchamp, como “combater a invasão com braços cruzados”¹?

¹ No original: “attitude of combating invasion with folded arms.” Marcel Duchamp cit. por: PERLOFF, Marjorie. “The avant-garde phase of American modernism” in: KALAJDZIAN (org.) *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P.152

2. estranha zona cinza

Em 19 de novembro de 1971, Chris Burden (datas), até então um artista relativamente desconhecido, foi baleado no braço esquerdo por um rifle 22 de longo alcance, disparado a 5 metros de distância por um colega ex-fuzileiro naval, na pequena galeria de arte F-Space, em Santa Ana, Califórnia, diante de um público parco e discreto, composto de amigos em sua maioria. Anos mais tarde, Burden comentou o que o motivara:

Era época do Vietnã e todo mundo está levando um tiro. (...) As pessoas estão sendo baleadas na TV, os caras da minha idade no Vietnã estão sendo baleados, o mito americano está sendo baleado e os caubóis e índios estão sendo baleados. Há assaltos a lojas de conveniência; todo mundo está sendo baleado. Então, o que diabos significa esse lance de ser baleado?

(...) OK, agora, pelo bem da imaginação e curiosidade, e se virássemos o jogo? E se eu levasse um tiro de propósito? O que isso significaria? O que significaria levar um tiro? Se uma bala apenas roçasse meu braço e uma gota de sangue caísse, isso seria levar um tiro? Wow, essa é uma ideia interessante. Eu estaria bem ali, naquela *estranha zona cinza*, não estaria?²

² No original: "It's the time of Vietnam and everybody's getting shot. (...) People are getting shot on TV, guys my age in Vietnam are getting shot up, the American myth is being shot and the cowboys and Indians are being shot. There's convenience store robberies; everybody's being shot. So what the hell's this being shot about?(...) OK, now let's just for the sake of imagination and curiosity, flip it over. What if you did it on purpose? What would that mean? What would being shot mean? If a bullet just nicks my arm and a drop of blood comes out, would that be being shot? Whew, that's an interesting idea. I'd be right there in that weird gray area, wouldn't I?" in: BURDEN, Chris. In: FREUDENHEIM, Susan. "The Artist as Canyon Jumper" in: *Los Angeles Times Magazine*, 13 de julho de 2003, p. 23

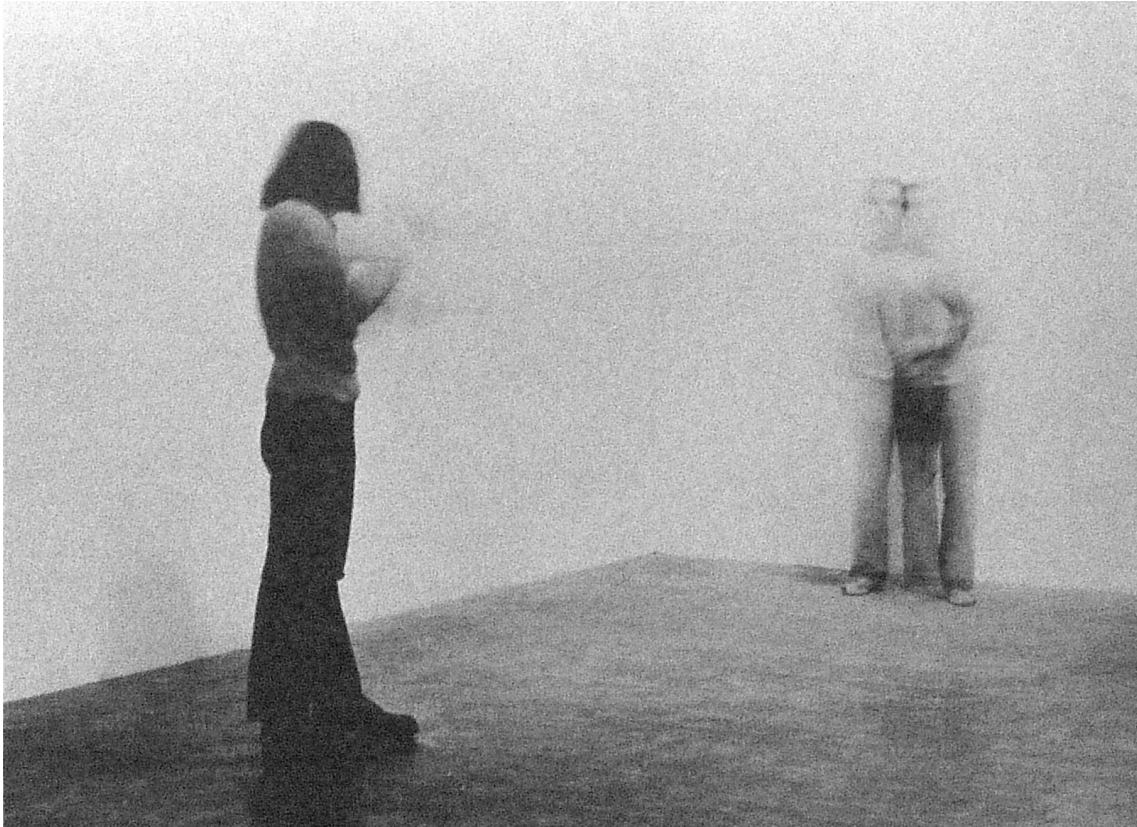


Figura 16: *Shoot*, de Chris Burden³

Na conturbada década de 70, marcado por radicalismos e experimentações tanto na política (repleto de atos de terrorismo político, suicídios, autoimolações etc.) quanto na arte (com as performances extremas do acionismo vienense, Carole Schneeman, Marina Abramoviç e Vito Acconci), a ideia de se levar um tiro chama menos atenção que a justificativa dada para executá-la: *revelar a zona cinza*. Em geral, atos extremos como *Shoot* (1971) funcionam como manifestos (como é o caso do SCUM manifesto, publicado por Valerie Solanas horas antes de alvejar Andy Warhol). Raramente têm como objetivo a ambiguidade, a imprecisão, uma experiência de liminaridade; embora Burden, com isso, deixasse claro que pretendia pensar a impermanência da performance – o limiar entre escultura e vida – como um questão política – "então haveria essa zona cinza tipo - *eu fui baleado? Ou não fui?*"⁴.

³ É a imagem utilizada na capa deste trabalho. Disponível em: <https://3.bp.blogspot.com/-eVqazXTvAfs/TpB3TiHv9II/AAAAAAAAALPQ/MzF9CjVBjql/s1600/01+Chris+Burden+.+Shoot+.+1971.JPG>

⁴ No original: "so there would be this gray zone like - was I shot? Or was I not?" in: BURDEN, Chris; BEWLEY, Jon. "Chris Burden in Conversation with Jon Bewley" in: SEARLE, Adrian (ed.) *Talking Art* 1ª edição. Londres: London Institute of Contemporary Arts, 1993. p. 19.

Como já mencionamos, segundo o dicionário o termo “zona cinza” significa uma situação que não está clara ou onde as regras não são conhecidas⁵; interseção borrada entre dois ou mais estados ou categorias mutuamente excludentes⁶, por exemplo, a zona cinza entre o legal e o ilegal. A crítica de arte Kristine Stiles, especialista na obra de Burden, assim compreendeu seu uso da expressão:

O que Burden quis dizer com a “estranha zona cinza”, creio eu, é que suas ações habitariam o interstício ambíguo entre agressor e vítima. Como tal, *Shoot* pode exibir tanto a responsabilidade do estado de cuidar e proteger seus cidadãos, a responsabilidade geral exigida dos cidadãos em qualquer contexto social, o dever interpessoal que uma pessoa tem para outra e para si mesmo, bem como o equilíbrio precário entre essas responsabilidades..⁷

Em outras palavras, *Shoot* seria uma meditação sobre uma aporia da violência: em que medida seria possível, efetivamente, distinguir agressor e vítima, sujeito e objeto, em um ato violento? Todavia, para pensar essa aporia, temos antes de confrontar um dilema ético. A modernidade não pressupõe haver inconsistências aí onde a crítica identificou um “equilíbrio precário entre responsabilidades”. Afinal, o que serve de baliza ou “interstício” entre os deveres do Estado, sociedade e cidadão é precisamente o *direito fundamental à vida*, lei pétrea universal.

Por agredir claramente um ponto seguro de nossa constituição, poucos críticos ousaram reconhecer, como Stiles, qualquer ambiguidade ou precariedade na obra. Respondendo à controvérsia, a fortuna crítica substituiu o enfrentamento de uma aporia pela discussão acerca da legitimidade: afinal, *ser baleado seria mesmo um ato artístico?* Concordando-se ou não, em geral se partiu do pressuposto de que *Shoot* constituiria um *limite intransponível*, já que se insinuava no território do direito fundamental à vida, fronteira última da sociabilidade. Segundo essa fortuna crítica, para além da obra, nada haveria – nenhum desdobramento seria possível ou desejável; nada, senão o indesejável risco de morte. Logo, o sentido da transgressão se concretizaria puramente como definição de limite.

⁵ Ver: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/grey-area>

⁶ Ver: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/grey-area>

⁷ No original: “What Burden meant by the “weird gray area,” I think, is that his actions would inhabit the ambiguous interstice between perpetrator and victim. As such, *Shoot* could exhibit the state’s responsibility to care for and protect its citizens, the general accountability required of citizens in any social context, the interpersonal duty one person has to another and to the self, and the precarious balance between responsibilities.” In: STILES, Kristine. “Burden of Light” in: BURDEN, Chris; HOFFMAN, Fred (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007. p.29

A ideia de uma experiência-limite, no campo da análise cultural e estética, é em geral associada à questão do trauma. *Shoot* seria um objeto privado de historicidade – uma série diacrônica das formas de arte poderia até explicar as intenções do artista (surrealismo, acionismo vienense, arte da performance etc.); e a criação certamente refletiria o conturbado contexto histórico (Guerra do Vietnã, rebelião estudantil etc.); mas a obra, em si, seria mero objeto infecundo: seria ato puro de destruição impotente para gerar novas propostas. Por isso, seria *sintoma de um trauma*. Todo sintoma, é dito, não cessa de apontar para si mesmo enquanto representação do limite da experiência do sujeito traumatizado; todavia, o sentido mesmo do sintoma, isto é, o limite constitutivo daquela subjetividade, não se localizaria no próprio ato sintomático, mas no trauma a que inconscientemente ele se refere. A partir desse ponto, a estratégia crítica se subdivide: de um lado, os que buscam tipificar a personalidade traumatizada de Burden; de outro, os que pretendem situar *Shoot* num amplo quadro cultural do trauma.

Por exemplo, *Shoot* como sintoma de trauma na estética: uma baliza ética da autonomia artística⁸; um símbolo extremo do “declínio e queda da vanguarda”⁹ levada a cabo por uma espécie de “Evel Knievel do Modernismo”¹⁰; a derradeira expressão de uma nova arte gestual¹¹. Ou, *Shoot* como sintoma de um trauma da cultura: suprema expressão de uma cultura americana falocêntrica, masoquista e suicida¹²; manifestação veemente dos códigos normativos da subjetividade artística masculina¹³; outro grito desesperado junto aos protestos

⁸ “where artistic and government interests conflict, the presumption should be in favor of the artist. The autonomy of art, properly understood, takes this principle as fundamental. But it is not absolute. You can have yourself shot and wounded in the service of art, as Chris Burden did in a performance piece entitled *Shoot*, but you can’t expect the government to sit still while you have someone else shot.” DEVEREAUX, Mary. “Protected Space: Politics, Censorship, and the Arts” in: FENNER, David E. W. [org.] *Ethics and the Arts – An Anthology*, Nova Iorque: Routledge, 2013. p.55

⁹ HUGHES, Robert. “The Decline and Fall of the Avant-Garde”, *Times Magazine*, 1972 <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,945209-2,00.html>

¹⁰ HUGHES, Robert. “The Decline and Fall of the Avant-Garde”, *Times Magazine*, 1972 <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,945209-2,00.html>

¹¹ Philip Kenicott “Chris Burden: Extreme Measures” *Washington Post*, 20/12/2013. In: https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/review-chris-burden-extreme-measures/2013/12/19/d66d8b66-5c5b-11e3-bc56-c6ca94801fac_story.html?utm_term=.df826db7dcc3

¹² O’DELL, Kathy. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Mineápolis: University of Minnesota Press, 1998.

¹³ JONES, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1998 p.129-132; 295

de autoimolação em Saigon¹⁴. Aqui, as categorias de subjetividade e/ou estados patológicos geralmente elencados são:

Burden tem sido descrito como masoquista; um noviciado de vanguarda; um terapeuta social; um populista existencial; um herói; o alter ego do Sansão bíblico; uma vítima passiva indefesa; uma vítima heroica; um antropólogo; alguém inclinado para o cientista, engenheiro, inventor, funileiro; uma vítima-por-demanda; o herói de uma busca impossível (um moderno Dom Quixote); um bode expiatório voluntário; e um sobrevivente.¹⁵

Ora, mas não seria justamente essa variação de causas determinantes do trauma, como se derivassem de um Teste de Rorschach, justamente, um indício de que a abordagem está falha? Que o sentido da obra não se limitaria à experiência individual ou a uma crítica da cultura? De que seria inadequado buscar em *Shoot* uma espécie de declaração ou manifesto, quando o artista se limitou a perseguir uma ambiguidade, uma aporia sobre a violência? Não haveria em *Shoot* um interesse propriamente artístico – mais próximo, talvez, dos jogos insolúveis de sentido que Duchamp inscrevera no cerne da arte contemporânea, como em *Parede Fuzilada* (1942), feita para a capa de *First Papers of Surrealism*? Com o desagrado, porém, de que agora o “readymade” escolhido por Burden não é uma mercadoria, mas um gesto tão padronizado quando se trata da sociedade moderna.

Também o crítico de arte Georges Didi-Huberman se negou a reconhecer qualquer ambiguidade ou aporia em *Shoot*. Para ele, Burden, agindo como pretensão “herói”¹⁶, na prática apenas impôs um claro e agressivo fim à linguagem:

Quando Chris Burden pediu que atirassem nele com uma espingarda no braço, em 1971, ele permaneceu, até onde sei, mudo durante o seu gesto. (...) A ferida de Burden é pensada como uma obra de arte e esta se realiza – se termina – quando o tiro foi dado. Portanto, ela é o fim em si, um fim estético. (...) Porque sua ferida era um fim absoluto, Chris Burden não acrescentou, logicamente, um comentário,

¹⁴ GRIFFIN, Jonathan. “Chris Burden 1946-2015”, FRIEZE Magazine, 2015. <http://wowa.artlinkart.com/en/top/detail/336eAzlk.html>

¹⁵ No original: “Burden has been described as a masochist; an avant-garde novice; a social therapist; an existential populist; a hero; the alter ego of the biblical Samson; a helpless passive victim; a heroic victim; an anthropologist; someone inclined toward the scientist, engineer, inventor, tinkerer; a victim-by-request; the hero of an impossible quest (a modern Don Quixote); a voluntary scapegoat; and a survivalist” in: WARD, Frazer. “Gray Zone: Watching *Shoot*” in: *October*, Vol. 95. Cambridge: MIT Press, 2001 p.116

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.94

é o fuzil que havia falado (que havia atirado) e é o corpo que falava (que sangrava).¹⁷

Didi-Huberman identifica nesse gesto tautológico extremo um ataque agressivo à metáfora – mais especificamente, à capacidade da linguagem produzir comparações capazes de “cindir a violência do mundo”¹⁸. Em oposição a *Shoot*, ele diz preferir o pequeno gesto de autoagressão contido no filme *Fogo Inextinguível* (1968), em que o diretor Harun Farocki queima seu próprio braço esquerdo com a ponta do cigarro, enquanto diz:

Como lhes mostrar os efeitos do napalm? E como lhes mostrar as feridas do napalm? Se lhes mostrarmos uma imagem das feridas do napalm, vocês fecharão os olhos. Primeiro, vocês fecharão os olhos diante das imagens. Depois, vocês fecharão os olhos diante dos fatos. Enfim, vocês fecharão os olhos ao contexto dos fatos. Se lhes mostrarmos uma vítima do napalm, feriremos sua sensibilidade. Se ferirmos sua sensibilidade, ficará a sensação de que usamos o napalm contra vocês e à suas custas. Podemos apenas lhes mostrar, então, uma representação muito fraca dos efeitos do napalm. Um cigarro queima a 400o, o napalm queima a 3.000o.¹⁹

Se, de acordo com Didi-Huberman, Burden teria se limitado a uma linguagem tautológica, anti-metafórica; Farocki, inversamente, teria feito “muito mais que uma metáfora”²⁰, uma verdadeira “coreografia da comparação dialética”²¹. Com sua pequena queimadura, Farocki teria produzido, não o “ponto último” de uma metáfora enfraquecida da experiência da violência; mas um “ponto relativo” diante do irrepresentável da “terrível economia do napalm”²². Tornando comparável o que seria da ordem do incomensurável para a experiência e a imaginação, o gesto prolongava a linguagem e, nisto, fazia o espectador “sofrer um tempo”²³. Por fim, a metáfora da queimadura – ou até mesmo metonímia, “se considerarmos

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.94

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.92

¹⁹ FAROCKI, 1968

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.95

²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.92

²² FAROCKI, 1968

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.95

esse ferimento pontual como um só *pixel* daquilo que Jan Palach teve de sofrer em todo o seu corpo”²⁴ – cumpriria com a tarefa de “eivar a cólera” até “queimar a si mesmo” e nos fazer “abrir os olhos”²⁵ diante da catástrofe.

O crítico francês reserva palavras duras para seus colegas de profissão, ele crê, habituados a uma “história da arte pacificada”²⁶ que perdeu de vista o “o contexto da história política acalorada”²⁷ e que, por isso, tenderiam a enxergar “espontaneamente” na cena de *Fogo Inextinguível* uma relação meramente “formal” com os Acionistas de Viena ou com o “famoso ‘Shoot’ de Chris Burden”²⁸ ao invés de, primeiro, procurarem pensar no Vietnã. Ora, é o caso de revertermos a provocação para ele próprio: se há mesmo alguma diferença significativa entre *Shoot* e o gesto de de Farocki, ela está mal colocada. Pois o talento de Didi-Huberman para compreender diferentes operações de linguagem não se estende a sua compreensão prática dos *dispositivos de destruição* e as diferentes maneiras com que estes *ferem a percepção*. Para efetivamente pensarmos a arte à luz da barbárie, não podemos cometer o erro básico de confundir uma bomba de napalm com uma arma de fogo.

Para compreender a exata importância dessa distinção é preciso, antes, discutir o papel da metáfora, logo, do objeto na arte contemporânea. Segundo Cildo Meireles – para quem Burden era o “grande artista americano”²⁹ de seu tempo – cabe ao artista “não mais trabalhar com a *metáfora da pólvora* - trabalhar com a *pólvora mesmo*”³⁰. Chris Burden, em toda sua carreira, foi fiel a essa premissa; ele não se deteve sequer diante de substâncias perigosas, acreditando que tanto uma arma de fogo, um gerador de luz de iodetos metálicos³¹ quanto

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.95

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.95

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.96

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.92

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.92

²⁹ Cildo Meireles em entrevista para Juliana Monachesi. “O Caçador de Relâmpagos” Folha de São Paulo, 22/12/2002 in: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2212200203.htm>

³⁰ MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p.22

³¹ *Fist of Light* (1993), de Chris Burden.

um rolo compressor³² tinham um papel a cumprir na arte. Evidentemente, Cildo não pretendia reduzir a criação a uma operação tautológica – na obra de ambos, abundam metáforas; todavia, “as metáforas não têm um valor próprio a oeste de Tordesilhas”³³ e, por isso, sugere o latino-*americano*, cada trabalho deve ser “visto não como objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, recordações e evocações de conquistas reais e visíveis”³⁴. Em suma, as metáforas cumprem com um papel pontual: para além delas, haveria qualquer coisa de irreduzível à metáfora que é expressa também a partir da materialidade mesma daquilo com que se trabalha.

Mas, em que medida seria possível “trabalhar com a pólvora *mesmo*”? Como o próprio eco do “*même*”³⁵ duchampiano já assinala, em arte, nunca há a pólvora em si, mas sempre a “pólvora mesma”, isto é, pólvora percebida como pólvora. Segundo Duchamp, arte em “estado bruto”³⁶ – isto é, independentemente de seu valor artístico – não passa de *matéria inerte que sofrera um processo de “transubstanciação”*³⁷. Logo, para Cildo, o artista trabalha com a possibilidade de transubstanciar a pólvora, o disparo, em arte – e esse processo seria distinto ou irreduzível à criação de uma metáfora. Mas, como ocorre essa transubstanciação? Em que medida *Shoot* transubstanciaría o ato de alvejar alguém?

Sobre esse ponto, creio haver um mal-entendido que remonta aos readymades. A leitura conceitualista atribui esse processo de transubstanciação à esfera institucional – é porque um urinol foi disposto, ou um tiro foi dado, no interior de uma galeria de arte, que ele passaria a ser *automaticamente percebido como arte*. Ora, a pergunta consequente, “o que faz a arte?”, emanava certo fascínio quando se debruçava sobre as mercadorias de Duchamp ou de Warhol; com *Shoot*, porém, ela se transforma em mal-estar – adquire um discreto tom moralista, se torna: “o que fazem da arte?” Claro, o crítico pode negar qualquer valor artístico a uma obra - como fizeram com o pobre Pierre Pinoncelli quando este destruiu a marteladas

³² “The Flying Steamroller” (1996), de Chris Burden.

³³ Cildo Meireles, cit. por: ROLNIK, Suely. “Desvio para o Vermelho” in: WISNIK; MATOS [org.] *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p.198

³⁴ Cildo Meireles, cit. por: ROLNIK, Suely. “Desvio para o Vermelho” in: WISNIK; MATOS [org.] *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p.198

³⁵ “La mariée mise à nu par ses célibataires, même” (1915-1923), de Marcel Duchamp

³⁶ DUCHAMP, Marcel. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.518

³⁷ DUCHAMP, Marcel. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.518

Fonte (1917); nesse caso, o “advogado Duchamp”³⁸ não pôde impedir que Pierre fosse parar na cadeia. Se nega qualquer qualidade artística, o crítico estará livre para tratar *Shoot* como um mero sintoma cultural ou caso clínico, de juvenília ou policial. Em todo caso, entre os que reconhecem um valor artístico à obra, há uma certa impostura em negar a Burden o tratamento dado a Duchamp e Warhol, de quem jamais se ousaria exigir “adicionar um comentário” ou deixar claro seu “posicionamento político”. Eu gostaria de me debruçar sobre esse mal-estar da crítica que, de repente, deixa de celebrar o caráter anti-metafórico, anti-cultural, anti-artístico de um “objeto comum” deslocado para o interior da galeria, quando não se trata de uma mercadoria, mas de um gesto de violência. Esse mal-estar, em realidade, pode ser um sintoma de que *Shoot* desestabilizou a *zona cinza da arte contemporânea no capitalismo tardio*, recolocando a distância entre o que sabemos e o que nos mobiliza. Minha hipótese é que *Shoot* assinala o impasse de uma certa leitura triunfante do conceitualismo e traz à tona, justamente, aquilo que se pretendeu escamotear em nome da possibilidade de transformação de todas as mercadorias em arte: uma cognição a nível puramente sensível, isto é, a *intuição*.

³⁸ Em seu livro “Duchamp Is My Lawyer – The Polemics, Pragmatics, and Poetics of UbuWeb” (2020), o poeta conceitual Kenneth Goldsmith relata o uso sistemático do pensamento duchampiano na defesa da cópia e reprodução não-autorizada de material artístico.

3. sensação e percepção

O que podemos entender por cognição sensível ou intuição? E qual o papel da arte, aí? Para pensarmos a transubstanciação, precisamos primeiro investigar o que acontece nas franjas da consciência, isto é, esse limiar entre a pólvora em si, percebida como pólvora, e a pólvora mesma, percebida como arte.

Fisiologicamente, a base da percepção é a sensação³⁹. Esta é a resposta física do organismo a um estímulo externo. É, por assim dizer, o limiar entre o ser vivo e o mundo inorgânico. O corpo retém algo desse encontro do corpo com o mundo sob a forma de uma energia potencial, que é disponibilizada para as operações mentais subsequentes; o que significa que também podemos ter acesso à sensação através da memória e da imaginação⁴⁰. Para compreender melhor a sensação, convém diferenciar potência e atualidade. Para os órgãos sensoriais, não existe “vermelho”, mas tão somente aquilo que Peirce chamava de qualidade: “uma vaga, não-objetivada e, sobretudo, não subjetivada, sensação de vermelhidão”⁴¹. Muito antes de haver “red”, “rojo” ou sequer o hábito de distinguir em cores fixas certas faixas do espectro, é preciso haver um órgão sensível em que a “vermelhidão” esteja inscrita como uma possibilidade de sensação (que nada tem a ver com o ideal platônico; é meramente uma característica dos corpos imanente à germinação da vida⁴²). É somente

³⁹ O leitor de Charles Sanders Peirce reconhecerá daqui em diante, em linhas gerais, o esquema triádico do signo, subdividido entre primeiridade, secundidade e terceiridade. Não o cito nominalmente por não crer que remeter a Peirce represente um ganho de compreensão da teoria do ato criador de Duchamp, ela própria triádica e vagamente pressuposta numa compreensão similar da fenomenologia.

⁴⁰ Ver: BERTHOZ, Alain. *The Brain's Sense of Movement*. Cambridge: Harvard Press. 2000

⁴¹ No original: “a vague, unobjectified, still less unsubjectified, sense of redness” In: PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edição Eletrônica. Vols. I-VI editados por Charles Hartshorne and Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-1935); Vols. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (Harvard University Press, 1958). P.116

⁴² Ao contrário de Saussure, Peirce não baseava sua teoria no aspecto arbitrário da linguagem codificada, mas na característica “expansiva” da mente; e buscava um modo de descrever a comunicação que mantivesse permanentemente em aberto esse coeficiente criativo e gerativo da vida mesma. É esse o motivo que o levou a descartar a existência de qualquer real fora da linguagem; mesmo que admitisse as claras limitações dos códigos. Ver: PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of*

quando essa possibilidade é sentida, i.e. atualizada, que se torna possível caracterizar a sensação em termos de variações de amplitude, intensidade e duração. Todavia, não quer dizer que a mente saiba já, no instante imediato em que sente uma vermelhidão, o que essas variações significam em termos de tempo e espaço e, muito menos, o que representam para o ser; trata-se ainda, meramente, de indício de um esforço. Como é ainda mera vermelhidão, a sensação costuma ser mais saturada e complexa que o que, mais tarde, será percebido pela consciência como “vermelho”; fenômeno que costuma ser lembrado, por exemplo, na hora de se descrever a experiência de ver a cor vermelha para um cego.

Cabe à percepção interpretar a sensação, identificando na vermelhidão um “vermelho”. De todas as mensagens que podem ter sido emitidas pelos receptores visuais, vestibulares, cutâneos e musculares, a percepção seleciona as que importam para uma compreensão do vermelho. É, portanto, a faculdade que enxerta a sensação no tempo e espaço e extrai dela uma compreensão do corpo. Todavia, a percepção não se satisfaz em meramente destacar uma determinada frequência de hertz como “vermelho”; ela busca ainda *examinar qual a vantagem em se fazê-lo*. “A percepção é mais do que apenas a interpretação de mensagens sensoriais. A percepção é limitada pela ação; é uma *simulação interna de ação*. É julgamento e tomada de decisão, e é antecipação das consequências da ação”⁴³. Percepção é, portanto, mero intervalo ou limiar entre reação e ação; é o momento em que o ser avalia suas chances no mundo. Enquanto percebe, o ser simula inúmeros cenários futuros e projeta as melhores ações antecipando o estado ideal do corpo e o momento exato para a execução de uma determinada ação. A percepção pode, ainda, voltar-se para um exame mais profundo da sensação, interrogando sobre aquilo que, mesmo que não tenha sido percebido como sentido, constitui como uma possibilidade de sensação e, portanto, pode intuitivamente levar a uma compreensão mais profunda e inovadora do mundo. O leitor deve ter isto em mente quando, mais adiante, denominarmos a arte como, de um lado, a *abertura para uma clareira*

Charles Sanders Peirce. Edição Eletrônica. Vols. I-VI editados por Charles Hartshorne and Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-1935); Vols. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (Harvard University Press, 1958). p.86

⁴³ No original: “Perception is more than just the interpretation of sensory messages. Perception is constrained by action; it is an internal simulation of action. It is judgment and decision making, and it is anticipation of the consequences of action.” In: BERTHOZ, Alain. *The Brain's Sense of Movement*. Cambridge: Harvard Press. 2000 p.8

(a percepção, voltada para a sensação) e, de outro, uma *mediação entre constelações e labirintos* (a percepção, voltada para a ação).

Como são faculdades mais próximas de uma experiência animal, a sensação e a percepção se comunicam primariamente à intuição. Tanto nós, o cão e o touro somos capazes de perceber, por exemplo, o azul ou o cheiro do ralo; todavia, como o olfato e a visão tem não apenas fisiologias distintas, mas também pesos diferentes para cada organismo na elaboração de estratégias de preservação, o cachorro “não pensa nos cheiros como fontes de prazer e nojo, mas como fontes de informação, assim como eu não penso no azul como uma cor nauseante, nem no vermelho como uma cor enlouquecedora”⁴⁴. Em cada caso, a intuição definiu a porção tolerável de sensação necessária para se produzir uma percepção eficaz de mundo. Sensação e percepção são, por assim dizer, faculdades inteiramente voltadas para a sobrevivência – o que significa que a sensação é inseparável de uma *carga fóbica* (em que a mente, lembrada de sua existência no mundo por um estímulo, passa a temer pela própria desapareição em face desse estímulo); e a percepção tende ao *automatismo* (em que o ser busca aumentar as chances de sobrevivência encurtando a distância entre ação e reação através de uma repetição constante de decisões bem-sucedidas)⁴⁵. Essa é uma questão chave para compreendermos adiante os tipos de problemas que Andy Warhol, Chris Burden e Harun Farocki se colocam ao pensarem em como reagir intuitivamente às diferentes qualidades de carga fóbica e de automatismo que diferentes dispositivos de destruição geram.

Se a sensação é a base elementar da mente, a percepção é a base elementar da consciência. Mesmo em operações abstratas, como a matemática, haveria um vestígio da

⁴⁴ No original: “He does not think of smells as sources of pleasure and disgust but as sources of information, just as I do not think of blue as a nauseating color, nor of red as a maddening one.” In: PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edição Eletrônica. Vols. I-VI editados por Charles Hartshorne and Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-1935); Vols. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (Harvard University Press, 1958). p.121

⁴⁵ Toda a teoria de Aby Warburg sobre a sobrevivência das formas ou fórmulas de pathos na arte depende dessa constatação de um cociente fóbico e habitual em todo gesto de representação (artístico ou não) de uma experiência sensível; cociente que é registrado pela cultura e transmitido entre povos, primeiro, como mero “engrama”, isto é, cristalizado como “carga energética e experiência emotiva que sobrevêm como herança transmitida pela memória social e que, como a eletricidade condensada em uma garrafa de Leyden, se tornam efetivas ao contato da ‘vontade seletiva’ de uma época determinada”. É como se Warburg se perguntasse: “com quantos quilos de medo / se faz uma tradição?”⁴⁵ (o peso é uma noção importante para nós, como veremos adiante). Voltaremos à fórmula do pathos mais adiante, quando formos discutir uma obra de Cildo Meireles.

In: AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a Ciência sem Nome” in: *Dossiê Aby Warburg*. Organização Cezar Bartholomeu. Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. / Faixa “Senhor Cidadão”, do álbum *Se o Caso e Chorar* (1972), de Tom Zé.

sensação e da percepção fundantes; algo que Einstein deixou claro ao dizer que “as palavras ou a língua, escrita ou falada, não parecem ter função alguma em meu mecanismo de pensamento”⁴⁶. Seu processo criativo se daria intuitivamente através de um “jogo combinatório”⁴⁷ de signos de “tipo visual e, em alguns casos, muscular”⁴⁸; apenas num segundo momento muito posterior surgiria para Einstein a necessidade de se estabelecer *analogias* entre o que é obtido através da *cognição sensível* e a *linguagem codificada*. A arte, por sua vez, é inseparável de uma intuição acerca tanto da pura potencialidade intensiva da sensação, quanto de tudo que pode ser infinitamente simulado e sucessivamente projetado no mundo através da percepção. A poesia é um bom exemplo. No poema “Vermelho”, Drummond amalgama diferentes impressões para dar conta da percepção geral de vermelhidão, em que ao som do “o frango degolado / e sua queixa rouca” se somam “o gosto ruim na boca / e uma trova mineira / abafando o escarlate / esvoaçar de penugem / saudosa de ser branca”⁴⁹. Mesmo operando a partir de um código arbitrário como a palavra escrita, em que a sensação foi reduzida a um mínimo residual e a percepção a uma operação formal, o poema pode nos implicar em uma trama cruzada do sensível que desperta, em nós, uma fulguração “viva” – “humana”, diria Duchamp – do vermelho. Assim temos uma compreensão não só intuitiva, mas também *empática*, do que é vermelhidão: não apenas como possibilidade de um organismo sensível ou categoria monádica, mas também como sentido imanente àquela criança absorta no terreiro de casa no interior de Minas Gerais. Em resumo, a arte nos leva a intuir sobre a imensidão da potencialidade da sensação e, identificando aí os registros mais ínfimos de uma experiência sensível, seja atual ou potencial, a percepção de arte busca projetar um sentido vivo do espaço, do tempo e do ser em que se revela de forma cifrada à intuição o futuro e o passado como pura matéria de presença (isto é, a multiplicidade inscrita como aquilo que *acontece*, como já discutimos).

⁴⁶ EINSTEIN, Albert in: GHISELIN, Brewster. *The Creative Process: A Symposium*. Los Angeles: University of California Press, 1954. p.97-98

⁴⁷ EINSTEIN, Albert in: GHISELIN, Brewster. *The Creative Process: A Symposium*. Los Angeles: University of California Press, 1954. p.97-98

⁴⁸ EINSTEIN, Albert in: GHISELIN, Brewster. *The Creative Process: A Symposium*. Los Angeles: University of California Press, 1954. p.97-98

⁴⁹ DE ANDRADE, Carlos Drummond. “Vermelho” in: *Lição das Coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. P.22

Há sinais de que, em nossa sociedade dominada por máquinas semióticas, a capacidade de *refletir intuitiva e empaticamente o mundo* esteja arrefecendo: “submetida à aceleração infinita do infoestímulo, a mente reage na forma de pânico ou de dessensibilização. (...) a habilidade de compreender empaticamente o outro, de interpretar sinais que não tenham sido codificados segundo um código binário, torna-se cada vez mais rara, cada vez mais frágil e incerta”⁵⁰. Mesmo na arte contemporânea, um espaço em tese voltado para o exercício do sensível⁵¹, vemos em toda parte – escondida sob a urgência de discursos politicistas e cientificistas (que, pela falta de qualquer rigor tático, mais parecem expressões sofisticadas de pânico frio) – uma desqualificação geral da operação intuitiva, denunciada como mera “tautologia” ou apressadamente identificada a um sujeito ou contexto sociocultural para que o crítico possa remeter imediatamente toda as mensagens sensoriais para um “conceito” ou “metáfora” generalizante de mundo ou de arte. Em suma, mesmo entre os estetas se nota essa recusa geral de apreensão do sentido do mundo por um viés incodificado, talvez incodificável. É possível que tudo isso tenha origem num mal-entendido sobre o caráter conceitual dos readymades – e meu objetivo de ora em diante é fazer um breve levantamento do papel desempenhado pela sensação e pela percepção em arte. Ao fim desse excursão, voltaremos à *Shoot* para debater de que modo a obra contribui para a reativação de uma *cognição intuitiva e empática da violência*; de que modo ela *incorpora a noção de risco como um problema de percepção em arte*; e por que essa é uma operação crucial para o *enfrentamento da zona cinza*.

⁵⁰ BERARDI, Franco. *Depois do Futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. P.20

⁵¹ Jacques Rancière tem o mérito de discutir a esfera sensível como uma parte importante da organização política; discussão essa que, de certa maneira, iremos roçar. Todavia, a concepção de sensível com a qual trabalho, aqui, tem menos a ver com uma competência ou performance sociocultural do indivíduo que, propriamente, com um certo potencial de investimento energético e intuitivo do ser em sua relação com o mundo, motivo esse pelo qual não estudaremos o filósofo francês.

4. arte representativa e o regime da sensação

A tradição da arte representativa se concentra no problema da sensação, que compreende através da relação entre sujeito e objeto. A sensação teria aí “uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o ‘instinto’, o ‘temperamento’, todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o ‘fato’, o lugar, o acontecimento)”⁵². O que o artista busca é uma “interpretação inteiramente intuitiva”⁵³ do objeto, isto é, a representação mais fiel do caráter da impressão provocada pelo objeto (por assim dizer, o “caráter maçãnesco”⁵⁴ da maçã, para Cézanne). Já na experiência sensível desse objeto, de um lado temos as *intensidades* – que não cessam de causar vertigens, tremores, febre, agitações, tonturas ao artista – e de outro, temos as *impressões* – o modo como se atraem sujeito e objeto à luz das impressões, através de discretos apelos emitidos um ao outro em que se revelam intensidades inseparáveis de uma percepção já em curso. Noções como gênio, estilo, maestria, tem a ver justamente com essa ideia do *corpo sensível* do artista em que primeiro são inscritas as intensidades e impressões que, posteriormente, serão repassadas intuitivamente para a tela. Então, para representar o caráter de uma luz, por exemplo, o pintor deve se decidir sobre as variações de intensidade (o estudo minucioso do balanço exato entre presença e ausência de estímulo sensorial, p.ex. entre luz e sombra, o contorno das figuras, a forma como som dos navios ricocheteando nas docas parecem-lhe soar diferente sob essa luz etc.); depois, passar a julgar as qualidades da impressão (o aspecto geral desse balanço em que já se começa a perceber o caráter do objeto, p.ex. uma tonalidade “azulada”, uma aparência

⁵² DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. P.19

⁵³ D.H. Lawrence, sobre Cézanne. Cit. por: DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. P.46

⁵⁴ D.H. Lawrence, sobre Cézanne. Cit. por: DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. P.46

“enevoada”); e, em sequência, deve decidir sobre o caráter mesmo daquela luz (a razão geral dessa impressão, acrescida de tudo que pode ser simulado/projetado a partir de seu diagrama; p.ex. o sentido histórico de um acontecimento, a fulguração de uma entidade superior, o pressentimento de uma futura paixão, o reconhecimento de leis naturais da iluminação etc.).

Como o artista busca uma interpretação intuitiva do objeto – isto é, uma obra em que no fundo se reconheça a inexistência de qualquer decisão tomada com base em outra coisa, senão, a impressão causada pelo objeto mesmo da representação – só lhe resta perseguir uma forma inimitável, completamente livre de clichês. Daí a luta constante contra qualquer tendência de habitualidade ou automatismo da percepção. Para fazê-lo, o objeto (que inclui tudo aquilo que pode ser representado à mente como causa exterior à sensação, p.ex., uma maçã, um disparo ou a lembrança de outras obras de arte) tem de ser subordinado ao sujeito (em quem a sensação está inscrita como pulso, engrama; p.ex., o artista ou o espectador). Na arte representativa, como a impressão encontra-se alhures em nenhum outro lugar, senão, no próprio artista, é seu “gênio”, “estilo”, isto é, a maneira como conduz sua percepção em face da sensação, que conta. Há certo heroísmo atribuído a esse sujeito que, não temendo a carga fóbica de impressões intoleráveis, se despe de toda habitualidade no enfrentamento da imensidão do sensível. Num primeiro momento, a história da arte é uma espécie de campo de provas do sensível i.e. das intensidades conhecidas da sensação e do grau de habitualidade da percepção.

Para nós, é importante destacar *o papel do suporte* na relação entre sensação e percepção. Ele constitui uma espécie de anteparo entre sujeito e objeto, entre impressão e expressão. Sua finalidade primária é *desviar toda a função projetiva e simulatória da percepção para o campo da representação*. No regime da representação, está excluída qualquer possibilidade de ação direta no objeto; graças ao suporte, o artista tem a garantia de poder simular/projetar exclusivamente *ações de arte* em relação ao objeto (não obstante, o artista partilha o léxico do naturalista que, examinando a natureza, não *deseja* alterá-la). Assim se explica a suposta neutralidade do suporte e a tendência de seu apagamento em detrimento do efeito de ilusão. A mão sobre a tela faria, nada mais, que acompanhar este olho que olha o olhar para o objeto, isto é, registrar intuitivamente uma tentativa de se perceber uma sensação sentida. No regime da representação, o extensivo está subordinado ao intensivo.

O único *ato* possível, para o artista, é a conclusão da obra. Até seu fechamento, o que temos é meramente o *dilatamento da sensação* que, por sua vez, proporciona um *prolongamento da percepção dessa sensação*. O artista manipula febrilmente a matéria inerte em busca dos significantes – emitidos seja pelo objeto da representação (uma paisagem ou um sonho), seja pela matéria inerte (o “pigmento, piano ou mármore”⁵⁵) – capazes de dilatar e intensificar esse pulso ou “energia potencial conservada” sobre a qual trabalha em seu corpo sensível. Com o auxílio da matéria inerte, o artista pode ainda experimentar um prolongamento da percepção das intensidades, qualidades e características dessa sensação, dispondo de tempo estendido para simular e projetar as inúmeras maneiras de como (re)inscrever a experiência no ser, no espaço e no tempo através de sua pintura, escultura ou música. Nesse ponto – o único ato possível para o artista ocorre no momento em que conclui a obra – concordam tanto os artistas da tradição da representação quanto Duchamp, que insistia no caráter intuitivo das decisões tomadas “durante a execução da obra”⁵⁶ que “não podem ser traduzidas numa autoanálise, falada ou escrita, ou mesmo pensada”⁵⁷. Análise já é ação, porque significa a transformação da percepção mesma em um novo objeto da percepção; algo indesejável, porque significa que uma percepção tomou o lugar da impressão sensível. Cada decisão tomada pela percepção necessariamente inclui perda, embora reversível, porque não altera a sensação mesma; todavia, se passamos a perceber a percepção – isto é, se passamos a analisá-la a partir de um outro código, sob um outro viés de interpretação – estamos trabalhando sobre perdas irre recuperáveis, i.e., pensando o “vermelho” *em oposição* à “vermelhidão”. Em suma, entre a concepção e a execução da obra há tão somente uma relação dinâmica entre sensação e percepção. Apenas a obra concluída deve almejar o estatuto de ação que, se for bem-sucedida, poderá *re-presentar* o caráter geral da impressão sentida do objeto, dessa vez não mais como fenômeno natural, mas como conquista da subjetividade. Em suma, voltando-se para aquilo que o atava a uma condição animal (a mera reação orgânica a um estímulo), o artista pôde arrancar o Homem à Natureza. Com isso, a arte acabou identificada

⁵⁵ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.517

⁵⁶ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.517

⁵⁷ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.517

a uma eterna diacronia das formas na qual se reconheceria também, não sem consequências, uma teleologia do espírito⁵⁸.

⁵⁸ Giorgio Agamben reconheceu os efeitos catastróficos desse regime da sensação⁵⁸ para o espírito. De um lado, o artista, mesmo podendo “lidar com a situação com os próprios meios” (KLEE, 2014), tinha de admitir sozinho uma carga de sensação aterrorizante que, além de corroer fisicamente seus nervos, destruía também sua capacidade de agir em face do mundo. O desejo delirante do Mestre Frenhofer, de Balzac – com quem Cézanne se identificava dizendo “Frenhofer, c’est moi” – de pintar uma mulher que pudesse existir como algo vivo, no fundo, além de testemunhar a verdadeira face intensiva, impossível ao espaço e tempo, da sensação (já que ao final ele obteve apenas uma trama de chamuscas confusa em que mal se podia reconhecer uma forma feminina); atestava ainda a incapacidade de se reconciliar a sensação e a percepção em face da vida mesma, para ele, perdida, e pela qual ele procurava obsessivamente e inutilmente na tela. De outro, está o espectador que, privado de qualquer possibilidade de modulação das emoções e sensações que ele extrai da arte e que constituem seu íntimo mais verdadeiro, acaba alienado de seu próprio eu e passa a identificar na experiência estética um princípio de corrosão da moral ou do “conteúdo” mesmo de seu ser (é esse o caso da personagem de Diderot, o sobrinho de Rameau, um esteta de raro gosto e sensibilidade para as artes, mas um crápula incorrigível no trato social). Ver: AGAMBEN, Giorgio. *O Homem Sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; KLEE, Paul. *Sobre a Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Edição Kindle.

5. readymades e o regime da percepção

Com os *readymades* de Duchamp, a subordinação do objeto ao sujeito é abolida. Ele conquista uma isonomia através de uma conclusão lógica: arte, boa ou ruim, é matéria inerte que sofreu um processo de transubstanciação; logo, para que um objeto possa ser reconhecido como arte e não como matéria inerte, o espectador deve admitir ao menos a possibilidade de ocorrência de transubstanciação. Como se trata, portanto, de um “fenômeno de pensamento”⁵⁹, cabe ao espectador experimentar como arte tudo aquilo que lhe for apontado como sendo arte. Mesmo que ele se decida, no instante seguinte, por descartar o objeto, esse mero intervalo em que ele simula em sua mente a existência de uma obra a partir de uma matéria inerte qualquer basta para provar que o que entendemos por arte reside em nada além, senão, de uma *dinâmica perceptiva*.

Desse modo, o readymade provoca uma passagem do regime da sensação para o *regime da percepção em arte*. Ora, apenas a sensação não pode ser princípio de arte, porque é mera reação. Por isso, as obras não começam com as vertigens de Cézanne, mesmo que sejam sintomáticas de seu gênio, mas a partir do esboço (“você tinha de ter o tempo todo um caderno de desenho no bolso, pronto para entrar em ação a qualquer provocação do mundo físico”⁶⁰, lembra Duchamp). Já no regime da percepção, uma obra começa sempre em que é levantada uma possibilidade de transubstanciação – por esse motivo, muitos se perguntaram a certa altura se, a exemplo do ar de Paris⁶¹ ou os “4’33”” (1952) de John Cage, o silêncio de Marcel Duchamp deveria ser considerado, em si mesmo, uma obra de arte. Nesse novo regime, já não há qualquer menção a um corpo sensível (responsável por encarnar o gênio,

⁵⁹ MEIRELES, Cildo. “Inserção em Circuitos Ideológicos” in: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p.22

⁶⁰ Marcel Duchamp, cit.por: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.43

⁶¹ “50 cc of Paris Air” (1919), de Marcel Duchamp

estilo, maestria do artista). Logo, a distinção entre artista e espectador é meramente formal: em face de uma possibilidade de transubstanciação, ambos simulam a melhor maneira de se passar da percepção do objeto ao ato criador⁶² – que, para o artista, significa concluir a obra e, para o espectador, dar o “veredito final”⁶³ sobre ela.

Sobre este ponto, para eliminar qualquer equívoco, o leitor deve ter em mente que, em uma visita rotineira a uma galeria, raramente temos diante de nós uma obra de arte: pois esta só existe na medida em que pudermos *criá-la* através do *ato* de veredito final. Até então, o que temos é apenas uma bruma enevoadada de percepções de arte em que um conjunto de intenções, conceitos e interesses – somados ao contexto, ao inconsciente e à matéria mesma – mal se aglutinam em nossa percepção da matéria inerte. Dentre as centenas de obras de uma Bienal, é normal que tenhamos presenciado não mais que dez obras de arte. É preciso discordar radicalmente desse Mal de Midas que, hoje, tornou o curador numa superestrela – já que cabe a ele apontar o que é arte e dizer como ela deve ser percebida.

Como argumenta o neurocientista, a percepção comporta sua própria necessidade: “a percepção, que é ação simulada, *precisa* encontrar objetos naturais ou artificiais no ambiente que *impliquem ação*. Assim, nosso cérebro tem prazer em brincar, em adivinhar o real e o falso, em mentir, em rir e chorar, em capturar e fugir, em prever o futuro - em uma palavra, em viver”⁶⁴. Quando escreveu essa frase, Alain Berthoz tinha em mente as tediosas construções modernas, com sua obsessão por ângulos retos, espaços retangulares, móveis de design geométrico, em suma, espaços em que a mente não encontra descanso ou abrigo para as necessidades da percepção. Ora, Duchamp tinha uma compreensão profunda dessa necessidade, haja visto que seus readymades se portam como *jogos inesgotáveis para a percepção*. Para ele, a questão não era meramente afirmar, conceitualmente, que qualquer objeto pode ser percebido como arte; mas de descobrir em que situações e sob quais condições seria *desejável* fazê-lo. O lúdico, a dissimulação, o humor, a ambiguidade, o segredo, a recusa, a

⁶² DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.519

⁶³ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.519

⁶⁴ No original: “Perception, which is simulated action, needs to find natural or artificial objects in the environment that imply action. So our brains take pleasure in playing, in guessing the real and the false, in lying, in laughing and crying, in capturing and fleeing, in predicting the future - in a word, in living.” BERTHOZ, Alain. *The Brain's Sense of Movement*. Cambridge: Harvard Press. 2000 p.256-257.

meditação – tudo isso faz parte do repertório artístico de um artista que, na dúvida entre entre esperar e perceber, ou melhor, entre criar e viver, preferia viver.

Duchamp descreve com uma série de metáforas elusivas aquilo que compreende por experiência de arte: “ao que parece, o artista age como um ser mediúnico que, do labirinto para além do tempo e do espaço, busca seu caminho em direção a uma clareira”⁶⁵. Gostaria de me deter um pouco neste trecho, associando-o a outras reflexões de Duchamp, em busca de compreender melhor a função da percepção em sua compreensão do ato criativo. O que, num primeiro momento, é sentido como mera presença do corpo no mundo, a arte a revela para “além do estado de animal”⁶⁶, descobrindo nessa presença uma “clareira”⁶⁷ em que, banhado pela luz e o calor que vem de “regiões que não são governadas pelo espaço e tempo”⁶⁸, o “homem se mostra de fato um ser humano”⁶⁹. No jogo entre arte e mundo, o artista é meramente “médiun”⁷⁰ que fornece os atalhos em um “labirinto”⁷¹ informe que levam até à “abertura”⁷² para essa clareira. O espectador, por sua vez, é aquele que, atraído pela possibilidade impossível dessa passagem – o festivo potlach em que se deitaria todo o mundo à clareira –, se satisfaz aquecendo-se à beira da clareira, intuindo sobre tudo que é perceptivelmente obtido através das “centelhas elétricas”⁷³ que animam essa “troca osmótica”⁷⁴ que nunca se realiza ou se consome inteiramente. Compreendo a “clareira” como metáfora da dimensão da sensação; o “labirinto informe”, do campo da percepção; a “abertura”, metáfora da possibilidade mesma da ocorrência de uma percepção de arte; e, por fim, a “troca osmótica” como metáfora do processo de transubstanciação⁷⁵ que ocorre entre os atos de criação da obra e atribuição de um veredito final. Com o auxílio da arte, o homem,

⁶⁵ DUCHAMP, Marcel cit.por: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.22

⁶⁶ DUCHAMP, Marcel cit.por: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.22

⁶⁷ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.519

⁶⁸ DUCHAMP, Marcel cit.por: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.22

⁶⁹ DUCHAMP, Marcel cit.por: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.22

⁷⁰ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.519

⁷¹ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.519

⁷² DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.519

⁷³ Marcel Duchamp cit.por: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.22

⁷⁴ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.519

⁷⁵ DUCHAMP, Marcel cit.por: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.22

corpo sensível e atuante, pode localizar-se como “ser humano” no mundo, isto é, de posse de sua própria potência de ser. O anticartesianismo de Duchamp seria da ordem de um “eu sinto, logo ajo” – frase em que há uma armadilha, haja visto que seu trabalho se concentra, sobretudo, na necessidade da colocação dessa vírgula entre sentir e agir. Meu argumento, aqui, será tentar provar que esse “,” – “o que uma vírgula faz.”⁷⁶, assinalava Gertrude Stein – tem menos a ver com a questão de “por quê” e “o que faz” arte que, propriamente, com uma tentativa de se *fazer do campo da percepção uma experiência irreduzível à sensação e à ação*. Ao longo desse capítulo, pretendo construir a partir desses termos uma espécie de *diagrama da percepção de arte*.

Lembremos que, no campo da percepção, a relação entre sujeito e objeto é sempre dinâmica. Há aí menos que sujeito e menos que objeto – pois um já está implicado no outro através da simulação de ação. Por isso, a percepção é *limiar* entre sujeito e objeto, é medida de uma força de atração entre eles. A mente reconstrói o objeto já agindo sobre ele; logo, enquanto não houver passagem ao ato, sujeito e objeto existem na percepção como uma espécie de “subjéttil” – “o subjéttil é aparentemente estável (ele é suporte); mas o prefixo “sub” o esconde, e a terminação “éttil” o coloca em brusco movimento, como um projéttil; ‘entre jazer e lançar’. É preciso pois persegui-lo, como num jogo de adivinhação, ou na caçada de um objeto sutil e mesmo traiçoeiro”⁷⁷. Esse subjéttil é o sujeito que se projeta através do objeto, e vice-versa, é antecipação de um sujeito-objeto resultante de uma ação futura pela percepção – algo que o pobre Pierre Pinocelli sentiu a necessidade de provar em ato, mijando e martelando o urinol⁷⁸, embora com isso falhasse na única lição que seu ídolo pretendia dar: *perceber, não agir*.

⁷⁶ No original: “What does a comma do.”. STEIN, Gertrude. “On Punctuation”, in: *Complete Works of Gertrude Stein*, Nova York: Delphi Classics, 2017. Edição Kindle.

⁷⁷ A autora comenta o termo concebido por Antonin Artaud, “subjéttil”, e ainda a interpretação de Derrida. MOISÉS, Leyla Perrone. “Um signo arisco” in: *Jornal de Resenhas*, ed. 39 Junho de 1988. <http://jornalderesenas.com.br/resenha/um-signo-arisco/>

⁷⁸ “Quando eu conheci Duchamp, eu lhe contei meu plano de destruir o mictório. Ele me encorajou.” Além de destruir em duas ocasiões o urinol de Duchamp – numa delas, sendo sentenciado à prisão por 3 meses–, Pierre Pinoncelli ainda fabricou diversas *Fonte* para si, nas quais podia mijar, penetrar, brincar, deitar, suspender, atirar etc. in: Pierre Doze. “PIERRE PINONCELLI: HE’S 77 & BACK” *Issue Magazine*, 2019 <http://issuemagazine.com/pierre-pinoncelli-hes-77-and-back/#/>

Por ser limiar entre reação e ação, entre sensação e ato, a dinâmica da percepção só pode ser compreendida a partir da relação entre *potencial e atual*⁷⁹. Um exercício primário de fenomenologia revela essa característica. Se observo o copo de café que está à minha frente (sensação), calculo a distância e os gestos necessários para levá-lo à boca, onde também antecipo o gosto da bebida a partir do cheiro e da cor (percepção). A mente, enquanto percebe, decodifica/simula as diversas maneiras de se fazê-lo (potencial); dentre as quais projeta/antecipa a melhor delas (atual). Todavia, se paro por um momento e percebo esse mero ato de perceber o copo, agora, temos uma percepção da percepção – em que se acrescenta, à sensação colhida diretamente da matéria inerte, um segundo objeto: a impressão do esforço de se concebê-la na mente. Temos assim uma nova relação entre potencial e atual – de um lado, as infinitas maneiras perceber a minha própria percepção; de outro, aquelas em que haveria algum ganho projetado para a compreensão do fenômeno. E assim, sucessivamente, a cada passo o sujeito decidindo entre o simulado e o projetado. A ação efetiva pode nunca acontecer ou vir a acontecer num momento muito posterior – como na cena descrita por Georges Bataille, em que “um jovem que por acaso segurava na mão uma colher de café, *de repente quis pegar a visão com aquela colher*”⁸⁰.

Essa metáfora paradoxal de Bataille para o olho é uma descrição adequada do projeto duchampiano. Com Duchamp, a toda vez que se chega a um impasse em que parece não haver outra possibilidade senão agir – para o artista, finalizar a obra; para o espectador, dar o veredito – ele dá um passo atrás e recusa esse momento de gozo⁸¹, como se dissesse: é preferível pegar a visão do que fazer o que o olho manda; é preferível agir para arrancar a arte da percepção de arte do que fazer arte.

⁷⁹ Refiro-me desse ponto em diante vagamente ao esquema utilizado por Alain Berthoz, remetido a uma interpretação de viés peirceana. Ver: BERTHOZ, Alain. *The Brain's Sense of Movement*. Cambridge: Harvard Press. 2000.

⁸⁰ Pegar a visão, ou arrancar o olho, dar uma olhada, a expressão comporta ambiguidade. No original: “a young man who by chance holding in his hand a coffee spoon, suddenly wanted to take an eye in that spoon”. BATAILLE, Georges. “Eye” in: *Visions of Excess – Selected Writings, 1927-1939*, Reino Unido: Manchester University Press, 1985. P.17

⁸¹ Em “O Grande Vidro” (1912-1923), Duchamp, pintando sobre uma superfície translúcida que nega o cenário da ilusão, caracterizou a arte como “motor de dois tempos”, em que celebrava a irredutibilidade entre o potencial – desabrochar de um gozo infinitamente adiado (noiva) – e o atual – o contínuo “desnudamento elétrico”⁸¹ que intensifica esse desabrochar, operado por “casas vazias, inertes e sem força” que foram atraídas pelas centelhas emitidas. Duchamp concebe a sensação em termos de desejo, desejo vazio, em que devemos contemplar o “atraso” de um gozo infinitamente adiado; gozo do qual todavia se emitem centelhas faiscantes que animam o contínuo desabrochamento-desnudamento desse desejo mesmo pelo espectador-voyeur.

Duchamp concebeu o campo da percepção em toda sua irreduzibilidade à sensação e à ação. O ponto de indistinção entre objeto de arte e mercadoria (ou instrumento erótico), entre museu de arte e loja de construção (ou leito nupcial), é apenas uma maneira literal de afirmar esse caráter puramente limiar da percepção, que tem liberdade para simular diferentes ações junto do objeto no tempo espaço. Para examinar melhor tal caráter, Duchamp buscou ao máximo isolar a percepção – os readymades são indiferentes, em relação à sensação; e impotentes, em relação à ação. John Cage compreendia nessa postura uma qualidade zen do pensamento duchampiano⁸². Por exemplo, em *Fonte* (1917), temos a impressão de um erotismo solene e rigoroso – é o que chamaremos mais adiante de “*mood*”; impressão esta que me leva a pensar que esse objeto poderia constar, muito bem, como outra fonte no jardim de *O Ano Passado em Marienbad* (1961, dir. Alain Resnais). E, então, a partir desse tom sensual cerimonioso, prosseguimos percebendo o urinol por entremeio à superfície leitosa e alva; à sinuosidade vagamente feminina ou brancusiana; à discreta vontade de tocar, usar, deflorar e/ou destruir, em suma, de mijar esse objeto⁸³ – em que, p.ex., poderíamos descobrir que, como a base do urinol está invertida, se mijássemos nele o suficiente, a certa altura a obra esguicharia em nós de volta, conservando ainda, desse momento em diante, um resto urina em seu bojo –; e ainda, percebendo a proliferação de sentido emanada por essa experiência de indistinção entre o que e o que não é arte... Ao final de cada uma dessas ações simuladas – *Fonte* como mercadoria, como objeto erótico, como objeto banal, como corpo, como estado de espírito, como problema estético – jamais encontramos algo que nos permita passar para o ato de veredito final com a mesma segurança com que diríamos que os girassóis de Van Gogh representam a dor do homem. Em suma, a única garantia que temos é que, em qualquer uma das sendas escolhidas para a percepção, *iremos de algum modo fracassar*.

Claro, há espaço para humor – para Guillaume Apollinaire, por exemplo, a *Fonte* não passava de um buda sentado, um “buda de banheiro”⁸⁴; expressão que, além de precisa, faz

⁸² Ver: LARSON, Kay. *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. Nova York: Penguin Books, 2013.

⁸³ Como mijaram Brian Eno, Martin Schneider, Pierre Pinoncelli, Kendell Geers, Björn Kjelltoft. Yuan Chai e Jian Jun Xi... Ver: Martin Schneider. “How Brian Eno managed to piss in Marcel Duchamp’s famous urinal, 1990” in: *Dangerous Mind*, 02/16/2015. https://dangerousminds.net/comments/how_brian_eno_managed_to_piss_in_marcel_duchamp

⁸⁴ No original: “le Bouddha de la salle de bain” Guillaume Apollinaire cit. por: KILROY, Robert. *Marcel Duchamp’s Fountain – A Hundred Years Later*, Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2018, p.62

rir em relação à própria pretensão do ato de definição (o que é a troça, senão, um ato que desfaz a si mesmo?). Nada disso significa que a sensação e a ação estejam descartados da operação de arte dos readymades; pelo contrário, devemos extrair prazer do fracasso, da impotência, da indiferença. O que temos aí são dimensões estáticas, em perpétuo atraso: sensações vagas, percepções em suspenso, ações adiadas. Ora, assim como para aquele que se consome nos jogos eróticos sem gozo, a coisa mais banal a ser dita é que tudo é “prazer”; nos jogos impotentes do ready-made, assinalar que se trata de um objeto de “arte” é de menor importância. O que Duchamp persegue são “tentativas malsucedidas marcadas pela indecisão”⁸⁵.



Figura 17: *Fonte*, de Marcel Duchamp⁸⁶

⁸⁵ Marcel Duchamp cit. por: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.38

⁸⁶ Disponível em: https://lh3.googleusercontent.com/proxy/X4FZRKaGvi9gCii2Jab72ybSN-glbhXkidypNLRcisusilUlqrzIzFW8SetWva63TQkFO94M97wdP7u9KkVEz0ERuXzunYzm1mLLkLiWIjJBmBsj8uy6s549WQwzd5_6Ez7Z7HxL8PkaRrU

Ouvimos aqui o eco do escárnio de Nietzsche, que preferia a paixão impotente de Pigmaleão ao sensaborismo daqueles que eram capazes de observar “até uma estátua feminina nua”⁸⁷ sem interesse maior, senão, pela qualidade estética – isto é, garantidos de que ao final da observação da obra seriam capazes de emitir um juízo estético. Mais que Pigmaleão, “pesquisador do absoluto, Duchamp é o Frenhofer do século XX”⁸⁸ – embora compreendesse que o único problema do pintor de Balzac fosse a obrigação que ele tinha de passar ao ato criador. Se Frenhofer jamais tivesse desejado concluir sua obra, talvez sequer tivesse sentido a necessidade de pintar tão febrilmente a ponto de perder a sanidade, pois teria *antecipada a mulher que desejava* a cada minuto através de sua percepção. Com efeito, uma das características da obra de Duchamp é, justamente, o inacabamento, i.e. obras que não culminam em ato pelas mãos do artista, como *O Grande Vidro* [1915-1923] e *Etant Donnés* [1946-1966]. Assim sendo, para não padeceremos do mal de Frenhofer, não devemos temer o reconhecimento de que, diante de obras como essa, “seria preciso não começar”⁸⁹ – e, então, extrair prazer ou “melaço”⁹⁰ de nossas tentativas fracassadas *de atribuir um sentido, uma metáfora, um veredito* ao urinol.

Como buscava compreender o campo da percepção em si, sem se remeter a qualquer qualidade sensitiva ou capacidade de atuação, Duchamp se debruçou sobre o problema da *atualização do potencial*, em arte. Sua pesquisa o levou a destacar tudo que, *por si só*, já implica a sensação em percepção de arte e a condiciona a um ato de arte – os readymades se posicionam taticamente em relação a toda forma de afetação ou habitualidade. Reuniu-os em uma fórmula algébrica à qual deu nome de *ato criador*, com a qual se poderia deduzir o *coeficiente artístico*⁹¹ da proposição. (Em álgebra, coeficiente significa: “1) *produto* de um ou mais fatores, convencionalmente escolhidos, de um monômio; 2) *condição ou circunstância*

⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral : uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 94.

⁸⁸ A citação completa: “pesquisador do absoluto, Duchamp é o Frenhofer do século XX. Mas não queimou suas obras como a personagem de Balzac, abandonou-as para que continuassem sozinhas a viver sua própria existência” in: CABANNE, P. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 12

⁸⁹ BRITO, Ronaldo. “Frequência Imodulada” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019 p.162

⁹⁰ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.520

⁹¹ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.519

que coopera para um determinado fim, cofator”⁹²). Grosso modo, os fatores elencados por Duchamp para o ato criador são: **a) objeto:** o que é expresso pelo artista; **b) imagem do objeto:** o que é expresso não-intencionalmente; **c) interpretante:** a investida do observador. Cada um desses fatores variam entre *potencial / atual* que refletem, mais amplamente, a divisão entre plano intensivo / plano extensivo: **a)** intenção (simulação) / realização (projeção); **b)** a ação inconsciente (interesse) / a matéria significante (acaso); e **c)** numa dada situação, os condicionamentos histórico-culturais da interpretação / as restrições espaço-temporais da experiência. Em realidade, poderíamos derivar dessa estrutura triádica outras equações, como a do observador: **a)** o veredito final expresso; **b)** o que não foi percebido nem dito e as decisões tomadas inconscientemente; e **c)** a investida do mundo (artístico e não artístico). Duchamp ainda concebe a possibilidade de interferência de um quarto elemento: o acaso, que pode intervir abruptamente em qualquer um dos fatores.

A equação do ato criador tem por tema a *passagem ao ato*. O que temos, aqui, é *o modo como a percepção concebe um ato*. Os dois atos – de finalização da obra e de atribuição do veredito final – são descritos sem qualquer referência à qualidade ou à intensidade, à acurácia ou à profundidade. São, meramente, percebidos enquanto tal. Pois a função da percepção não é atribuir valor definitivo, mas polarizar a sensação com vistas a antecipar ações futuras. O automatismo ou habitualidade do raciocínio tende a ignorar o fato de que, para a percepção mesma, a nível intuitivo, em um determinado momento foi preciso decidir se estávamos diante de “uma pintura de Rembrandt” ou de uma “tábua de passar” (o que Duchamp chamava de *readymade invertido*⁹³). Entre os manifestantes que, hoje, vão às ruas derrubar estátuas representantes de um passado indigno, há sempre alguém disposto a perceber nela uma boa fonte de cobre. Independentemente de qualquer formulação consciente, a percepção *não pode* deixar de perceber que, antes de algo ser arte, é matéria inerte; e ainda, *não pode* deixar de ser suscetível às mais discretas variações contextuais, contingenciais e sensuais – relativas à arte ou não – que envolvem o objeto numa dada

⁹² Verbete: **coeficiente**. Dicionário Google. In: <https://www.google.com/search?b-d&q=coeficiente>

⁹³ DANTO, Arthur C. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea” in: *ARS (São Paulo)* vol.6 no.12 São Paulo Julho/Dezembro. 2008

situação. A percepção não pode, senão, volver ao ponto em que um mero pulso sensível, de repente, passa a animar o subjétil.

Daí a importância atribuída ao observador no ato criador. No regime da sensação, o que é expresso em tela encontra sua unidade no corpo sensível do artista, já que a obra de arte em última instância se remeteria ao modo como o artista corporifica, com seu gênio, estilo e maestria, uma viva impressão do mundo⁹⁴. O espectador nada pode fazer, quanto a isso; como assinalava Giorgio Agamben, o esteta no máximo sente uma emoção que não lhe pertence, em relação à qual não pode dar vazão ou modular, pois não sabe pintar. No regime da percepção, não temos corpo ou sequer unidade. Claro, podemos intuir sobre certos hábitos de raciocínio do artista; todavia, como não há nenhuma *marca* de sua ação na obra – isto é, o gesto reminescente da pincelada, aquilo que faria confundir num mesmo corpo o intencional e o inconsciente, o interesse e o acaso, o intensivo e extensivo (marca indelével que autoriza uma perícia de autenticidade) – basta que o artista tome cuidado de se “ausentar” e não se “repetir” para que, sem qualquer referência a uma impressão “original”, a variação dinâmica da percepção de sentido se torne um objeto de interesse por si só, para o espectador. Além disso, se a imagem do objeto é irreduzível ao objeto, significa que o espectador, um pouco como o artista ou Pigmaleão, experimenta comparável liberdade para simular diferentes “obras” de acordo com seu interesse até se decidir pela versão final em seu veredito (não obstante, Allan Kaprow reconhecia tanto em Duchamp quanto Jackson Pollock, mestres da dinâmica de formalização não-objetiva, a origem da performance⁹⁵).

O termo “coeficiente artístico” é o que concentra o sentido de antecipação da ação, na percepção. Ele surge no momento em que tanto artista quanto espectador percebem certa consistência no encadeamento intuitivo de decisões pela percepção; e então, a partir desse momento em diante, se tornam capazes de antecipar o ato criador mesmo, embora não saibam exatamente como ele se dará. O coeficiente não se resume nem ao objeto, nem à imagem do objeto, nem aos sujeitos implicados no ato. É irreduzível à obra e aos infinitos vereditos finais que ela suscita. Não é, ainda, nem o que é sentido, nem o que é percebido, nem o que é expresso em ato. É meramente uma atribuição de heterogeneidade para a

⁹⁴ Ver: AGAMBEN, Giorgio. *O Homem Sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

⁹⁵ Ver: KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles: University of California Press, 2003.

percepção – é o que garante um mínimo de contiguidade entre tudo que foi intuitivamente decidido pelo artista e pelo espectador em seus respectivos atos.

Passamos do corpo sensível ao coeficiente artístico; assim, deixamos de observar o “caráter” de uma impressão para termos o *mood* de uma experiência. *Mood*⁹⁶ é uma espécie de estado de espírito, de humor/rumor da obra, para usarmos um trocadilho duchampiano. O filósofo Richard Bernstein, em referência ao *Stimmung* de Heidegger, denomina o *mood* como algo “amorfo, proteico e mutável, mas que exerce uma poderosa influência sobre as maneiras pelas quais pensamos, agimos e experimentamos”⁹⁷. Transpondo o conceito para o campo da arte, compreendo o *mood* como um reminiscente da aura: ele é uma espécie de apreensão geral da *presença* do objeto, em que está inscrita de maneira vaga o que entendemos ser as nossas possibilidades de percepção, mais precisamente, de *passagem à ação*, em relação àquele objeto; como também uma intuição em vias de tomar forma sobre *o que acontece* com aquele objeto⁹⁸. Ao contrário da aura, contudo, o *mood* é mais suscetível às relações de poder financeira: como veremos adiante, o *mood* pode ser inteiramente alterado pelo valor de mercado da obra ou pelo poder aquisitivo do espectador.

No pensamento contemporâneo, o *mood* tem por função animar toda uma *constelação*, metáfora que Bernstein toma de empréstimo a Adorno e Benjamin, que consiste em “agrupamentos justapostos, em vez de integrados, de elementos variáveis que resistem à redução de um denominador comum, núcleo essencial ou primeiro princípio gerador”⁹⁹. Transpondo esse conceito para a arte, compreendo-a como uma *constelação de subjéteis*, isto é, o conjunto de sujeitos que se projetam através do objeto, e vice-versa; é a trama antecipada do cruzamento futuro desses sujeitos-objetos. Por exemplo, a figura famosa do faxineiro de galeria de arte – que, convivendo em um ambiente “transfigurador”, é levado a perguntar, *sobre tudo que vê e varre, “o que é arte”* – é um subjétil, que pode desempenhar um papel

⁹⁶ Optei por não traduzir, justamente, para aproximar do uso corrente desse termo na internet, em que *mood* significa uma espécie de estado de espírito vendável, passível de ser consumido a um toque de botão.

⁹⁷ No original: “one which is amorphous, protean, and shifting but which nevertheless exerts a powerful influence on the ways in which we think, act, and experience” in: BERNSTEIN, Richard. *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*. Cambridge: Polity Edition, 2013. Edição Kindle.

⁹⁸ Sobre acontecimento e presença, ver capítulo 4.

⁹⁹ No original: “juxtaposed rather than integrated cluster of changing elements that resist reduction to a common denominator, essential core, or generative first principle” in: BERNSTEIN, Richard. *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*. Cambridge: Polity Edition, 2013. Edição Kindle.

significativo ou não em relação à constelação de subjéteis de uma obra. Justaposta a essa constelação, há ainda aquilo que Marcel Duchamp denominava de labirinto que leva à clareira. O que compreendo por *labirinto de atos de percepção*, isto é, o agrupamento não-integrado de possibilidades de passagens ao ato. A mera existência do faxineiro implica a possibilidade de: 1) varrer a obra; 2) reduzir a questão da transubstanciação a uma questão profissional e cotidiana. Estas duas possibilidades de ato, em si, compõem o labirinto perceptivo de uma obra e podem ser significativos, ou não, para um eventual ato de veredito final¹⁰⁰.

Em todo caso, o coeficiente de arte de uma obra constitui limiar entre *mood*, constelação e labirinto. Compreendido em si mesmo, em relação à energia sensível que concentra e aos jogos de percepção que proporciona ao espectador, o coeficiente pode ser percebido como *mood* do objeto de arte; todavia, quando é inscrito na história da arte, o coeficiente torna-se outro elemento variável dessa constelação de arte, em que revela ser atraído e ao mesmo tempo resistir à atração ao “*mood*” de arte (instaurando-se assim relações de “peso”, como veremos adiante).

Mood e coeficiente de arte são atribuições dinâmicas, amorfas, proteicas; logo, são suscetíveis às mais discretas variações. A mera *presença*, sentida ou imaginada, de uma percepção em curso basta para interferir, potencialmente, em *todos os atos criadores* possíveis num dado momento. “A pobre Mona Lisa se foi, porque não importa o quão maravilhoso seu sorriso possa ser, ele foi olhado tantas vezes que o sorriso desapareceu. Acredito que quando um milhão de pessoas olham para uma pintura, elas mudam esse objeto pelo mero ato de olhá-lo”¹⁰¹. O *mood* deve ser reconhecido tal como ele é: um substrato concreto e imanente, uma espécie de ecossistema sensível – ele pode tanto estimular, ressaltar quanto encobrir frequências engramáticas, quanto favorecer ou eliminar do horizonte certos tipos de

¹⁰⁰ Presto aqui homenagem aos jardineiros e faxineiros do Inhotim com quem convivi por muito tempo, homens e mulheres de muito pouco papo, que se acabrunham se perguntarmos para eles “o que pensam da arte” e não hesitam em ignorar o que não lhes dizem respeito, mas que revelam, em outras ocasiões, discretas e profundas interrogações em curso sobre um pequeníssimo conjunto de obras que recortam daquele imenso museu. Foi ao me deparar com a limpeza do chão de “La intimidad de la luz en St Ives” (1997), de Victor Grippo, que tive uma forte impressão do real sentido cotidiano que aquela obra buscava.

¹⁰¹ No Original: The poor Mona Lisa is gone, because no matter how wonderful her smile may be, it's been looked at so much that the smile has disappeared. I believe that when a million people look at a painting, they change the thing by looking alone.” Marcel Duchamp em entrevista a TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Nova York: D.A.P. publishing, 2013. Edição Kindle

ato; em seu limite, pode destruir o coeficiente artístico de uma obra, isto é, sua capacidade de produzir uma diferença a nível da percepção. Em relação ao coeficiente de arte, um bom exemplo é a mera presença de um segurança patrimonial destacado para proteger a *Fonte*. Como cabe a ele perceber a obra de modo a antecipar uma ameaça, ele tem de se decidir sobre o que é e o que não é arte nessa situação hipotética. Ora, a mera presença de uma tal antecipação/concepção tem o poder de alterar *o labirinto de percepção*, logo, o *significado do ato criador* naquele dado momento. Um espectador mais suscetível pode se sentir estimulado, por sugestão desse ambiente hiperprotegido, a perceber um vestígio da “aura” do objeto artístico (possibilidade que tanto Burden quanto Cildo reconhecem, já que incorporaram inúmeras vezes a figura do segurança em seus trabalhos de forma a intensificar a percepção de valor).

A suscetibilidade do coeficiente de arte é um ponto importante que devemos levar em consideração – mesmo que o crítico de arte, mobilizado pela noção de sucesso em seu campo, tenda a ignorar essa característica divergente e momentânea da percepção em nome de uma análise referida a entes gerais como “a” obra, “a” instituição, “a” linguagem etc. Objeto de arte, antes do veredito do espectador, é tão somente coeficiente de arte; significa que, enquanto o espectador percebe a obra, ela não passa de névoa velada, centelha elétrica, frequência imodulada, à qual ele tem relativa liberdade para decidir a forma final em seu veredito (para Alfred Stieglitz, “todo mundo que viu [o urinol] enxerga beleza nele - e é verdade – ele é. Ele tem um visual oriental - um cruzamento entre um Buda e uma Mulher Velada.”¹⁰²; veredito que dá a amplitude da variação percebida da forma em sua percepção). [Começamos a nos aproximar, aqui, do porquê é fundamental esse tipo de arte para o combate ao enevoamento produzido pela zona cinza]. Daí a escolha de Duchamp por transferir ao espectador a palavra final sobre o ato criador, já que é este quem pode *intuir sobre o objeto sendo multiplamente percebido* – a começar por ele próprio (observador atual, atraído à arte por obra de seus próprios interesses) até o mundo mesmo (somatório de observadores em potencial, em que a função última da percepção, *antecipar uma ação futura*, deve ser projetada).

¹⁰² No original: “It is. It has an oriental look about it—a cross between a Buddha and a Veiled Woman”. Alfred Stieglitz cit. por: NAUMANN, Francis M., *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York, 2012, pp. 70–81

Duchamp tem uma fórmula bela para definir o julgamento estético adequado: cabe ao espectador, deduzindo em ato criador a proliferação fractal de percepções em torno do objeto de arte, “determinar *o peso* que tem a obra na escala estética”¹⁰³. Peso é um conceito diferente de “valor”. Associado à arte representativa, valor determina a qualidade de uma obra com base na relação auferida entre uma necessidade sentida (sujeito) e a capacidade de se satisfazê-la (objeto subordinado ao sujeito). Se refere, portanto, a qualidades puramente intensivas. Inversamente, a noção de peso testemunha a insubordinação do plano objetivo ao intensivo. Em física, peso é medida de força de atração – não estando nem em um corpo, nem no outro, nos dá a medida da atração entre eles. Ora, se a arte é “uma abertura para regiões que não são governadas pelo espaço e tempo”¹⁰⁴; o espectador deve avaliar a força de atração, essa espécie de gravidade que faz cair para cima¹⁰⁵, que o objeto de arte imprime nele – ou ele imprime no objeto de arte. Desse modo, o peso do coeficiente artístico de uma obra está na “atração para uma clareira” que a arte, através da obra, exerce no mundo (relação potencial-atual); ou ainda, no desejável “atraso”¹⁰⁶ desse encontro definitivo, obstruído pela obra, com um mundo enfim inteiramente transubstanciado em arte (relação atual-potencial).

Em resumo, os *readymades* se fundamentam numa espécie de irredutibilidade do campo da percepção e perseguem essa condição de *liminaridade* entre o potencial (que se volta para a sensação) e o atual (que se volta para a ação). Arte, aqui, é mero limiar “infra-fino”¹⁰⁷ irredutível à dimensão subjetiva e impossível com a dimensão objetiva. Até aqui, discutimos a passagem da antecipação à ação; resta agora discutir aquilo que é implicado pela antecipação: a sensação. Em relação ao plano extensivo (atual), os *readymades* se referem a uma sensação *indiferente* à psicologia individual; *anestésica* em relação à impressão do objeto; e *impassível* em relação à experiência. Em relação ao plano intensivo (potencial), a sensação é revelada como *pulso* inexpressivo; *energia* não-significante; *irradiação* antiarte (i.e. negativa em relação às implicações provocadas pela história das formas de arte e suas instituições). Em

¹⁰³ DUCHAMP, M. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 P.519

¹⁰⁴ DUCHAMP, Marcel cit.por: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.22

¹⁰⁵ Para tomarmos de empréstimo uma bela expressão de Simone Weil para a “graça”, que ela opunha à “gravidade”.

¹⁰⁶ Marcel Duchamp, sobre O Grande Vidro, disse ter não ter pintado, mas procurado “fazer um atraso”. TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013 p.23

¹⁰⁷ FRANCA-HUCHET, Patrícia. “INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto” *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 2, n. 2, p. 40-59, 25 set. 2015.

outras palavras, o que temos aqui é justamente *o modo como a percepção conhece a sensação*: como mero pulso, engrama, frequência – de um lado, potência; de outro, intensidade, amplitude e duração – com o qual o perceptor tem plena liberdade para ir polarizando à medida que vai simulando possíveis atos criativos.

A leitura conceitualista predominante dos readymades nos habituaram a enxergar nesse gesto de percepção de um objeto comum como arte a colocação de um “por quê”:

[o espectador é] obrigado a perceber que um ato de transferência teve lugar – um ato em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o mundo da arte. Tal momento de percepção é o momento em que o objeto se torna ‘transparente’ a seu significado. E esse significado nada mais é que a curiosidade da produção – o enigma do como e por que isso aconteceu.¹⁰⁸

Por tudo que acabei de expor, fica claro que esse é um modo impertinente de se colocar a questão dos readymades que acarreta graves consequências para a compreensão da arte contemporânea, em geral. Com os readymades, não haveria a colocação de qualquer “por que?” – no máximo, um “...por quê?”, isto é, uma análise que não se constitui ainda como *ato*, mas como uma etapa em aberto da percepção – em última instância, haveria apenas um “como” que não cessa de ser recolocado pela nossa percepção. O que de fato singulariza os readymades não é a operação conceitual, mas o fato de que eles são *objetos exclusivamente voltados para a percepção*. O erro da leitura conceitualista dos readymades – e das práticas artísticas que remontam a esse ponto originário – está baseada numa má compreensão da faculdade da percepção, o que a levou a descartar a importância do sensível e limitar a compreensão da ação à esfera institucional – liberando espaço para uma reificação da sensibilidade pelo mercado de arte capitalista. Sem desfazer esse mal-entendido, não podemos interpretar *Shoot*, que também partiu de uma mesma relação de indiferença e impotência, embora com objetivo diverso.

Nesse sentido, compartilho da tradição interpretativa que se filia aos readymades, que remonta a Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Lygia Clark, Chris Burden, entre outros, todos atentos à questão da sensação. No campo da crítica, devo sobretudo a Ronaldo Brito¹⁰⁹ e sua

¹⁰⁸ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001. p.94-95

¹⁰⁹ Além de “Frequência Imodulada”, um ensaio central para esse capítulo, ver ainda: BRITO, Ronaldo. “A arte colocada a nu pelos seus artistas, mesmo.”. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005; e: BRITO, R. “O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo”. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

intuição sobre a existência de uma “frequência imodulada” no cerne das operações conceituais à “oeste de Tordesilhas”, o que o levou a assinalar que, para refletir apropriadamente sobre esse novo objeto de arte, “seria preciso não começar. Não seguir ordem linear, o encadeamento da lógica aristotélica. Seria preciso, para falar do trabalho sem traí-lo, aglutinar ideias, intuições, sonhos, delírios, montá-los, remonta-los, desmontá-los, numa mesma proposição que *não se definiria nunca, mas se autodemonstraria descontínua e rigorosamente*”¹¹⁰. Por sua vez, Cildo rechaça tanto o rótulo de arte política quanto de arte conceitual. Para ele, a arte não tem qualquer compromisso com a informação (logo, não é panfletária, nem conceitual). Ela comporta uma carga de “sedução imediata”¹¹¹, produz uma “sedução do não especialista”¹¹². O que equivale a dizer que o trabalho significativo, em arte, *ocorre mesmo a nível da intuição sensível*. A crítica que atribuiu à arte o papel de “comentário” cultural, de metáfora de uma “economia terrível, ou que reduz a arte à operações de linguagem no campo da informação codificada, tende a ignorar o que só pode ser compreendido através da intuição através do jogo livre de significantes que flutuam às margens da situação histórica e da analogia verbal.

A análise conceitualista do ready-made peca, justamente, por ignorar essa “frequência imodulada”, substituindo-a pela noção abstrata de arte. Ele dá pouca importância aos aspectos formais do objeto, às variações micro-contextuais e aos modos tangenciais de reflexão. Ela diz que, por exemplo, enxergar na obra um útero feminino seria decidir “a questão formulada por Duchamp – a saber, o que ‘faz’ uma obra de arte – em favor da metáfora”¹¹³. Já discutimos que não é esse o caso: há prazer em perceber na obra um “colo feminino”, justamente, porque *não podemos afirmar de que se trata de um colo feminino*. A postura zen-frenhoferiana – “seria preciso não começar” – é fundamental para compreender como os ready-mades de Duchamp seduzem nossa percepção.

¹¹⁰ BRITO, Ronaldo. “Frequência Imodulada” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019 p.162

¹¹¹ Cildo Meireles cit. por MORAIS, Frederico. “A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica” in: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme. *Cildo – Estudos, Espaços, Tempo*, São Paulo: Ubu Editora, 2018. P.156

¹¹² Cildo Meireles cit. por MORAIS, Frederico. “A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica” in: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme. *Cildo – Estudos, Espaços, Tempo*, São Paulo: Ubu Editora, 2018. P.156

¹¹³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001. p.94-97

Em relação àquilo que Rosalind Krauss, verbalizando a leitura predominante ainda hoje, considerou como significativo dos readymades¹¹⁴ – observação institucionalmente imposta; transparência do significado do objeto de arte; enigma da produção – devemos assinalar o absurdo dessa hipótese. Por exemplo, ela não explica por que tivemos de esperar por Duchamp quando qualquer montador de exposição poderia, muito bem, ter nos proporcionado uma similar epifania ao esquecer, por um breve momento, um jarro d'água ou um martelo sobre um pedestal em que já havia um sugestivo título afixado. Na verdade, esse tipo de experiência não cessava de ocorrer nos gabinetes de curiosidade, como lembrou bem-humoradamente Marcel Broodthaers em seu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968) [toda má interpretação da história tende a reconhecer como estabilizado aquilo que era fruto de um equilíbrio precário de uma convenção, por exemplo, a distinção entre arte e não arte]. Em relação a este ponto, pode-se argumentar ainda: é porque se trata de um gesto intencional do artista – o gesto que aponta um “é” – que o objeto comum se tornou significativo. Ora, esse é um argumento saudosista do “corpo sensível”, que deixou de existir no regime da percepção – mesmo que o conceitualismo tome o cuidado de negar qualquer “psicologismo”, “estilismo”, “culturalismo”, na interpretação dos readymades. Compreende-se o valor nostálgico desse argumento comparando essa leitura com as pinturas do impressionista Jachim-Raphael Boronali – na verdade, pintadas pelo asno Aliboron, anos antes do primeiro readymade, com um pincel amarrado em seu rabo por um colega de Duchamp. Também nesse caso, os espectadores foram forçados pela instituição a observar o objeto como arte. Então, quando descobriram posteriormente o ardil, se deram conta da “transparência” daquele objeto em relação ao seu significado. À vista disso, restava-lhes somente indagar sobre o enigma do interesse fugaz pela obra, isto é, questionar “o que é arte”. O conceitualismo não explica por que, entre o animal e a máquina, não devemos considerar Jachim-Raphael Boronali (que pintou uma obra sem pensar) com a mesma seriedade que Richard Mutt (que pensou uma obra sem esculpir).

¹¹⁴ Retomando a citação: “[o espectador é] obrigado a perceber que um ato de transferência teve lugar – um ato em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o mundo da arte. Tal momento de percepção é o momento em que o objeto se torna ‘transparente’ a seu significado. E esse significado nada mais é que a curiosidade da produção – o enigma do como e por que isso aconteceu.” KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001. p.94-95

A explicação para a distância entre Boronali e Mutt na história da arte de viés conceitualista – escrita por norte-americanos em quase sua totalidade – talvez seja mais simples. Ao contrário de Duchamp, Roland Dorgelès – o homem por trás da pegadinha, naquela época tão ou mais famoso que Duchamp – não teve suas peças ou “escolhas” expostas na mítica exposição do Armory Show em 1913, supostamente a primeira exposição de arte moderna nos Estados Unidos. Desse modo, não teve a chance de entrar no radar do *mood de fascínio* que, até então, os tradicionais americanos reservavam apenas para os grandes salões industriais. Diante de um tal espetáculo vertiginoso da chegada do futuro, em que tanto obras de arte moderna e quanto mercadorias de última geração pareciam ter saído diretamente de uma “uma explosão em uma fábrica”¹¹⁵, as únicas questões que restam, além do exclame “c’est magnifique, mais ce n’est pas la guerre”¹¹⁶, só podem ser: “como foi feito?” (para os especialistas) e “posso comprar?” (para os leigos). O que sabemos, o que nos mobiliza. Creio que a leitura conceitualista deve ser compreendida a partir desse *mood* de fascínio que torna inquestionável o que acontece a nível intuitivo e sensível. Foi com esse *mood* que ela leu a *Fonte* a partir da década de 1950 e 1960 – momento em que, segundo Hal Foster, o “trauma de vanguarda”, simbolizado pelo Armory Show, faz seu “retorno do reprimido”¹¹⁷ na arte americana, com Warhol e outros revolvendo a experiência traumática desse contato vertiginoso com a modernidade e seus emblemas industriais.

Para recolocar em pauta uma cognição intuitiva que escape à *reificação do sensível* que, com o auxílio do discurso conceitualista, torna inapreensível o elemento fascinante, proponho examinarmos a primeira grande invenção americana no regime da percepção instaurado pelos readymades: a descoberta de uma lógica especulativa.

¹¹⁵ Sobre “Nu Descendo uma Escada, no. 2” (1912), de Marcel Duchamp, um crítico da época exclamou: “uma explosão em uma fábrica de telhas”. In: Verbete: **Armory Show**, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Armory_Show

¹¹⁶ PYNCHON, Thomas. *O Arco-Íris da Gravidade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.16

¹¹⁷ FOSTER, HAL. *O Retorno do Real*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. Edição Kindle.

6. *Brillo Box* e a lógica especulativa de percepção

Em um pequeno texto descritivo, a empresa de leilões de arte Christie's define porque *Brillo Box* (1964), de Andy Warhol, é uma obra de arte significativa:

Para Brillo Soap Pads Box, Warhol inverteu o gesto de Duchamp: em vez de escolher um produto para chamar de arte, ele fez uma arte que reproduzia perfeitamente um produto de consumo. De fato, as caixas Brillo eram tão convincentes que, quando enviadas ao Canadá para uma exposição, as autoridades aduaneiras insistiram que as caixas fossem tributadas como mercadoria.

Mas o que é arte realista, se não uma réplica da própria vida? Contemplando suas próprias reações às caixas de Brillo, Arthur Danto escreveu: "Andy Warhol, o artista pop, exhibe fac-símiles das caixas de papelão Brillo, empilhadas no alto, em pilhas organizadas, como no estoque do supermercado. Elas são feitas de madeira, pintadas para parecer papelão, e por que não? Parafrazeando o crítico do Times, se alguém pode fazer um fac-símile de um ser humano em bronze, por que não o fac-símile de uma caixa de papelão Brillo de compensado?". Ao reduzir a divisão entre arte e vida, Warhol ofereceu uma nova maneira de ver e um novo conjunto de critérios estéticos, e a Brillo Soap Pads Box representa uma mudança fundamental da arte sobre o mundo para uma arte do mundo.¹¹⁸

Esse foi o argumento escolhido para justificar a importância histórica da obra, numa ocasião em que ela alcançaria a marca expressiva de mais de 3 milhões de dólares. Resume os pontos centrais da leitura conceitualista: Warhol não escolheu as caixas Brillo por causa de seu apelo

¹¹⁸ No original: For Brillo Soap Pads Box, Warhol inverted Duchamp's gesture: instead of choosing a product to call it art, he made art that perfectly replicated a consumer product. In fact, the Brillo Boxes were so convincing that, when shipped to Canada for an exhibition, customs authorities insisted the boxes be taxed as merchandise

But what is lifelike art, if not a replica of life itself? Contemplating his own reactions to the Brillo Boxes, Arthur Danto wrote, 'Mr. Andy Warhol, the Pop artist, displays facsimiles of Brillo cartons, piled high, in neat stacks, as in the stockroom of the supermarket. They happen to be made of wood, painted to look like cardboard, and why not? To paraphrase the critic of the Times, if one may make a facsimile of a human being out of bronze, why not the facsimile of a Brillo carton out of plywood?' (A.C. Danto, 'The Artworld', 1964, reprinted in S.H. Madoff (ed.), *Pop Art: A Critical History*, London, 1997, p. 275). In collapsing the divide between art and life, Warhol offered a new way of seeing and a new set of aesthetic criteria, and Brillo Soap Pads Box represents a fundamental shift from art about the world to art of the world." in: "Lot Essay" Christie's, sem data. Disponível em: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/andy-warhol-1928-1987-brillo-soap-pads-box-6216365-details.aspx>

estético ou por sua importância cultural; tratava-se de um gesto conceitual inovador, que visaria provar o caráter transfigurativo da arte. Com a pergunta lançada – *por que* este objeto é uma obra de arte? – a história da arte teria chegado a seu fim: tornava-se filosofia da arte, uma investigação teórica sobre a “natureza da produção de arte”¹¹⁹ e, desse momento em diante, passava a evoluir por uma lógica axiomática, não formal¹²⁰.

Para Arthur Danto¹²¹, Warhol se diferenciava de Duchamp, justamente, por ter dado um passo além e demonstrado que era possível até mesmo fazer, com as próprias mãos, fac-símiles de mercadorias de “beleza inegável”¹²², sem promover um retorno à metanarrativa das formas estéticas. Temos aqui uma medida clara do rebaixamento do sensível proposto: entre as formas alvas, curvas e genéricas dos urinóis e as cores e letreiros estardalhantes das caixas de estoque, *toda a informação sensível emitida pelos readymades só pode ser percebida a nível de mercado*. Sugiro que encaremos essa premissa ao pé da letra: uma justificativa da *cisão entre o que conhecemos por arte e o que nos mobiliza a consumir arte*.

Mas, por que somos seduzidos pela experiência de observar as caixas Brillo *enquanto* arte? Ora, a menos que endossemos algum mito da novidade escandalosa – e imaginemos espectadores embasbacados com a possibilidade da mercadoria ser arte, mais ou menos como aqueles que teriam fugido ao ver o trem dos Irmãos Lumière se aproximar¹²³ – essa é uma questão importante. Aliás, por que dentre as várias caixas que Warhol expôs, como a *Kellog's*

¹¹⁹ MATEUS, Paula. “A Natureza da Arte – uma defesa da filosofia de arte de Arthur C. Danto”. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Universidade de Lisboa, 2008.

¹²⁰ Ver: DANTO, Arthur. *Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: CosacNaify, 2003; e DANTO, Arthur. Após o fim da arte: A arte contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Editora Odysseus, 2006.

¹²¹ **Arthur Danto** (1924-2013) foi um filósofo e crítico de arte americano. Promoveu a obra de artistas de vanguarda, como Andy Warhol, e teorizou sobre o fim do “fetichismo” da beleza. Foi considerado o filósofo analítico mais importante em temas de estética, embora algumas de suas teses fosse controversas. Para responder à pergunta “como se distingue um objeto de arte de um objeto meramente funcional?” Danto abandona as balizas da história da arte em favor das explicações sociológicas. Para ele, algo não se torna obra de arte por alguma qualidade intrínseca, mas por se enquadrar dentro do que chama “mundo artístico”, um coletivo do qual certamente participam os próprios criadores, mas também os críticos, historiadores, museólogos e marchands que o integram. Se o mundo artístico aceita algo como arte, então é arte. O marco interpretativo de Danto foi difundido sob o rótulo de teoria institucional da arte e continua a ter grande influência, sobretudo a partir da obra de George Dickie. “Tento explicar, desde o ponto de vista da história da arte, por que a beleza se foi e nunca mais voltou”, declarou durante uma apresentação do seu livro *O abuso da arte* (Paidós, 2009). “A beleza, para a arte, é uma opção, não uma condição necessária”. (Verbete: Wikipédia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Arthur_Danto)

¹²² Ver: DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. Madrid: Paidós Estética, 2011 p.85

¹²³ Ao que tudo indica, essa lenda urbana já era motivo de piada até mesmo entre os primeiros espectadores dos filmes de Lumière que, naturalmente acostumados a séculos de invenções ópticas, reagiam exatamente como os gatos ou aborígenes australianos (conforme anedota de Marshall McLuhan) que, diante da tela plana, não viam qualquer motivo para correr. Ver: Eric Grundhauser. “Did a Silent Film About a Train Really Cause Audiences to Stampede?” *Atlas Obscura*, 3/09/2016. <https://www.atlasobscura.com/articles/did-a-silent-film-about-a-train-really-cause-audiences-to-stampede>

Corn Flakes Box (1964) e a *Campbell's Tomato Juice Box* (1964), as caixas Brillo acabaram se destacando (enquanto aquelas costumam chegar ao valor \$300.000,00 dólares; *Brillo Box* foi leiloadada em 2008 por \$4.700.000,00 e em 2010 por \$3.070.000,00¹²⁴)? E ainda: por que Andy Warhol vislumbrava que “todo mundo iria *comprá-las à primeira vista*, ele realmente e verdadeiramente acreditava nisso: todos nós tínhamos visões de pessoas andando pela Madison Avenue com essas caixas debaixo dos braços”¹²⁵? Essas perguntas só podem ser respondidas a partir de um exame da percepção da obra.

Para sairmos do impasse conceitualista, proponho colocar em prática o *diagrama de percepção de arte* que viemos construindo até aqui: partindo do *mood da obra* – a impressão geral causada em nossa percepção – devemos buscar intuir sobre tudo que pode ser simulado e projetado para o objeto. Assim, levantaremos uma *constelação de subjéteis* e o *labirinto de atos possíveis*, que assinalam diferentes modos de percepção pertinentes ao *mood*. De tudo isso, devemos deduzir o *coeficiente artístico* da obra que produz uma *abertura para uma clareira*, o ponto irreduzível de toda a constelação-labirinto que se volta para “regiões não governadas pelo tempo e espaço” em que se emitem *pulsos* ou “frequências imoduladas” que excedem qualquer forma de carga fóbica (do subjétil) ou de habitualidade (do ato potencial) imposta pela cultura¹²⁶. O reconhecimento desse pulso nos permitirá interrogar de que modo seria possível deflagrar novas relações de percepção de mundo.

6.1 espectador versus consumidor

As caixas Brillo, empilhadas displicentemente até o topo da galeria, emitem uma estranha vivacidade. O rótulo sinuoso e contrastante diz: “novo! 1A400 24/18 Esponja gigante.

¹²⁴ Lindsay Lovern and Jonathan Yee. “Andy Warhol’s Brillo Boxes: A Series Index - artnet Analytics data on Andy Warhol’s iconic Brillo Box sculptures” ArtNetNews, 15/05/2013, in: <https://news.artnet.com/market/andy-warhols-brillo-boxes-a-series-index-27998>

¹²⁵ Eleanor Ward, negociante de arte da Stable Gallery, responsável pela primeira exibição de *Brillo Box*, em 1964. No original, citação completa: “[The boxes] were very difficult to sell. He thought that everyone was going to buy them on sight, he really and truly did. We all had visions of people walking down Madison Avenue with these boxes under their arms, but we never saw them.” In: BOURDON, David. *Warhol*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc. 1995, p.186.

¹²⁶ Retomando a nossa releitura da estrutura triádica do ato criador, temos então o seguinte diagrama de percepção de arte: **a) clareira** (intensivo) / **mood** (extensivo); **b) constelação** (subjéteis) / **labirinto** (atos possíveis); e **c) pulso** (potencial) / **coeficiente** (atual) = **peso estético da obra** (veredito final).

Esponjas de aço Brillo – com RESISTÊNCIA À FERRUGEM. BRILHO ALUMÍNIO IMEDIATO”. Como foram serigrafadas em madeira – ao invés de papelão – as cores do rótulo, contrastadas pela iluminação do “cubo branco” em que estão expostas, emitem um brilho vivíssimo, imaculado. Este é o *mood*: caixas que ‘pop’ [pipocam] diante do observador agitado, como se pulsassem uma energia incompatível com o espaço de contemplação de arte.



Figura 18: *Brillo Box*, de Andy Warhol, em exposição no MOMA de São Francisco, em 2019.¹²⁷

Por que razão elas ‘pops’ diante de nossa percepção? A escolha de Warhol não é indiferente ao apelo visual da embalagem; o desenho de James Harvey – curiosamente, um pintor expressionista abstrato – é apurado, o que a monumentalidade da galeria ressalta. Todavia, como se trata de objetos familiares, esse pipocar comporta um grau de perturbação,

¹²⁷ Fotografia de Stock, autoria de Brandon Carson, disponível em: https://unsplash.com/photos/9r3XpYDf6_I

que complica nossa maneira usual de percebê-los. Toda a teoria conceitualista se resume a *explicar* o motivo dessa perturbação que, segundo ela, ocorre *porque* o objeto foi exibido como arte. Já fizemos um breve sumário dos argumentos: a teoria dos indiscerníveis, a transfiguração do lugar comum, o turno “filosófico” da arte, a indistinção entre alta e baixa cultura, arte e vida, aparência e essência, entre original e imitação... Em todo caso, não deixa de ser curioso que, já no fim da vida, Danto tenha se debruçado sobre esse efeito de perturbação de um modo menos “analítico”, caracterizando como efeito de “*sonhos acordados*, que têm a vantagem sobre os sonhos que vêm a nós no sono, pois podem ser compartilhados”¹²⁸. Confissão tardia de que, no fundo, o que o mobilizava como crítica de arte era, meramente, o *american dream* – o verdadeiro nome desse “sonho acordado que deve ser compartilhado”, a tentativa de fazer passar a banal e tediosa vida norte-americana como atraente espetáculo do *lifestyle* capitalístico.

Mas, e se tomarmos essa perturbação da percepção como um ponto de partida? Sem nada exatamente para observar, passo a *sentir um desconforto*. A extraordinária vivacidade das caixas se impõe como fato incomensurável, já que não pode ser localizada em ponto algum da percepção: as relações de contraste visual, de ocupação do espaço da galeria, a simulação de um armazém; tudo isso são pistas inconclusivas para essa misteriosa agitação desproporcional causadas por meras caixas de estocagem. Começo assim a me dar conta da *paralisia da percepção* que a obra provoca.

¹²⁸ Em seus últimos ensaios, Danto experimentou denominar a “imitação moderna”, de que *Brillo Box* seria paradigmática, como “sonhos acordados”. Eu adicionaria: sonhos sobre os quais se pode especular no mercado. No original: “wakeful dreams, which have the advantage over the dreams that come to us in sleep in that they can be shared” in: DANTO, Arthur C. *What Art Is?*. New Haven: Yale University Press, 2013 p.49



Figura 19: *Brillo Box* na Retrospectiva Warhol, no Moderna Museet, Estocolmo, 1968¹²⁹

Figura 20: *Brillo Boxes at the Stable Gallery* (1964), de Billy Name¹³⁰

Mover em relação à obra é inútil: não há nenhum detalhe para ser observado de perto ou de longe. Sequer as eventuais falhas da serigrafia – de interesse próprio nas pinturas de Warhol – parecem significativas. Há algo de impróprio nessa postura de observador. Dou-me conta, então, da violação do gesto habitual de pegar a embalagem com as mãos para poder examinar de perto o produto. “Os espectadores não podem tocá-la [Brillo Box], mas devem caminhar ao redor a uma distância de um braço, e assim por diante”¹³¹. Warhol certamente tinha em mente esse impulso ao toque quando concebeu a expografia para a primeira exibição na Stable Gallery, Nova York, em 1964: “os fac-símiles *brilhantes e arrojados* de brillo (...) foram empilhados do chão ao teto na sala menor com tanta *densidade* que seria impossível entrar ali sem embaraço”¹³². Começamos assim a pensar a *densidade*, um conceito importante na hora de lermos *Shoot*. Para obter um efeito de extraordinária densidade para o “cubo

¹²⁹ Fotografia: Nils-Göran Hökby/Moderna Museet, disponível em: <https://wordhistories.net/2017/11/03/famous-fifteen-minutes/>

¹³⁰ Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/billy-name-brillo-boxes-at-the-stable-gallery>

¹³¹ No original: “viewers are not allowed to touch it [Brillo Box] but must walk around it at an arm’s length distance, and so on.” In: GOSETTI-FERENCZI, Jennifer. *The Ecstatic Quotidian: Phenomenological Sightings in Modern Art and Literature*, Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press, 2007. p.221

¹³² No original: “the bright, bold brillo facsimiles (...) were stacked floor-to-ceiling in the smaller room so densely that it would have been impossible to enter unencumbered” in: EVANS, Thomas Morgan. *3d Warhol – Andy Warhol and Sculptures*, Nova York: I.B. Tauris, 2017. p.42-43

branco” da galeria, Warhol criou uma espécie de “wall of objects”¹³³ [parede de objetos] que intimida o espectador, justamente, pela desproporção entre a familiaridade do objeto comum e a sacralidade do espaço de arte. “Warhol previu a perturbação que sua instalação causaria. Ele criou uma lacuna para a emergência de uma *ação social* que pudesse entrar em desacordo com a conduta adequada de comportamento em galerias”¹³⁴.

Quem comprasse uma das caixas por um preço módico de \$200,00 dólares - entre \$1.290,00 a \$6.260,00 dólares, em valores atuais¹³⁵, um valor impeditivo para o espectador ocasional, mas uma pechincha para o colecionador de arte – tinha maiores chances de descobrir qual o significado dessa nova “ação social” que nega o lugar tradicional de observação de arte. “Ao contrário da pintura, a escultura não recede ao segundo plano, mas incita à interação. Meus pais fizeram um estojo de plástico para a ‘Brillo Box’ e a usaram como mesa de café - assim como o galerista Leo Castelli, que pousou um telefone nela. A decisão dos meus pais de me colocar ainda bebê sobre ela parece inimaginável, hoje”¹³⁶. Inicialmente, o destino das caixas de Warhol parece ter sido tornar-se móvel ou peça de decoração. Isso nos dá alguma medida da importância da proibição do toque na galeria. Entre os compradores, usar a caixa, sujá-la de algo modo, parecia-lhes algo não apenas natural, como necessário. Como se houvesse algo de intolerável em preservar essa peça como puro objeto de contemplação. (Com efeito, por volta dos anos 2000, era difícil encontrar alguma caixa Brillo em bom estado de conservação, fato notado pelos leiloeiros¹³⁷).

¹³³ Para parafrasearmos a expressão “wall of sound”, isto é, “parede de som”, que consiste em uma técnica de gravação de música pop que produz uma onda massiva de sons de alta densidade energética; termo que será muito associado ao Velvet Underground, grupo patrocinado por Warhol, que apreciavam criar “paredes de ruído”.

¹³⁴ No original: “Warhol predicted the disturbance of his installation such that it wrought a gap for social action that was at odds with the proper conduct of behaviour in the gallery” in: EVANS, Thomas Morgan. *3d Warhol – Andy Warhol and Sculptures*, Nova York: I.B. Tauris, 2017. p.42-43

¹³⁵ Fonte: <https://www.measuringworth.com>

¹³⁶ No original: “Unlike painting, however, sculpture doesn’t recede into the background, but prompts interaction. My parents made a plastic case for Brillo Box and used it as a coffee table — as did gallerist Leo Castelli, who rested a phone on his. Their decision to put a baby on it seems unimaginable today”. Lianne Skyler. “How my father’s Brillo Box made \$3 million” Christie’s, 09/03/2020, in: <https://www.christies.com/features/How-my-fathers-Brillo-Box-that-made-3-million-8028-1.aspx>

¹³⁷ Lindsay Lovern and Jonathan Yee. “Andy Warhol’s Brillo Boxes: A Series Index - artnet Analytics data on Andy Warhol’s iconic Brillo Box sculptures” ArtNetNews, 15/05/2013, in: <https://news.artnet.com/market/andy-warhols-brillo-boxes-a-series-index-27998>



Figura 21: Escritório de Leo Castelli, o “o ‘dono’ da arte norte-americana”¹³⁸, em 1964. Foto de Bob Adelman¹³⁹.

Figura 22: foto tirada por volta dos anos 1970, na casa de um modesto colecionador de arte, em: “Brillo Box (3¢ Off)” (2016), dir. de Lausanne Skyler.

O que temos, então, é uma situação de impasse: a percepção do *consumidor* de *Brillo Box* é oposta à do *espectador* de *Brillo Box*. Este se vê duplamente impedido: de manipular o objeto comum (que foi transformado em arte) e de observar o objeto de arte (porque se assemelha ao objeto comum). Confrontado com a vivacidade incomensurável das caixas empilhadas, só lhe resta, portanto, *perceber a totalidade*, buscando espreitar qual diferença o rótulo de “arte” produziria aí. Já o consumidor se vê duplamente atraído: a um baixo custo, terá adquirido um objeto especial que se adequa docilmente à decoração e ao colecionismo; com a vantagem de, eventualmente, poder lucrar ainda com o que quer seja a “arte” de Warhol¹⁴⁰. Um pouco como se a obra fosse, na verdade, uma espécie de souvenir da compra de uma ação da “The Factory”¹⁴¹. Logo, para quem tem a chance de “andar pela Madison Avenue com as *caixas debaixo dos braços*”¹⁴², perceber a unidade - uma caixa Brillo – já basta.

¹³⁸ SANT’ANNA, Affonso Romano. “Artes e artimanhas do mercado” in: *revistaD’ART*, Volume: Mercado, Revista 12, Dezembro de 2005.

¹³⁹ Disponível em: <http://www.bobadelman.net/galleries/warhol/artwork/>

¹⁴⁰ Como deixa claro o casal de modestos colecionadores pertencentes à primeira leva de adquirentes da Caixa Brillo (os responsáveis pela cena do bebê). Assim justificam a compra: a Pop Art dava sinais de despontar no mercado; Warhol era um artista promissor; a peça era de baixo custo; e apresentava a vantagem de servir como um item de decoração “divertido e ousado”, que desconcertava as visitas e despertava a paixão de crianças. Ver: “Brillo Box (3¢ off)”, (2016, dir. Lausanne Skyle

¹⁴¹ **The Factory** (A Fábrica) foi um estúdio de arte fundado pelo artista americano de pop art Andy Warhol, localizado em Manhattan, Nova Iorque. O estúdio teve três diferentes localizações entre 1962 e 1984. A The Factory original ficava no quinto andar na 231 East 47th Street, em Midtown Manhattan. (Verbete: *Wikipedia*, https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Factory)

¹⁴² No original: “walking down Madison Avenue with these boxes under their arms.” In: BOURDON, David. *Warhol*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc. 1995, p.186.

De um lado, espiar; de outro, especular. Daí a importância de se levar em consideração diferentes sujeitos – sujeito e objeto implicados pela percepção numa ação projetada – na hora de se analisar uma obra de arte.

A distinção entre espectadores e colecionadores, claro, é antiga. Duchamp a denunciava definindo-os como “‘*sensors*’, não intelectuais. Colecionadores tendem a sentir coisas. Fazer com que entendam que o que eles compram não será feito para a parede ou para a decoração da casa deles já é um grande passo para eles darem”¹⁴³. Os colecionadores do tempo de Warhol talvez preferissem pagar pelos “sentimentos” de um Pollock; hoje, contudo, parece evidente que os investidores de arte já são capazes de “*sentir*” um conceito, como buscarei demonstrar aqui – daí a conveniência da leitura conceitualista que, com sua negação tola, eximiu-se da tarefa de pensar a cognição sensível e não complica a relação íntima entre especulação e sensação que domina o mercado capitalístico de arte. Nesse sentido, *Brillo Box* é o oposto do ready-made duchampiano. Não é uma obra concebida para o museu, mas para a galeria de arte, já que é um objeto *para ser comprado*. Não oferece, ainda, grande complicação para os sensores-colecionadores – que, do alto de seus lares decorados, passam os dias tentando “captar” as novas sensações do mercado de arte. Além disso, os “jogos de percepção” infinitamente frustrantes e deleitantes de Duchamp foram reduzidos por Warhol a uma operação binária: para o espectador, “é ou não é arte?”; para o colecionador, “vale alguma coisa ou não?”¹⁴⁴. Passamos assim do xadrez ao cassino, suas luzes multicoloridas e suas apostas de riscos – aliás, cassino é ou não é um jogo?

¹⁴³ Optei por traduzir ‘Feelers’ por sensores, justamente, para explorar a ambiguidade entre sensação e sensor. No original: “Feelers, not intellectuals. Collectors tend to feel things. to make them [collectors] understand that what they buy will not be made for the wall or for the decoration of their home is already a big step for them to take” in: Marcel Duchamp, em entrevista a TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Brooklyn: Badlands Unlimited, 2013 p. 27

¹⁴⁴ O sucesso comercial de *Brillo Box* a partir dos anos 2000 – em alguns casos, rendendo mais que o dobro que o urinol de Duchamp – deve-se também às correções do mercado especulativo de arte. A escalada de preços das caixas deve-se tanto ao resgate geral do interesse em Warhol a partir da neo-pop art (Koons, Murakami, Banksy etc.) quanto a fatores de mercado, tais como: 1) Redução massiva da oferta de *Brillo Box* no mercado privado; 2) existência de peças assinadas pelo artista, bem conservadas e com algum histórico expressivo de antigos donos; 3) Abertura dos leilões de arte para novos mercados globais, como Ásia e Oriente Médio; 4) transformação da arte em um investimento seguro em tempos de depressão; 5) consolidação de uma relação fetichista com a mercadoria deslocada de seu contexto, etc. Além disso, em plena Crise de 2008, o mercado buscava pela emitir uma mensagem clara aos compradores de arte. Os leilões expressivos de *Brillo Box* no século XXI – embora pouco expressivos se comparados ao \$91 milhões amealhados por “Rabbit” (1986), de Jeff Koons – revelam que a torre de marfim havia sido definitivamente convertida um farol de Wall Street: o mercado de arte foi transformado em um reduto de investimento salvaguardado das intempéries do mundo real. Se *Brillo Box* pode atingir preços vertiginosos em plena crise, que outro objeto de arte consagrado não atingiria?

Há duas maneiras de se pensar essa confusão ou limiar entre especular e especular em *Brillo Box*. Denominarei a primeira de *análise do potencial consumidor*, a segunda, como *experiência de monotonia*. A primeira está mais próxima do horizonte conceitualista, pois busca *interpretar a função da arte no mundo* e antecipar suas tendências de expressão; já a segunda procura pelo ponto irreduzível da arte à cultura, como meio de *deflagrar novas relações de percepção*. Irei discutir as duas, para lançar luz na cisão entre o que sabemos e o que nos mobiliza.

6.2 potencial consumidor

Do ponto de vista da análise do potencial consumidor – i.e. o *que leva a alguém, seduzido por uma oportunidade, observar ou comprar arte* – a paralisia da percepção provocada por *Brillo Box* – imobilidade do olho, das mãos e do pensamento – parece indicar uma proibição de qualquer passagem ao ato ou veredito que não implique: 1) *a compra do objeto*; ou 2) *a admissão do valor especulativo da noção de arte* (de um lado, “o que é arte?”, de outro, “isso tem valor?”). Já sabemos como respondem críticos e colecionadores. No entanto, eles não são os únicos que se debruçam sobre a “curiosidade da produção – o enigma do como e por que isso aconteceu”. Designers gráficos, vendedores, analistas de marketing, especuladores do mercado financeiro: todos eles encontram motivos para interrogar esse efeito de paralisia da percepção, de agitação perturbadora, causado por uma transmutação da mercadoria para qualquer coisa além dela mesma¹⁴⁵.

Como todos estes têm consciência da “jornada de compra” – o impacto de diferente estímulos sensoriais no encadeamento de decisões racionais que culminam num ato de consumo ou contemplação de uma mercadoria – eles são capazes de distinguir *sem negar o sensível* o projeto original James Harvey desse novo efeito estético proporcionado pela

Sobre a escalada de preços de *Brillo Box* a partir dos anos 2000, ver: Lindsay Lovern and Jonathan Yee. “Andy Warhol’s Brillo Boxes: A Series Index - artnet Analytics data on Andy Warhol’s iconic Brillo Box sculptures” ArtNetNews, 15/05/2013, in: <https://news.artnet.com/market/andy-warhols-brillo-boxes-a-series-index-27998>

¹⁴⁵ Alguns de meus insights a seguir se devem à leitura do livro de Michael Golec que, embora se exima de pensar uma síntese entre arte e inovação, ao menos admite diferentes “leituras” de *Brillo Box*. Ver: GOLEC, Michael J. *The Brillo Box Archive: Aesthetics, Design and Art*. Hanover: Dartmouth College Press, 2008.

operação conceitual de Warhol. Para eles, interessa menos um sentido que, justamente, essa *agitação vazia*, que resulta numa espécie de *efeito alucinatório para a fetichização do consumo*: em que passamos a perceber um diferencial entre dois objetos idênticos não só em termos de sentido, mas também de valor. Essa prática, hoje, é habitual não apenas entre artistas da “neopop” como Jeff Koons e Takashi Murakami, mas também entre marcas de alto luxo como Supreme® e Louis Vuitton. Já sem dependerem de qualquer aval das instituições de arte – em alguns casos, elas próprias se tornando espaços de arte¹⁴⁶ –, as marcas se apropriam de objetos comuns - tais como extintores de incêndio, tijolos, bíblias e, claro, as caixas Brillo – para imprimirem neles sua assinatura fetichista – em que celebram o poder de “makes everything shine” [fazer tudo brilhar].



Figura 23: Série limitada de produção “Supreme Box – Makes Everything Shine”, feitas em parceria com a Andy Warhol Foundation em 2001¹⁴⁷. São caixas feitas de um material macio, supostamente para que se possa apertá-las para aliviar o stress.

Aqui, a mercadoria é transubstanciada não em arte, mas em “mercadoria” (as aspas viraram uma tendência do mercado de alto luxo, vide as peças criadas por Virgil Abloh para Off-White e Louis Vuitton, declaradamente inspiradas em Duchamp e Warhol, em que o

¹⁴⁶ Como a Louis Vuitton Fondation.

¹⁴⁷ Foto disponível em: <https://www.stylisticsjapan.com/products/supreme-vintage-warhol-brillo-stress-cube>

nome dos materiais utilizados são sobrescritos à peça sempre entre aspas, como “camiseta”, “espuma”, “algodão”, assinalando o efeito de transmutação da matéria inerte para uma “mercadoria” espiritualizada¹⁴⁸). Tal agito vazio e alucinante tende a ocorrer sempre que: **a)** houver um deslocamento ou ressignificação “conceitual” da função original da mercadoria; **b)** a redução a um conjunto limitado e assinado de peças; **c)** a alta exposição da nova “mercadoria” em um contexto saturado de valor (p.ex. galeria de arte); e **d)** a limitação de compra a um público restrito disposto a se identificar e, ao mesmo tempo, especular com o poder da marca/sujeito que assina a peça. Esse *mood* de agitação vazia, na prática, pode ser experimentado de duas maneiras: entre os consumidores, como um barato vertiginoso, conforme veremos a seguir; entre os meros espectadores – aqueles que, interessados, não podem comprar – como um fascínio paralisante e humilhante que intensifica a relação fetichizada com a mercadoria.

Logo, ao contrário dos readymades de Duchamp, é possível retransmutar *Brillo Box* em uma *nova “mercadoria”* distinta da mercadoria original. Essa possibilidade tem a ver com a faixa de mercado ocupada pelo objeto mesmo. As pás e rodas de bicicleta de Duchamp pertencem a um mercado de competição próximo do ideal (“muitos compradores e vendedores negociando produtos idênticos”¹⁴⁹); já as esponjas de aço Brillo foram concebidas para um mercado já estruturado como *competição monopolística* (em que há “muitas empresas que vendem produtos similares, mas não idênticos”¹⁵⁰). A indiscernibilidade, em Duchamp, não é apenas entre obra e mercadoria, mas também entre mercadorias, consideradas idênticas apesar de variações discretas entre os modelos oferecidos no mercado¹⁵¹. Em tese, as esponjas de aço são igualmente idênticas e variam de qualidade apenas muito marginalmente. Todavia, como foram *embaladas*, o empreendedor tem a chance de atribuir a elas um diferencial, mais precisamente, um *valor de monopólio* (“marca” é apenas a maneira mais comum de atribuição

¹⁴⁸ Ver: "Everything in Quotes", palestra de Virgil Abloh na Columbia University, 2017. <https://youtu.be/nkMWMBsCd9k>

¹⁴⁹ Citação: MANKIW, N. Gregory. *Introdução à Economia*. São Paulo: Cengage Learning, 2015. P.262

¹⁵⁰ MANKIW, N. Gregory. *Introdução à Economia*. São Paulo: Cengage Learning, 2015. P.312

¹⁵¹ Daí a surpresa do curador e historiador de arte Arturo Schwarz com a relativa dificuldade de se encontrar modelos similares ao escolhido por Duchamp na hora de produzir réplicas de *Fonte* para uma exposição em 1964. Somos mais facilmente convencidos de que a *Fonte* é sobre qualquer urinol; o mesmo não ocorre com *Brillo Box*.

desse valor monopolístico; a “assinatura” de um artista, por exemplo, induz à percepção em busca de algo que ele “monopoliza”).

Naomi Klein¹⁵² descreveu a tendência de desconexão do valor de marca da mercadoria produzida¹⁵³. Coca-Cola, Nike, Apple são exemplos de hipersignos que significam para muito além de seus nichos de mercado; sendo que a própria operação comercial dessas empresas é inteiramente baseada nessa “hiperssignificância” que lhes permite agir quase como que “licenciadores de marca”, terceirizando toda a cadeia produtiva para empresas abusivas do terceiro mundo. Entre os empreendedores, essa hiperssignificância recebe o nome de “Golden Circle”: uma metodologia de desenvolvimento de valor de marca criado por Simon Sinek, que estabelece que as empresas não vendem produtos, mas um propósito, isto é, um conceito, uma visão de mundo, um modo de encarar a vida. Segundo Sinek, em um mercado em que computadores são meramente similares, a Apple tem larga vantagem porque vende um “pensar diferente”, em desafiar o “status quo”¹⁵⁴. Ecoando a campanha “think different”¹⁵⁵ da Apple, Sinek sugere que todo empreendimento de sucesso, seja você Martin Luther King ou Apple Inc., depende dessa capacidade de *vender um propósito que brilha*.

Nesse sentido, entre uma embalagem Bombril, embalagem Brillo e *Brillo Box*, o que temos é o mesmo procedimento de atribuição de valor de monopólio. Há, ainda, as séries transmutativas: uma esponja de aço é embalada pela Brillo, que é esvaziada e transmutada em *Brillo Box*, que por sua vez é retransmutada em “Supreme’s Warhol Brillo Box”, e então re-transmutada em “Brillo 3 Cents Off, Black & Blue Louis Vuitton Warhol Sculpture” (2018-19), do artista conceitual Charles Lutz – e assim indefinidamente, a cada vez o hipersigno monopolístico produzindo novos jogos de especulação (“o que é arte?” / “o que é

¹⁵² **Naomi Klein** (1970 –) é uma jornalista, escritora e ativista canadense. Em 2000 publicou *No Logo* (em português *Sem Logo - A Tirania das Marcas em Um Planeta Vendido*), que para muitos se transformou em um manifesto do movimento antiglobalização. O livro traz efeitos negativos da cultura consumista e as pressões impostas de grandes empresas sobre seus trabalhadores. Uma das grandes criticadas é a Nike, que em suas filiais no sudeste da Ásia, segundo Klein, tortura os trabalhadores para que estes cumpram as metas da empresa. Klein recebeu resposta da Nike por isso. [Verbete: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Naomi_Klein]

¹⁵³ KLEIN, Naomi. *Sem Logo – A Tirania das Imagens em um Planeta Vendido*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

¹⁵⁴ SINEK, Simon. *Start with Why: How Great Leaders Inspire Everyone to Take Action*. Nova York: Portfolio Publishing, 2009.

¹⁵⁵ **"Think Different"** (Pense diferente) é um slogan publicitário criado pela Apple Computer em 1997 pelo escritório de Los Angeles da agência de publicidade TBWA\Chiat\Day. [Verbete: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Apple_Computer]

‘mercadoria’ / “qual é o valor?”). Chama atenção que Warhol desse preferências a produtos sem grande valor de marca – Chevrolet ou McDonald’s, p.ex., são duas notáveis ausências em sua obra. Com isso, podia ressaltar o diferencial atribuído de “arte” – embora tomasse o cuidado de selecionar produtos que já fornecessem uma boa intuição do mercado de competição monopolística (i.e. que tinham tudo para serem idênticos uns aos outros mas, mesmo assim, *brilhavam*, porque gozavam de um bom “design”, de uma boa “estética”).



Figura 24: “Brillo 3 Cents Off, Black & Blue Louis Vuitton Warhol Sculpture” (2018-19), de Charles Lutz. Foto: 1stdibs.¹⁵⁶

O valor de monopólio, como fica claro, não é uma atribuição exclusiva da arte nem produz uma relação inteiramente conceitual. Essa inscrição que transforma em similar algo que era a princípio idêntico, duas esponjas de aço ou duas embalagens de esponja de aço, não tem sentido próprio: o hipersigno existe como mero limiar, como *percepção de valor*. Comporta, portanto, sempre um resíduo de *alucinação perceptiva*. Daí a impressão, como Fredric Jameson bem destacou, de que no capitalismo tardio, o cerne da experiência sensível

¹⁵⁶ Sobre a peça de Lutz, um site de decoração diz: “Os trabalhos são construídos da mesma maneira que um Vuitton genuíno, embora, neste caso, Lutz tenha removido toda a funcionalidade que as caixas originais teriam fornecido. Agora, são sistemas fechados que mostram apenas uma superfície de puro luxo. Cada uma dessas obras é única, pintada à mão em serigrafia e depois pregada à mão com centenas de unhas de latão niquelado com acabamento em couro estampado à mão. Embora não funcionem como baús ou armazenamento, essas esculturas são elegantes objetos versáteis em casa, esteticamente impressionantes por todos os lados, essas caixas podem ser empilhadas, usadas como mesa lateral ou mesa de café ou apenas apreciadas por sua beleza divertida.” In: 1stdibs, site de decoração. 2019, https://www.1stdibs.com/art/sculptures/charles-lutz-brillo-3-cents-off-black-blue-louis-vuitton-warhol-sculpture-charles-lutz/id-a_4445772/

contemporânea se tornou “esquizofrênica”¹⁵⁷. Por estar em constante esforço por acomodar a informação sensível com o que é dito pelo valor de monopólio – por estar sempre às voltas em como reconhecer, diante de esponjas que se *parecem iguais*, a diferença limiar entre “BomBril”, “Brillo” e, agora, *Brillo Box* – que o espectador-consumidor acaba tornando-se esquizofrênico por efeito de habitualidade da percepção. Assim, mesmo diante de meras texturas geométricas do chão metálico do transporte público¹⁵⁸ ou, claro, diante das fachadas multicoloridas das lojas de shopping, o sujeito contemporâneo passa a ser constantemente assaltado por uma vivacidade indescritível que, de repente, altera a percepção de todas coisas – como se elas se revelassem como que fora do tempo e espaço, e portassem um sentido indecifrável e incomensurável.

Em resumo, esta é nossa *constelação de subjéteis* (artistas, mercadores, industriais, pequenos colecionadores, especuladores, críticos de arte, designers, analistas de marketing, tradicional observador de arte etc.) e o *labirinto de possíveis passagens ao ato* (*Brillo Box* como conceito, como objeto de decoração, como ação de mercado, como “mercadoria”, como manifesto cultural etc.). Em resumo, uma análise do potencial consumidor de arte – o que leva alguém a espectar *ou* especular sobre arte – para *Brillo Box* destaca: a negação de todo ato de observação não especulativa de arte; a redução dos jogos de percepção a uma questão binária (é ou não é arte? / tem ou não tem valor?); a transformação do consumo de arte em aposta de risco; o intercâmbio entre mercado e arte na gestão do poder de transubstanciação; e a magnificação da percepção alucinatória do valor artisticamente/monopolisticamente atribuído ao objeto. Tendo em vista toda essa constelação-labirinto, me parece seguro dizer que a leitura conceitualista, quando docilmente acatou a premissa de um *think different* que proporciona um “sonhar acordado”, dava mostras do quão *mobilizada* ela era pela necessidade de, em nome da possibilidade de se transformar todo o universo da mercadoria em arte, transferir o papel de pensar a cognição sensível exclusivamente para os “sensores” de mercado.

¹⁵⁷ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capital tardio*. São Paulo: Ática, 2000. p.54

¹⁵⁸ Em minhas aulas de semiótica, esse era um exemplo de “significante” que quase a totalidade dos alunos se identificavam: o momento em que, olhando fixamente para o chão do ônibus, sentimos quase que um descolamento total da realidade.

6.3 experiência de monotonia

Até aqui, discutimos apenas o procedimento geral: o que todo readymade baseado numa atribuição monopolística de valor de arte é. Como estamos discutindo a função assinalada para a obra num regime capitalístico de arte, somos forçados a nos remeter a “uma operação de equivalência generalizada”¹⁵⁹; um “modo de controle da subjetivação, que eu chamaria de ‘cultura de equivalência’ ou de ‘sistemas de equivalência na esfera da cultura’”. Desse ponto de vista o capital funciona de modo complementar à cultura enquanto conceito de equivalência: o capital se ocupa da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva”¹⁶⁰. Logo, esse viés nos limita a avaliar o *efeito de perturbação de uma obra no sistemas de equivalências da cultura*. Trata-se de uma leitura historicista que pretende dizer “o que de fato ocorreu”, como já discutimos, e que na crítica de arte reflete uma atenção exclusiva aos efeitos gerais da integração institucional de uma obra nas tendências de sentido ou de valor em arte. Uma análise do “potencial consumidor” obriga sempre a falar de equivalentes, estabelecer novas equivalências – no que a arte (e o espectador de arte) e o mercado (e o consumidor de “mercadorias”) se transformou a partir de *Brillo Box*. Daí a dificuldade extraordinária dos conceitualistas – mas também a nossa – em diferenciar entre si as caixas de Warhol e, em última instância, todos os readymades e “mercadorias”. Assim se compreende o impasse da “filosofia deslocada” e a “pseudo-sociologia”¹⁶¹ de Arthur Danto: como operações de equivalência generalizada. O que sabemos, o que nos mobiliza.

Ao invés de tentarmos explicar a importância da obra a partir de seu impacto na cultura, podemos investigar se seria possível *deflagrar novas relações de percepção*. Em outras palavras, ao invés de nos remetermos à visão da história que pretende dizer o que de fato ocorreu - em que se contribui para a “desgraça mais grave”¹⁶² da arte: quando ela passa a ser

¹⁵⁹ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015. p.102

¹⁶⁰ GUATTARI, Felix. “Cultura: um conceito reacionário?” in: *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011. p.22

¹⁶¹ “Por um lado, embora afirme que os artistas não precisam mais ser filósofos, ao argumentar que as obras de arte são definidas por sua interpretação teórica, Danto as reduz a veículos retóricos para conceitos heterônomos, reforçando a tendência de tratar a arte não apenas como uma filosofia deslocada mas ainda mais frequentemente - em termos essencialmente historicistas - como pseudo-sociologia” in: BUCKNER, Clark. “Autonomy, pluralism, play: Danto, Greenberg, Kant, and the philosophy of art history” in: *The Journal of Aesthetics and Culture*, Vol 5., 2013

¹⁶² BLANCHOT, Maurice. “Para onde Vai a Literatura?” in: *O Livro por Vir*, São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.286

celebrada por proporcionar “prazer estético”¹⁶³ enquanto serve de “auxiliar da cultura”¹⁶⁴ – podemos refletir sobre o que *acontece*. Além do mal-estar causado por *Shoot*, que revela ou quão dependente o conceitualismo é da noção genérica de mercadoria; busco responder ainda um outro acontecimento: os leilões de *Brillo Box* em nosso século. Foi assinalado que elas valem mais que o dobro de *Fonte* (mesmo havendo centenas delas no mercado, muitas possivelmente falsificadas); mas apenas uma fração dos \$91 milhões amealhados por uma *Rabbit* (1986), de Jeff Koons (obra que segue, em linhas gerais, a mesma operação conceitual). Aliás, mesmo as obras mais modestas de Koons não encontram grande dificuldade em alcançar a marca das caixas Brillo. Me parece haver qualquer coisa de impertinente nesse preço de *Brillo Box*, celebrado como *muito alto* mas que, na prática, é potencialmente *muito baixo*. Reconheço nesse discreto titubeio na atribuição de “valor de arte” uma oportunidade quixotesca de produzir uma possível interferência *na reificação do sensível* produzido pelo regime de equivalências capitalístico. Talvez reconectando *Brillo Box* a *Shoot* – e não mais ao regime de equivalências entre *Fonte* e *Brillo Box* celebrado por “Rabbit” (voltaremos a esse ponto adiante) – possamos nos reposicionar precariamente em face da comoditização da percepção produzida pela zona cinza.

Antes de prosseguirmos, vale retomar meu argumento central sobre os readymades: quando são bem-sucedidos – isto é, quando vão além da operação monopolística que produz artificialmente especulação conceitual (comercial/artística) para uma matéria inerte – os readymades são capazes de proporcionar uma *intuição geral sobre a percepção*, qual seja, sobre tudo que é possível simular, projetar e anteciper como ação, por uma subjetividade ilimitada através de uma objetividade indefinida. Pela própria desproporção dessa tarefa, essa *intuição não é inteiramente racionalizável*. Ela se revela fundamentalmente como mera abertura para “regiões não governadas pelo tempo e espaço”: o que viemos chamando de *clareira*, a face da percepção voltada para as potencialidades irreduzíveis do sensível. Uma obra de arte, quando bem sucedida, assinala o *ponto irreduzível da constelação-labirinto que se abre para uma clareira*. Entre tudo aquilo que pode ser percebido, a arte assinala o ponto que se abre para uma

¹⁶³ BLANCHOT, Maurice. “Para onde Vai a Literatura?” in: *O Livro por Vir*, São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.286

¹⁶⁴ BLANCHOT, Maurice. “Para onde Vai a Literatura?” in: *O Livro por Vir*, São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.286

margem de intolerável e de possível *através*¹⁶⁵ de tudo que acontece. A clareira revela sempre um pulso que, menos que um sentido, é frequência imodulada irredutível à habitualidade e às cargas fóbicas assinaladas pela cultura, Racionalizar esse pulso emitido pela clareira é, portanto, *deflagrar* novas relações de percepção.

Em busca da clareira, volto à pergunta inicial: como perceber as caixas de Warhol? Outrora, meu ponto de partida havia sido o *desconforto* causado pela paralisia de percepção – o sentimento de violação do hábito de manipular as mercadorias i.e. de produzir um recorte na repetição do diferencial que caracteriza a competição monopolística. Agora, identifico nesse conforto uma carga fóbica assinalada pela cultura: pois a paralisia da percepção, quando ainda referida ao fetiche da mercadoria, constitui uma experiência de fundo humilhante, mesmo quando comporta, como é o caso, certo aspecto lúdico (o que Walter Benjamin enxergava como uma relação em que “o adulto se humilha diante da mercadoria; a criança é humilhada por ela”¹⁶⁶). Podemos tentar experimentar a paralisia da percepção de maneira mais neutra ou “zen” – uma qualidade dos readymades, segundo John Cage¹⁶⁷ – como um ponto de observação estático, a princípio sem ponto de partida ou finalidade.

¹⁶⁵ Todo esse argumento soará menos “misterioso” quando nos debruçarmos sobre *Através* [1983-1989], de Cildo Meireles, no capítulo de conclusão desta tese. Ver ainda: noção de acontecimento, capítulo 4.

¹⁶⁶ No original: “The adult humiliates him or herself before the commodity; the child is humiliated by it”. GILLOCH, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge: Polity Press, 1996. P.86

¹⁶⁷ “Para Cage, Fountain era algo mais do que uma provocação dadaísta. (...) Nos readymades, Duchamp pergunta - com a urgência e o rigor de um mestre Zen - o que é isso? O que é isso?” in: LARSON, Kay. *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, Nova York: Penguin Press, 2012. Edição Kindle



Figura 25: “Set of four boxes: Brillo box, Campbell's tomato juice box, Del Monte peach halves box, Heinz tomato ketchup box” (1961), de Andy Warhol. Esse lote, pertencente à coleção Helga and Walther Lauff, foi vendido por \$4.745.000,00.¹⁶⁸

Torno-me assim mais atento a manifestações sutis da percepção. Por exemplo, por mais que eu *saiba* que as caixas estão vazias, noto que minha percepção *chega a projetar* um conteúdo para elas. Princípio de alucinação: pois isso é o que toda embalagem me induz a fazer. Com efeito, na falta de qualquer ênfase de Warhol quanto a este fato, imagino que os primeiros espectadores se viram confrontados com a questão de haver ou não conteúdo. Para nós, leva tempo para perceber essa projeção, pois estamos habituados também ao inverso, readymades esvaziados de qualquer função.

¹⁶⁸ Foto: Sotheby's, disponível em: <https://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2008/contemporary-art-evening-auction-n08441/lot.31.html>

Como vimos, pegar a mercadoria é um meio de controlar o efeito alucinatório do valor de monopólio. Levamos o valor abstrato até o maior número de sentidos: olhar de perto, ler com atenção, sentir o peso, levar ao olfato, escutar o barulho e, em casos mais raros, provar o gosto – tudo isso compõe o repertório de avaliação daquilo que a mercadoria diz ser seu diferencial. Mais importante: é uma forma de *espacializar* o conceito de monopólio, de fazer a passagem em profundidade de tudo que recebo superficialmente como informação ótica, verbal, conceitual¹⁶⁹. Assim interrogamos se, de fato, os ketchups Heinz são mesmo consistentes e se as esponjas Brillo são capazes mesmo de “BRILHO ALUMÍNIO IMEDIATO”. Para pensar a relação entre custo e benefício, tentamos deduzir o similar e o idêntico do que é proposto como diferencial. Manipulando as mercadorias, ensaiamos colocá-las em seu devido lugar: singularizamos, recortamos, diminuímos, mundanizamos o discurso do monopólio, tentamos reduzir suas pretensões fetichistas absolutas. O destino lúdico das “Brillo Boxes” quando ainda eram mercadorias-de-galeria, e não objetos de museu-leilão – que viraram criados-mudos, mesas de café, peças de decoração – dá testemunho dessa abertura da obra de Warhol ao gesto mundano de manipulação da mercadoria.

Nesse sentido, interrogo se seria possível *perceber o vazio* das caixas – isto é, se haveria qualquer interesse na confrontação da informação de que a caixa está vazia com alucinação da percepção causada pelo valor de monopólio. Para chegar à *percepção desse esvaziamento* operado por Warhol, preciso antes deduzir o vazio concreto. Simulo em minha percepção as informações sensíveis necessárias para avaliar o que está descrito na embalagem – de um lado, catchups, sucrilhos, sucos, caldas de pêssego, molhos de tomate; de outro, esse produto áspero, poroso, metálico, que é a esponja de aço. Nas do gênero alimentício, emprego o tato, o olfato e a visão para investigar a qualidade do produto. Como as caixas não testemunham qualquer informação sensível para esses sentidos, logo, fica claro *também a nível da percepção* de que as caixas estão sumariamente vazias. Em relação à *Brillo Box*, olfato e visão estão descartados: é sobretudo a densidade que me informa se uma é ou não é uma boa esponja. Minha memória tátil denuncia o estranho peso das esponjas de aço. Decido então experimentar preencher uma pequena caixa de madeira que possuo com esponjas e noto que

¹⁶⁹ A partir dos anos 80, as marcas se espacializam graças a uma noção de branding mais elástica que passa a incluir experiências imersivas táteis, olfativas, gustativas etc. como se fossem uma espécie de “instalação-performance de marca”.

a presença delas, aí, não altera perceptivelmente o peso geral e, se forem acomodadas adequadamente, não produzem barulho sequer. Tenho, agora, uma intuição sensível mais clara que me diz que, embora conceitualmente semelhantes, as caixas Brillo e as demais caixas *existem de maneira diferente para a percepção*. Estas estão perceptivelmente vazias, já as Brillo estão *como que cheias*. Como estou às voltas em interrogar porque *Brillo Box* parece destacar-se das demais caixas, decido incluir esse *resíduo de informação sensível* em meu veredito: o *esvaziamento* não pode ter o mesmo sentido.

Desse ponto em diante, as caixas Brillo se tornam uma espécie de *Com Ruído Secreto* (1916), de Duchamp; com a diferença de que elas não emitem ruído ou informação sensível alguma, senão, através do chacoalhar que simulo em minha percepção. Nesse ponto, o crítico de arte de “pensamento aristotélico”¹⁷⁰ terá toda razão em interromper a reflexão para protestar, dizendo que a associação é completamente disparatada, pois Warhol nunca sugerira nada nesse sentido (embora não tenha sugerido o contrário; diferentemente dos minimalistas, por exemplo, que não cessavam de falar da importância da “ausência de interior” em seus cubos). Lembro-lhe que, nesse instante, estou ainda absolutamente desinteressado da tarefa de produzir uma crítica (que não é o mesmo que veredito): estou apenas interrogando minha percepção, com as ferramentas adequadas para uma cognição sensível. A tarefa de encontrar analogias para o que for encontrado aí com a linguagem verbal e a teoria da arte ficam para um segundo momento¹⁷¹.

Agora, para deduzir o sentido de “arte” dessa percepção de valor monopolístico, volto minha atenção para o diferencial proposto pela embalagem. Apenas Brillo é enfática quanto a isso; ela diz: “BRILHO ALUMÍNIO IMEDIATO”. Nesse sentido, as demais caixas – já inteiramente vazias – me levam a pensar a desconexão do hipersigno de qualquer experiência sensível da mercadoria. Já *Brillo Box* – como que cheia – parece induzir também a uma

¹⁷⁰ BRITO, Ronaldo. “Frequência Imodulada” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019 p.162

¹⁷¹ Aliás, entre os especialistas de arte há certa presunção em imaginar que os espectadores leigos se relacionam com as obras mais ou menos como eles, e que a única diferença seria nível de quantidade de informação empregada na análise. Ter trabalhado alguns anos como arte-educador deixou claro, para mim, que as pessoas não cessam de transformar a seu bel prazer as obras em suas mentes, se interessando muito pouco por aquilo que elas são à luz de um “interesse profissional” – fenômeno esse que os grandes artistas, ao contrário dos mais limitados, parecem ter plena intuição. No caso de Cildo e Burden, isso é evidente: o caráter sensual, por vezes alegre, de obras que tangenciam a questão da violência – i.e. o *mood* manifesto – é quase sempre evidente para o leigo; mas, para o crítico atolado em seu intelectualismo politizado, tende a ser percebido sempre como “metáfora de um mundo intolerável”, da “ditadura” ou “sociedade do controle” etc.

reflexão sobre o brilho. Também isso altera a densidade desses vazios: em *Brillo Box*, é como se o vazio contivesse *um brilho em potencial*.

Com efeito, pensando nesse brilho, relembro o prazer em ver objetos metálicos ariados, próximos outra vez de seu estado original quando saíram da fábrica. São momentos em que eles se revelam mais próximos, outra vez, de seu estatuto de “mercadoria”. O que a brancura imaculada das caixas Brillo, intactas sob o fundo alvo do cubo branco da galeria, parece testemunhar. Inversamente, vermelho e o pardo das caixas Campbell’s não parecem remeter ao gosto das sopas, mas ao sentido vazio da marca mesma. Antecipo meu veredito final, então, a partir *dessa intuição de que a obra proporciona uma experiência abstrata do brilho*.

Volto minha atenção, agora, para o cubo branco. Ora, se minha percepção projeta para o interior da embalagem uma esponja de aço “Brillo” em potencial; algo de similar ocorre em relação ao invólucro da galeria, a princípio um espaço dedicado à mera *possibilidade de existência de arte*. Confronto assim o vazio denso de *Brillo Box* – que se acumula ao longo de infinitas caixas até saturar todo espaço, como na Stable Gallery – e o volume do cubo branco. Ora, como tenho em mente uma galeria, e não um museu, busco pensar todas as infinitas disposições volumétricas da obra nesse espaço – que culminam, eventualmente, no momento da grande liquidação, como Warhol vislumbrava. As caixas, com sua vivacidade agitada, dão encorpamento próprio ao espaço da galeria como um todo; e se simulo em minha percepção a subtração das obras da galeria – imaginando ainda o destino delas sob centenas de braços na Madison Square – tal *densidade do mood* não parece esvair na proporção em que as caixas são vendidas. Pelo contrário, torna-se mais intensa, concentrada, como se esse *brilho abstrato que existe, unicamente, através de minha percepção se tornasse mais denso, pulsante, com a ausência desse objeto real*. De repente, é a própria galeria que *parece brilhar*. Na verdade, a agitação das obras parecem forçar esse percepção de um esvaziamento geral; em última instância, nos remetem ao raro momento em que se poderia ver o vazio de uma galeria para além de sua função no sistema da cultura. Então, antecipo meu veredito final a partir dessa constatação de que, seja mercadoria, seja arte, esse *brilho em potencial que a obra revela é irreduzível a qualquer atualização, e que esse potencial se apresenta fundamentalmente como um espaço*.

Percebendo esse invólucro vazio, em que algo brilha a um nível infra-perceptivo, experimento uma *viva sensação de melancolia*. Tendo em mente os densos e pulsantes espaços esvaziados por *Brillo Box*, se imagino a infinitude de lojas, galerias, embalagens – invólucros do infinito agito vazio do diferencial – me entedio. Me dou conta assim da *viva tolice* do gesto de transmutação de Warhol, a qualidade zen dessa irresoluta idiotice de afirmar o vazio *através* do falso teatro dos diferenciais. Antecipo meu veredito final a partir dessa *experiência de monotonia que leva à contemplação do limiar entre potência e diferenciação*.

Desse modo, finalmente chego à fulguração da clareira de *Brillo Box*. Ao aglutinar e roçar esses dois espaços esvaziados – o do cubo branco da galeria, como que vazio; o da mercadoria, como que cheio – e fazendo passar a centelha desse adensamento brilhante pelo filtro da monotonia, que dissipa indiferentemente toda tentativa de atualizar o brilho em um diferencial (numa mercadoria, numa obra) – ocorre um súbito salto em minha percepção. Tenho a impressão de vislumbrar, finalmente, o coeficiente da obra: o *brilho imediato*, isto que vejo pulsar indiferentemente através do espaço e seus espaços de espaço. Misterioso pulso, irreduzível à toda forma de atualização (mercadoria / obra), mas também à toda tentativa de diferenciação (Brillo / Warhol; vale ou não vale / é ou não é arte). Pulso assombroso – pois tenho a impressão de que tanto o artista quanto o empreendedor, de alguma maneira insondável, o compartilham; uma vez que esse pulso é *perceptível apenas através de uma lógica especulativa*.

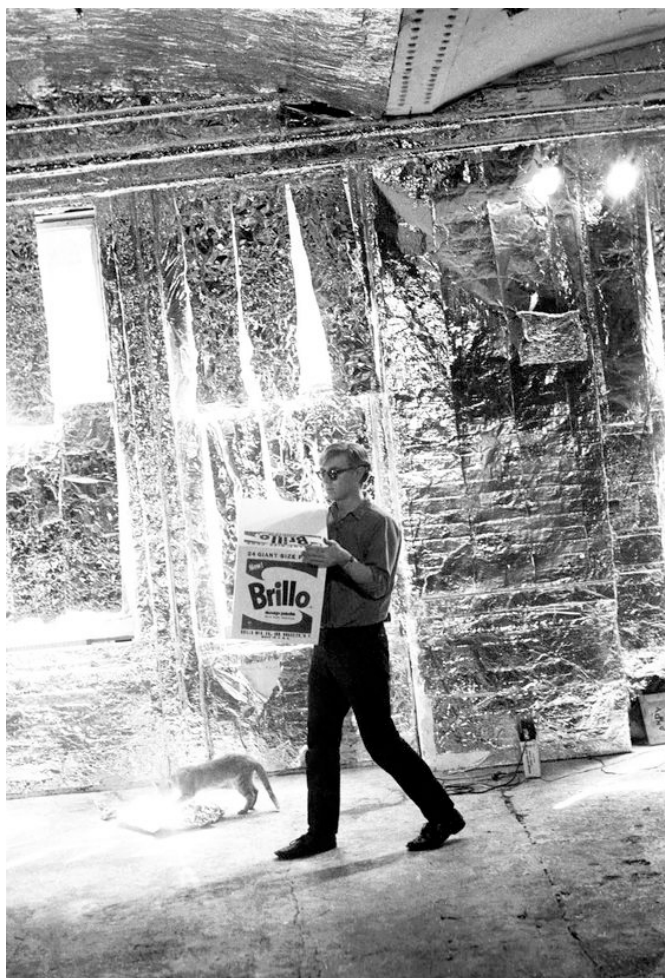


Figura 26: “Andy Warhol with Brillo Box and Ruby the cat” (1964), de Billy Name¹⁷²

De posse dessa misteriosa intuição sensível, posso voltar à tarefa de produzir uma crítica de arte, o que envolve produzir argumentos racionais que façam sentido à luz da história de arte. Ora, toda a obra de Warhol é perpassada por essa espécie de alucinação apática, de fascínio anestésico, esse agito vazio em torno do brilho prateado. Desde o ruído branco da televisão; às “nuvens de prata”¹⁷³ ou balões metálicos e papéis alumínio que revestiam a Silver Factory; às reproduções serigráficas, cobertas por camadas de tinta prata, de destroços de carros prateados, nas quais mal se pode divisar o corpo atravessado pelas ferragens de alumínio¹⁷⁴; às torres ou sapatos representados em negativo em telas salpicadas

¹⁷² Foto disponível em: “Billy Name: The Silver Age”, catálogo de exposição de mesmo título, 30/09 a 23/10 de 2015, na galeria Serena Morton II, Londres. <http://serenamorton.com/perch/resources/billy-name-show-catalogue-no-prices.pdf>

¹⁷³ “Silver Clouds” (1966), de Andy Warhol.

¹⁷⁴ “Silver car crash (double disaster)” (1963), de Andy Warhol.

por pó de diamante¹⁷⁵; às modelos de cabelo platinado, cuja vida parece ter sido “sugada”¹⁷⁶ ao ponto em que restara apenas um semblante argênteo e glamouroso¹⁷⁷; e, por fim, até ao prateado abstrato, o “BRILHO IMEDIATO” visivelmente ausente em *Brillo Box*, mas especulado não só através das palavras no rótulo, mas também pela vivacidade geral do produto e pelo vazio concentrado de seu interior.

Podemos começar a compreender a função do brilho através daquilo que Hal Foster denomina como “flashes flutuantes” [floating flashes] que, de repente, *pops* (“pipocam”) na obra de Warhol:

Tal indiferença em relação ao acidentado lançado sobre o poste de telefone é ruim o suficiente, mas sua repetição é insuportável e aponta para a forma de funcionamento do punctum em geral em Warhol. funciona menos por meio do conteúdo que da técnica, especialmente pelos 'raios flutuantes' do processo do silkscreen, o escorregar e marcar, o alvejar e o esvaziar, o repetir e colorir das imagens (...) o punctum de em Warhol aparece não nos detalhes, mas no pipocar (popping) repetitivo da imagem.

Esses pops, como falhas no registro ou uma diluição na cor, servem como equivalentes visuais de nosso desencontro com o real. (...) Dessa forma, ele intervém sobre o nosso inconsciente óptico, um termo introduzido por Walter Benjamin para descrever o efeito subliminar das modernas tecnologias de imagem”.¹⁷⁸

O *punctum* atinge o espectador com um “trauma do real”, conceito que Foster toma de empréstimo a Lacan. No cruzamento entre a visada do ser (cone da visão) e o ponto de luz emanado pelo objeto (cone do olhar) está a imagem – para explicar esse olhar, Foster relembra a famosa anedota do psicanalista francês sobre uma “*lata de sardinha* que boiava no mar, *brilhando* ao sol (...) ‘ao nível do ponto de luz, o ponto a partir do qual tudo olha pra mim está situado’”¹⁷⁹. O desencontro com o real é descritível, portanto, nessa irreduzibilidade entre visão e olhar, limiar em que se inscreve a imagem com toda sua força de incomensurabilidade; que em Warhol se revela “como se essa arte quisesse que o *olhar brilhasse, que o objeto se*

¹⁷⁵ “Trump Tower” (1981), de Andy Warhol.

¹⁷⁶ Conforme o apelido Drella – Drácula com Cinderela – dado a Warhol.

¹⁷⁷ “Screen Test: Edie Sedgwick” (1965), dir. Andy Warhol; “Screen Test: Nico” (1966), dir. Andy Warhol.

¹⁷⁸ *optei pelo termo original “flash”, ao invés da tradução escolhida de “raio”, justamente para remeter à esse disparo que atinge o objeto para fazê-lo brilhar. FOSTER, HAL. *O Retorno do Real*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. Edição Kindle.

¹⁷⁹ FOSTER, HAL. *O Retorno do Real*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. Edição Kindle.

sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que evocasse essa condição sublime”¹⁸⁰. Curiosamente, as obras em que Foster descreve a experiência de ser atingido um punctum inespecífico são, além de trágicas – catástrofes, cadeiras elétricas, acidentes de carro –, imagens marcadamente prateadas, o que sugere que esses “flashes flutuantes” têm uma relação íntima com a cor favorita de Warhol.

Como tenho buscado argumentar até aqui, a percepção é irreduzível ao visual, fato exacerbado pelos readymades que, rompendo com a tradição estética, deram início a um horizonte de isonomia entre as informações sensíveis musculares, auditivas, táteis, sonoras, óticas (eventualmente, gustativas, como nas obras de Cildo). Os jogos de percepção que levam ao erotismo e ao fracasso, de Duchamp, visavam justamente proporcionar essa experiência de deleite entre o irreduzível de cada informação sensível. Nesse sentido, devemos interrogar se o “flash flutuante” não se manifestaria também de outra maneira, para além da visão. Em *Brillo Box*, as falhas de registro serigráfico ou de diluição de cor não são de modo algum expressivas. Todavia, uma frequência imodulada e lancinante nos alcança, embora não como ponto que atravessa uma superfície, mas como densidade que irrompe no espaço. Se o punctum visual reside nesse limiar impreciso da imagem, constrangida entre superfície espetacular, técnica de representação e trauma da subjetividade – o olhar que brilha sendo, justamente, esse instante de indecidibilidade –; o *pulso denso*, em *Brillo Box*, reside no limiar entre embalagem monopolística, o valor de exposição e impulso de consumo (espectar/especular). Em ambos os casos, paralisados diante da incapacidade de delimitar e definir o sentido signo repetido e esvaziado, de repente, algo de extraordinariamente denso e pulsante salta sobre nós. Em Warhol, uma carga de energia brilhante, de repente, rompe através da paralisia e monotonia que afetam não apenas a visão e os demais sentidos e músculos, mas também a própria faculdade projetiva e especulativa, esse limiar infra-fino que caracteriza o espaço de percepção.

A experiência do punctum de Foster, por atingir o órgão central do processamento da experiência subjetiva e histórica no Ocidente – a visão – revela mais claramente a carga fóbica associada ao olhar. Daí a pertinência de sua escolha por pensar essa experiência a partir de conceitos psicanalíticos que estabelecem uma porção irreduzível do real. Esse método,

¹⁸⁰ FOSTER, HAL. *O Retorno do Real*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. Edição Kindle.

porém, tem suas desvantagens. Por referir-se a entidades generalizantes como “real”, “inconsciente”, nos torna vulneráveis ao “observador ideal” do sistema de arte, resultante do regime de equivalências e controle de subjetividade. Como Foster pensa a partir do ponto de vista do inconsciente, e não do subjétil, ele é obrigado a pensar a obra a partir de um sujeito geral, implicado numa experiência totalizante da modernidade, excedido por qualquer experiência subjetiva individual, a começar pela do próprio artista (sua análise começa, justamente, descartando toda sorte de projeções subjetivas para a persona de Warhol). Não pretendo descartar inteiramente esse tipo de análise, que contribui em diversos aspectos para temas espinhosos, como a que Foster se debruça, o trauma da modernidade. Todavia, ao adotarmos a perspectiva da relação mais ou menos linear (pois passível de trauma, de ruptura, quebra, impedimento) entre sujeito-imagem-realidade – ao invés do fluxo dinâmico da constelação-subjétil/labirinto-atualização – perdemos de vista a pluralidade de formas que um mesmo objeto de arte pode assumir através do campo simulacional da percepção. Por esse motivo – por não ter em mente a radical diferença entre um espectador, um consumidor e um empreendedor – Foster ignora as *diferentes possibilidades de se polarizar o “flash flutuante”* ou pulso emitido pela clareira.

Em todo caso, como em nossa análise de *Brillo Box* trabalhamos com outras informações sensíveis residuais menos determinantes que a visão e com esse brilho “invisível”, que existe meramente no espaço infra-fino do campo especulativo da percepção, torna-se comparativamente mais difícil falarmos do brilho como expressão do “inconsciente da modernidade”, do “sublime” ou do “equivalente *motor* de nosso desencontro com o real”. Daí a conveniência de falarmos sempre em clareira: ela se remete ao real *somente no instante em que nos auxilia alterar um hábito de percepção e a nos despir da carga fóbica assinalada pela cultura*. Ao menos para mim, a clareira de *Brillo Box*, à parte de qualquer sentido que a obra possa ter, revela-se nitidamente para além dela. Após ter experimentado essa monotonia sem limites diante do diferencial monopolístico e essa volúpia do esvaziamento dos espaços de consumo, a experiência sensível de ir no supermercado – ou numa galeria – notoriamente muda: tudo parece um pouco fora do lugar e desejo, agora, com que eles deem licença para que o lugar se revele.

Em Warhol, o pulso – esse esvaziamento como que cheio, como que vazio, que faz todo o espaço adensar – nunca é polarizado homoganeamente. Sua obra mantém-se no limite do indecidível. Entre espectral e especular, o brilho é rivalizado entre Artista e Empreendedor. Pode ser polarizado tanto como agitação vazia quanto monotonia voluptuosa. O mesmo brilho que desfaz todas as pretensões monopolísticas pode, muito bem, iluminar a intuição especulativa do Empreendedor que, de repente, vislumbra – *talvez antes mesmo que ocorra a destruição criativa propriamente* – que uma manchete de um desastre ou uma esponja de aço poderão ser designados como *uma nova oportunidade de lucro*. Esse deslumbramento – o momento em que o Empreendedor intui sobre seu poder de “make everything shine” [fazer tudo brilhar] –, como venho tentando insistir ao longo de toda a tese, é a forma como a destruição criativa é antecipada *intuitivamente*. Estamos diante, por assim dizer, do momento em que o império de Solness¹⁸¹ não passa ainda de uma noite mal dormida, de um sonho febril que se esquece logo pela manhã, mas que deixa como rastro o vislumbre de uma “chama ardente”. Também Pynchon – com seus encadeamentos alucinados (e ao fim, monótonos) que revolvem em torno de uma substância qualquer designada como disponível para o capital, como a “banana” do trecho a seguir, que deixa clara sua verve warholiana (embora ele se remeta mais à questão da proliferação de uma captura que da repetição do diferencial e considere ainda a origem de tudo na experiência colonial) – dá testemunho dessa intuição do Empreendedor, que ele resumiu com a bela expressão “*c’est magnifique, mais ce n’est pas la guerre*”¹⁸²:

Com um grande estrépito de cadeiras, caixotes de munição na vertical, bancos e divãs, a turba do Pirata reúne-se às margens da grande mesa do rancho, uma ilha meridional a alguns trópicos de distância das frias fantasias medievais de Corydon Throsp, as volutas escuras de seus veios de nogueira cobertas agora com omeletes de banana, sanduíches de banana, tortas de banana, bananas amassadas moldadas em forma de um leão rampante como o do brasão da Inglaterra, banana com ovos como massa de rabanada, esguichada de uma bisnaga de modo a escrever, sobre a trêmula e cremosa superfície de um manjar de banana, as palavras *C’est magnifique, mais ce n’est pas la guerre* (atribuídas a um observador francês durante a carga da Brigada Ligeira), que o Pirata adotou como seu lema... galhetas altas de pálido xarope de banana para ser despejado sobre waffles de banana, um

¹⁸¹ C.f.: capítulo 2.

¹⁸² Em que exclui a conclusão do autor original, o general francês Pierre Bosquet que, em face da inovação da Carga da Brigada Ligeira, exclamou: “É magnífica. Mas não é guerra: é loucura”. Ver: verbete Wikipedia: **Charge of the Light Brigade** [https://en.wikipedia.org/wiki/Charge_of_the_Light_Brigade]

gigantesco jarro vitrificado onde rodelas de bananas estão fermentando desde o verão, misturadas com mel bruto e uvas moscatel em passa, do qual se pode agora retirar, nesta manhã de inverno, conchas de hidromel de banana... croissants de banana e kreplach de banana, aveia com banana e geleia de banana e pão de banana, e bananas flambadas no conhaque envelhecido que o Pirata trouxe ano passado de um porão nos Pireneus onde havia também um transmissor de rádio clandestino...¹⁸³

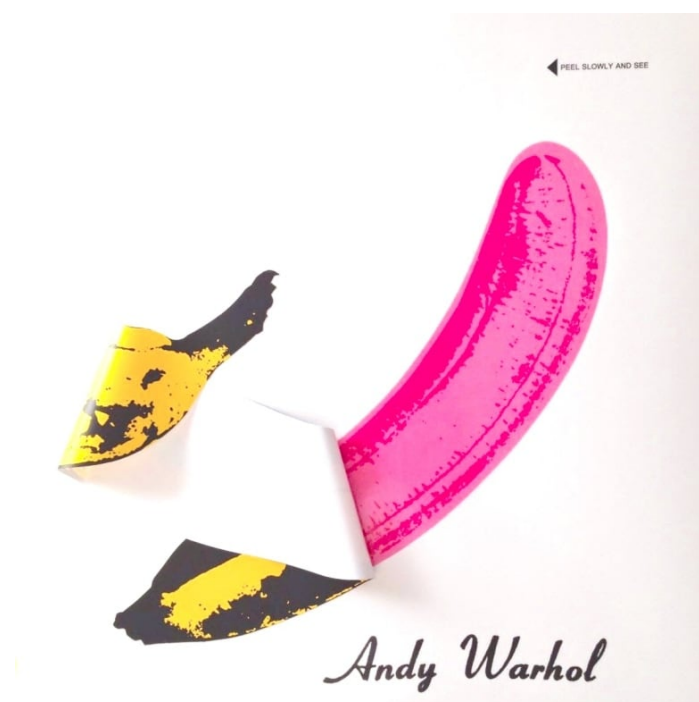


Figura 27: Capa desenvolvida por Warhol para o álbum *The Velvet Underground & Nico* (1967), da banda homônima. A capa permite “descascar” a banana, revelando um insumo rosa.

Warhol nos permite aproximar vertiginosamente do *papel da capacidade intuitiva e especulativa da percepção no capitalismo*, em outras palavras, qual o papel atribuído para a “vermelhidão” muito antes haver vermelho, sopa de tomate ou marca Coca-Cola. Para deixar claro: não há nada, senão um hábito da crítica especializada, que nos garanta de antemão que o punctum revelado em *Silver Car Crash (Double Disaster)* (1963) é sobre um “excesso de real” e não sobre a ideia de que esse tipo de imagem é capaz de *vender jornais e pinturas* – ou jaquetas, como a marca Calvin Klein fez em 2015 (fig.24,25): segundo o designer,

¹⁸³ PYNCHON, Thomas. *O Arco-Íris da Gravidade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.16

Qualquer acidente de carro ou desastre ou cadeira elétrica, eu só acho que *eles são tão... é difícil de explicar*. Quando você diz que adora essa obra, *parece* que adora a violência e o horror. Em todo caso, com Warhol, *me sinto mais atraído* pelo trabalho que não trata de gente famosa, porque meu mundo já lida muito com gente famosa¹⁸⁴.

Do mesmo modo, não sabemos se esse pulso entrevistado nesse interior como que vazio no interior de *Brillo Box* é a desrealização da operação monopolística ou o princípio mesmo de captura na qual ela se sustenta. É o espectador que tem a palavra final na polarização desse pulso. Justamente por se posicionar no ponto indecível entre captura e agenciamento, entre agito vazio e monotonia voluptuosa, entre destruição criativa e esvaziamento brilhante, em suma, entre arte e capitalismo, a obra de Warhol está apta a revelar *a zona cinza tal como ela é: poluição geral do limiar entre sentir e pensar que constitui o campo da percepção*, o que favorece a captura do subjétil para processos de mobilização.



Figura 28: “Jaqueta jeans com estampa de acidente de carro”;
Figura 29: “Camisa de Pijama ‘Brillo Box’”. Designs de Raf Simons em parceria com a Andy Warhol Foundation para Calvin Klein

¹⁸⁴ No original: “Any car crash or disaster or electric chair, I just think they are so ... it’s difficult to explain. When you say you adore that body of work, it seems like you are someone who adores violence and horror. With Warhol, I am more attracted to the work that doesn’t deal with famous people, because my world is already dealing so much with famous people.” In: Raf Simons, Vanessa Friedman. “Warhol and I”, The New York Times, 24/10/2018 <https://www.nytimes.com/2018/10/24/fashion/raf-simons-calvin-klein-andy-warhol.html>

O engenheiro, o especulador financeiro, o desenvolvedor de sistemas, o magnata da imprensa... – em suma, todos aqueles que ocupam uma posição de inovador devem ser capazes de intuir sobre esse subjétil-consumidor potencial, mais precisamente, *esse brilho imediato da oportunidade no espaço do capital*, que pulsa antes mesmo que haja qualquer ideia de um produto. Muito antes de haver qualquer banana, esponja de aço, manchete de jornal ou obra de arte – muito antes de haver um turista, uma dona de casa, um trabalhador entediado ou um colecionador jovial – haveria meramente esse flash flutuante que faz tudo brilhar, indicando ao Empreendedor novas oportunidades inauditas para tudo que se encontra no espaço do capital. Em outras palavras, Warhol examina essa espécie de limiar monopolista que revolve em torno da percepção de uma imagem ainda não vista, de uma experiência ainda não experimentada, uma sensação ainda não sentida¹⁸⁵, dessa mera agitação que antecipa mercadoria – esse brilho imediato mesmo, que talvez jamais seja visto inteiramente, senão, através de instantes fugazes de alucinação. Nesse sentido, o “brilho imediato” que flutua através de *Brillo Box* pode ser tanto desrealização do fascínio alucinatório da operação monopolística (monotonia), quanto admissão de uma nova possibilidade de especulação (agito vazio). Em Warhol, temos literalmente o confronto indecível entre uma “clareira” (arte) e a “chama ardente” (capital).

Daí a importância do que chamamos, quando analisamos a obra de Pynchon, de *deflagração de um pulso* que se irradia às margens da linguagem codificada e ao longo da zona cinza, desativando, mesmo que muito brevemente, seus jogos de mentira e mobilização, suas falsas hierarquias e diferenças, sua tentativa de dissimular as trajetórias de criação destrutiva e a proliferação de “acidentes”. Tentar confrontar o capitalismo unicamente no campo da linguagem codificada – suas intenções, seus projetos, suas estratégias – é deixar livre o campo sensível e intuitivo para os arroubos “visionários” dos feiticeiros-empresendedores. Em suma, é ignorar a existência de uma zona cinza que, às vezes, faz proliferar apenas um *mood*, uma chama, um medo – um sangue sem objeto, numa piscina de piranhas – antes mesmo de haver qualquer ideia de destruição em curso. Em contrapartida, devemos ser capazes de intuir que

¹⁸⁵ Em Minas Gerais, temos uma bela expressão para definir coisas que ainda estão em vias de surgir: “começando a querer”. O bolo está “começando a querer” pegar ponto. Do mesmo modo, falamos de um brilho que tá “começando a querer” dar lucro.

algo está, perigosamente, vulnerável para um processo de captura. Procurar pela clareira em que algo pulsa é, justamente, buscar pelo vislumbre desse brilho fugidio *antes de qualquer captura* – pulso que “que depois se extingue. Mas basta para *provar que esse algo pode existir*”¹⁸⁶. Hoje, é evidente que o que quer que pulsa através de *Brillo Box* – graças ao esforço de milhares de minions e Empreendedores que arrancaram a obra do estatuto de criado-mudo, item de decoração, para “objeto conceitual” – está polarizado *em favor* do mercado financeiro de arte. Mas podemos deflagrar em contrário.

Passamos mais à fundo sobre a questão desse pulso – em nossa descrição, ainda demasiado equivalente (objeto de disputa entre todo Empreendedor e Artista). Ora, em Jean-François Lyotard, temos uma descrição dessa volúpia do esvaziamento menos marcada pelo olhar. Ele identifica uma tendência na pós-modernidade de busca da porção *impresentificável da presentificação*: “aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao *consenso de um gosto* que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com ‘presentificações’ novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de ‘impresentificável’”¹⁸⁷. Esse conceito nos permite levantar a última questão que nos resta: a diferença entre *Brillo Box* e as demais caixas, entre o inteiramente vazio e o vazio como que denso. Seria possível dividir toda a obra de Warhol entre dois campos: de um lado, o *gosto*; de outro lado, o *brilho*. Ambos testemunham, mas não da mesma maneira, esse impresentificável.

As caixas de gênero alimentício pertencem ao primeiro campo. Warhol pensa o gosto a partir de sua dupla acepção estética e gustativa. Como se perguntasse: em que ponto o sabor *de Campbell’s* se apresenta a mim? No balanço entre textura, tempero, cor? No reconhecimento das várias formas de se fazer essa sopa? Na exposição ao conteúdo de marca? O que equivale a perguntar: em que ponto o valor *de arte* se revela? Claro, essas questões, quando colocadas dessa maneira, revelam a “tolice” de se perguntar o que caracteriza um monopólio – que pode conduzir ao neoplatonismo conceitualista e sua celebração da “arte é vida”. Para Warhol, *Campbell’s* é *Campbell’s*, Warhol é Warhol: a cada atualização em

¹⁸⁶ SARTRE, Jean-Paul. “A Expansão do Campo do Possível”. In: PIMENTA, Heyk; COHN, Sergio (Org.). *Maió de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 23.

¹⁸⁷ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Correspondência 1982-1985. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993 p.24

mercadoria/obra significando algo diferente, monotonamente apelando para um mesmo valor diferencial. A mercadoria, para arrancar o similar do idêntico, produziu uma equivalência entre diferenciais.

Por isso, Warhol, Campbell's, Brillo: nenhum valor de monopólio, no fundo, tem um sentido próprio, são sempre signos essencialmente amorfos, embora possuam já qualquer materialidade. Daí a importância de se encarar de frente esse vazio através de uma *monotonia sem limites*, como sugere Foucault:

Grandeza de Warhol com suas latas de conserva, seus acidentes estúpidos e suas séries de sorrisos publicitários: equivalência oral e nutritiva desses lábios entreabertos, desses dentes, desses molhos de tomate, dessa higiene de detergente; equivalência entre uma morte e o oco de um carro eviscerado, a ponta de um fio telefônico no alto de um poste, os braços brilhantes e azulados da cadeira elétrica. "Isso se equivale", diz a tolice, soçobrando em si mesma, e prolongando infinitamente o que ela é pelo que ela diz de si: "Aqui ou ali, sempre a mesma coisa: que importam algumas cores variadas e luminosidades maiores ou menores: como é boba a vida, a mulher, a morte! Como é tola a tolice!" Mas, ao contemplar bem de frente *essa monotonia sem limites*, o que *subitamente se ilumina é a própria multiplicidade* - sem nada no centro, nem no ápice, nem além - crepitação de luz que corre ainda mais rápido que o olhar e que, a cada vez, ilumina essas etiquetas móveis, esses instantâneos cativos que, desde então, para sempre, sem nada formular, se fazem signo: subitamente, sobre o fundo da velha inércia equivalente, o rastro do acontecimento dilacera a obscuridade, e o eterno fantasma se diz a partir dessa lata, desse rosto singular, sem densidade.¹⁸⁸

Essa “crepitação de luz que corre ainda mais rápido que o olhar” é, justamente, o que chamamos de clareira, em que nos abrimos para a existência de um mero brilho ou gosto que talvez ainda não tenha sido inteiramente capturado. Já o “fantasma” é, em certa medida, o que chamamos por subjétil – optei por este termo por ele testemunhar menos uma experiência de inconsciente que de violência, discussão em que pretendemos desembocar mais adiante; o subjétil nos força a pensar esse projétil formado entre sujeito-objeto como matéria de risco, mais que de desejo, de trauma, de fantasmagoria. Em todo caso, para Foucault toda crepitação do fantasma, i.e. todo pulso que leva ao reconhecimento do subjétil, já é

¹⁸⁸ FOUCAULT, Michel. “Theatrum Philosophicum” in: *Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum*, São Paulo: Princípio Editora, 1997. P.73

“materialidade incorporal”¹⁸⁹ – daí a grande intuição de Warhol de pensar esse substrato irredutível da multiplicidade a partir do binômio paladar/estética implícito à palavra gosto.

Essa materialidade incorporal – a *presença impresentificável de uma energia imodulada* – é imprópria a qualquer sentido positivo. Buscar por sua unidade, seu significado codificado, é vão. Ela é mero limiar, revela-se como tal, na fulguração. Buscá-la não somente é tolo, como deve levar *ao vício e à catatonia*, dois polos extremos da paralisia da percepção. Nesse ponto, Warhol é herdeiro de Duchamp: ambos combatiam o vício em arte; embora sua solução não foi tornar-se jogador de xadrez, mas um Empreendedor, uma máquina. Ser viciado em arte não é mais edificante que comer Sopas Campbell’s ou Obetrols¹⁹⁰; embora haja vantagens em se reconhecer como produtor de drogas em potencial¹⁹¹:

A droga - se ao menos pudéssemos empregar razoavelmente esta palavra no singular - não diz respeito de modo algum ao verdadeiro ao falso; só aos cartomantes abre um mundo 'mais verdadeiro que real'. De fato desvenda, um a seguir ao outro, o pensamento e a estupidez, levanta a velha necessidade do teatro do imóvel. Mas talvez que se o pensamento tem que olhar de frente a estupidez, *a droga que imobiliza esta última, a colore, a agita, a sulca, a disputa, a povoa de diferenças e substitui o raro relâmpago pela fosforescência contínua, talvez que a droga só dê lugar a um quase pensamento.* Talvez.¹⁹²

Daí a característica *anti-metafórica* dessa “materialidade incorporal”, o pulso. Não se *percebe o gosto de Campbell’s* através de qualquer característica objetiva do sabor; assim como o gosto estético não pode ser pautado por qualquer qualidade objetiva da obra. Em ambos os casos, são dispositivos que funcionam como droga mais que como palavra: sem qualquer relação com um sentido, portam um *mood* que induz a um estado de percepção. Uma sopa de tomate Campbell’s, com seu aspecto insosso e salgado, ou o espetáculo de sua repetição nas gôndolas, pode até servir como metáfora (tola) do capitalismo norte-americano; mas não existem *metáforas para Campbell’s* – fato que a própria obra de Warhol prova. Daí a necessidade de, parafraseando Cildo, “não trabalhar com a metáfora da embalagem, mas com

¹⁸⁹ FOUCAULT, Michel. “Theatrum Philosophicum” in: *Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum*, São Paulo: Princípio Editora, 1997. P.73 p.50

¹⁹⁰ Um remédio para emagrecimento baseado no combate à obesidade que, supostamente, Warhol tomou durante todos os dias de sua vida; e que produz o efeito descrito a seguir por Foucault.

¹⁹¹ É famosa a relação de Andy Warhol com o Obetrol, uma espécie de metanfetamina leve usada no combate à obesidade.

¹⁹² FOUCAULT, Michel. “Theatrum Philosophicum” in: *Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum*, São Paulo: Princípio Editora, 1997. P.75

a embalagem mesma”. O que Warhol faz é fixar a estupidez de “Campbell’s”, “Warhol” de modo a extrair uma fosforescência contínua irredutível à promessa de captura que essas marcas oferecem. Daí, também, o fato das embalagens de Kellogg’s, Campbell’s, Mott’s etc. passarem a impressão de estarem sumariamente vazias, atestando o caráter monótono e sem-sentido do gosto para o qual a operação de atribuição de diferencial monopolístico busca apontar.

Com *Brillo Box*, contudo, já não é a questão do gosto que salta à tona, mas a do brilho. Parafraseando Velvet Underground, banda patrocinada por Warhol, esse brilho crepitante é algo como a “luz branca / calor branco”¹⁹³, o momento lancinante da droga que, de repente, põe em risco toda a experiência espacial do sujeito – podendo cegá-lo, deixa-lo louco, inerte. Com essa comparação, pretendo assinalar que Warhol se volta para um problema subsequente relativo ao signo amorfo e viciante: o risco de *destruição criativa da percepção*, o que já discutimos com o auxílio de Foster o caráter simultaneamente traumático e especulativo desse “BRILHO IMEDIATO”. Em resposta a esse risco, o que Warhol busca fazer, então, é esse *retorno do espaço para o qual a percepção, por algum razão, designou uma oportunidade*:

Ser rico de verdade, eu acredito, é ter um espaço. Um único grande espaço vazio.

Eu realmente acredito em espaços vazios, embora, como artista, eu faça um monte de lixo.

Espaço desperdiçado é qualquer espaço com arte dentro dele.

Artista é alguém que produz coisas que as pessoas não precisam ter, mas que ele – por *alguma razão* – acha que seria boa ideia dar a elas.

(...) Então, por um lado, eu realmente acredito em espaços vazios, mas, por outro, como ainda estou fazendo arte, ainda estou fazendo lixo para as pessoas porem em seus espaços que, acredito, deveriam estar vazios: isto é, ajudando as pessoas a *gastar* seu espaço quando o que eu realmente quero é ajudar as pessoas a *esvaziar* seu espaço.

(...) Quando olho as coisas, sempre vejo o espaço que elas ocupam. Quero sempre *que o espaço reapareça, faça um retorno*, porque é espaço perdido quando existe

¹⁹³ “White Light / White Heat”, faixa do álbum homônimo, de Velvet Underground (1968).

alguma coisa nele. Se vejo uma cadeira em um espaço bonito, por mais bonita que seja a cadeira, para mim ela nunca vai ser tão bonita quanto o espaço simples.¹⁹⁴

Em resumo, assim pode ser enunciado a equação do ato criativo ou diagrama de percepção de arte para *Brillo Box*: **a) pulso:** energia acumulada pela obrigação (consumidor) /negação (espectador) do ato de singularização do que foi repetidamente transubstanciado / **mood:** vivacidade, frenesi que tende ao vazio ou à proliferação de diferenciais; **b) constelação (subjéteis):** consumidores em potencial ou sujeitos paralisados por uma monotonia sem limites / **labirinto:** possibilidade de retransmutação de obra em mercadoria ou passagem ao núcleo amorfo capaz de produzir vício ou catatonia; **c) clareira:** brilho metálico mesmo / **coeficiente de arte:** brilho imediato, como função especulativa ou como espaço retornado = **veredito final:** em *Brillo Box*, Warhol examinou a função especulativa da percepção no espaço do capital.

6.4 sensores de conceito

Os críticos de arte norte-americanos que se debruçaram sobre a Pop Art em geral – como Arthur Danto e, em certa medida, Rosalind Krauss, para ficarmos nas duas interpretações mais paradigmáticas da incorporação do readymade pela Pop Art – parecem mais interessados na oportunidade de incorporar ao mercado de arte a produção vertiginosa de mercadorias de seu país. Talvez por esse motivo, não se deram o trabalho de analisar o papel da sensação na arte contemporânea desta lavra, preferindo limitar-se à análise do aspecto conceitual. Nesse ponto, Cildo já havia chamado atenção para o risco de não se considerar o coeficiente de sedução em si mesmo, quando notou que pessoas leigas em geral ficavam “mudas, fascinadas...”¹⁹⁵ diante da Pop Art, ao que exclamavam “que maravilha, que lindo (...) você

¹⁹⁴ WARHOL, Andy. *A Filosofia de Andy Warhol – De A a B e de volta a A*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2008 P.163

¹⁹⁵ MEIRELES, Cildo; SCOVINO, Felipe [org.] *Encontros – Cildo Meireies*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 102

acha que podemos comprar algo igual em São Paulo?”¹⁹⁶. Ficou claro para ele que “o problema da produção artística deslocada do contexto... para aquelas pessoas era um *objetivo de vida*. Não percebiam como crítica, mas como celebração”¹⁹⁷. O que sabemos, o que nos mobiliza.

Sem prestarem qualquer atenção naquilo que é implicado no ato de percepção, os críticos norte-americanos autorizaram a emergência de um tipo de arte que, valendo-se do brilho metálico mais barato, avança hoje sobre o campo sensível da arte como se estivesse diante de balões de cachorro e cachorros-quentes, destruindo toda possibilidade de se produzir uma diferença significativa aí. Quando Jeff Koons mandou produzir réplicas das obras de Courbet, Ticiano, Monet, Da Vinci e Duchamp, entre outros, unicamente para poder atar a elas sua *Gazing Ball* (1988-2020) – réplicas de bolas de jardim e de árvores de natal pintadas em um tom azul metálico que, segundo o artista, “representa a vastidão do universo e, ao mesmo tempo, a intimidade do aqui e agora” – ele dá testemunho não só do regime de equivalências da cultura, mas do estágio avançado dessa *reificação capitalista do sensível* na arte contemporânea:

Esta experiência é sobre você, seus desejos, seus interesses, sua participação, sua relação com esta imagem. (...) não é sobre ser uma cópia, a obra é sobre essa união, o conceito de participação. Todo mundo está nesse diálogo de compartilhar gozo e deleite. (...) Essas pinturas são mais fortes por estarem juntas da *Gazing Ball* - se você remover a *Gazing Ball*, elas não têm o mesmo poder, elas não têm a mesma fenomenologia. (...) Essas pinturas, em seu próprio tempo, foram algumas das maiores obras-primas da história da arte ocidental, mas, em nossa era, neste momento, elas são mais poderosas por estarem neste estado de olhar¹⁹⁸.

Discurso que me faz lembrar do pessimismo de Duchamp: “ele disse que a arte estava se tornando tão comercializada que em breve os maridos comprarão uma pequena peça de

¹⁹⁶ MEIRELES, Cildo; SCOVINO, Felipe [org.] *Encontros – Cildo Meireles*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 102

¹⁹⁷ MEIRELES, Cildo; SCOVINO, Felipe [org.] *Encontros – Cildo Meireles*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 102

¹⁹⁸ No original: “This experience is about you, your desires, your interests, your participation, your relationship with this image. (...) it’s not about being a copy, this is about this union, the concept of participating. Everybody’s in this dialogue of sharing enjoyment and pleasure. (...) These paintings are stronger for being together with the gazing ball – if you removed the gazing ball they don’t have the same power, they don’t have the same phenomenology. (...) These paintings in their own time were some of the greatest masterpieces in western art history, but in this time, this moment, they’re most powerful as they are in this state of gazing.” Jeff Koons em in: Alex Nedham. “Jeff Koons on his *Gazing Ball* Paintings: ‘It’s not about copying’” *The Guardian*, 09/10/2019 in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying>

arte no caminho de casa para dar às esposas”¹⁹⁹. Ora, os traveseiros de prata infláveis de Warhol (“Silver Clouds” [1966]), pelo menos, às vezes voavam – e quando não voaram, Warhol teve a impressão de que sua carreira havia acabado²⁰⁰. Mas, *que tipo de vazão* infla os balões de Koons? Talvez seja o caso de rir um pouco desse *mood* ou “estado de olhar” de gente que se considera muito esperta por “sentir” um conceito de arte – mas que carece de que alguém afixe qualquer coisa de brilhante nele, só para ter certeza de ter feito um bom investimento.



Figura 30: Jeff Koons exhibe sua cópia de *Secador de Garrafas* (1914/64), de Duchamp, em que afixou no topo sua *Gazing Ball*²⁰¹

¹⁹⁹ No original: “Duchamp was very pessimistic—he said that art was becoming so commercialized that husbands will pick up a little art on the way home to give to their wives”. Calvin Tomkins em entrevista para Andrew Goldstein. “‘I Just Try to Leave Myself Open’: Legendary Art Journalist Calvin Tomkins on How He Cracks the Secrets of the World’s Greatest Artists” ArtNet News, 18/12/2019 in: <https://news.artnet.com/the-big-interview/calvin-tomkins-lives-artists-interview-part-2-1734096>

²⁰⁰ WARHOL, Andy. *A Filosofia de Andy Warhol – De A a B e de volta a A*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2008 P

²⁰¹ Fotografia: Hurriyet Daily News, https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/objects-of-desire-jeff-koons-interviewed-by-massimiliano-gioni-56126

7. percepção de risco



Fist of Light (1993), de Chris Burden²⁰²

²⁰² Disponível em: <https://www.x-traonline.org/article/chris-burden-1946-2015>

7.1 suscitar um impercebível

A instalação *Fist of Light*, de Chris Burden, foi exibida em 1993 pelo Whitney Museum, em Nova York, mas seus primeiros rascunhos datam de 1986, ano do desastre de Chernobyl. Trata-se de um cubo de metal de 3,5 metros em cujo interior há 112 “lâmpadas de iodetos metálicos de alto rendimento” que, nas palavras do artista, produzem uma luz “aproximadamente três vezes mais brilhante do que o dia mais ensolarado na praia”²⁰³. Como as lâmpadas produzem extremo calor e consomem muita energia – colocando em risco o sistema elétrico da região do museu –, é necessário selar o cubo hermeticamente em um recipiente refletivo de aço inoxidável, atá-lo a um gigante sistema de ar condicionado de alta velocidade de 5 toneladas, e ligá-los a um complexo sistema elétrico. Segundo Burden, *Fist of Light* seria tanto uma metáfora para a fissão nuclear quanto uma homenagem ao artista James Turrell, notório por seus trabalhos com luz artificial ou natural, cujo mote é: “eu apreendo luz - eu crio eventos que moldam ou contêm luz”²⁰⁴. Por assim dizer, Burden se debruça sobre o caráter inapreensível da luz moderna.

A obra é paradigmática de uma nova compreensão do problema da percepção, em arte. Se, com Duchamp, a percepção é pensada a partir do desejo; e com Warhol, a abordamos do ponto de vista da especulação; com Burden, passamos à questão da *percepção de risco*. Com *Brillo Box*, testemunhamos o *fiat lux* – momento da fulguração de uma oportunidade de destruição criativa. Já *Fist of Light* elabora o reverso dessa cintilação, tornada radioativa, cegante, destruidora. O brilho lancinante que se esconde no interior desse “cubo”, “embalagem” ou “sarcófago”²⁰⁵ metálico não é da ordem do imperceptível, mas do inobservável. Em *Floating Room: Lit From Inside* (1972), Bruce Nauman concebeu um enorme cubo que parece estar suspenso do chão. É possível penetrá-lo: dentro dele, lâmpadas fluorescentes de extremo brilho emitem uma cintilação que impede os órgãos sensoriais

²⁰³ BURDEN, Chris; HOFFMAN, Fred (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007. p.259

²⁰⁴ No original “I apprehend light — I make events that shape or contain light.” James Turrell cit.por: Jori Finkel “James Turrell shapes perceptions” Los Angeles Times, 11/05/2013 <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-xpm-2013-may-11-la-et-cm-rodén-crater-james-turrell-20130512-story.html>

²⁰⁵ O **sarcófago da usina nuclear de Chernobil** é uma enorme cobertura de concreto em torno da unidade do reator nuclear 4 da Usina Nuclear de Chernobil. Ele é projetado para deter a liberação de radiação para a atmosfera após o acidente nuclear de Chernobil ocorrido em 26 de abril de 1986 envolvendo a área mais perigosa. (Verbetes: Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/Sarc%C3%B3fago_da_Usina_Nuclear_de_Chernobil)

elaborar qualquer coordenada espacial – as paredes perdem sua solidez, o chão parece desembocar em planos existentes, a posição do sujeito torna-se incerta. Um discreto ruído sonoro constante aumenta a tensão dessa experiência de desorientação. Essa é uma obra propõe algo que é da ordem do inapreensível. Já o interior de *Fist of Light* – como “Com Ruído Secreto” – não é apenas inobservável, como nocivo. Daí a impressão de que a obra, com seu revestimento metálico brilhante, seu design sci-fi, seu calor excessivo combatido por um ar-condicionado que emite um barulho ensurdecador, se assemelha a uma tentativa de descrever a experiência de se ver a luz para um cego. É metáfora da racionalidade moderna, justamente, por nos confrontar com o risco de se produzir um impercebível.

Mas, o que é risco? E qual sua relação com a percepção? Como já discutimos, Ulrich Beck, parte do pressuposto de que o conceito de risco existe apenas como conhecimento²⁰⁶. Risco não é ameaça: é *antecipação de uma ameaça*. Envolve, de um lado, o reconhecimento de possíveis *causas* de ameaça; de outro, é exercício de *predição* de cenários futuros em que a catástrofe pode ou não ocorrer, e em quais graus. Logo, riscos são uma *acresção conceitual àquilo que pode ser ou não percebido como real*. Nesse ponto, a exposição à radiação é paradigmática – praticamente nenhuma espécie viva dispõe de sentidos capazes de perceber a radiação (fig. 27); no entanto, basta que fiquemos sabendo *através da ciência* de sua presença no espaço para que todo o ordenamento social, político e jurídico seja transtornado.

²⁰⁶ BECK, Ulrich. *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011.



“27 de Abril de 1986: A primeira foto a ser tirada do reator, às 16h, 14 horas após a explosão. Foi tirada do primeiro helicóptero a sobrevoar a zona do desastre para avaliar os níveis de radiação. A vista está *enevoada devido à radiação*, o que também explica por que a foto não foi tirada muito perto da janela. Mais tarde, especialistas em radiação descobriram que, a 200 metros acima do reator, os níveis atingiam 1500 rems, apesar de seus contadores não excederem 500 rems”²⁰⁷

Figura 31: Igor Kostin / Corbis

Nesse sentido, segundo Beck, a noção de risco exige os “*órgãos sensoriais’ da ciência* — teorias, experimentos, instrumentos de medição — para que possam chegar a ser ‘visíveis’ e

²⁰⁷ “The first photo to be taken of the reactor, at 4pm, 14 hours after the explosion. This was taken from the first helicopter to fly over the disaster zone to evaluate radiation levels. The view is foggy due to radiation, which also explains why the shot was not taken too close to the window. Later, radiation experts learnt that at 200 metres above the reactor, levels reached 1500 rems, despite the fact that their counters did not exceed 500 rems.” In: Redação “Chernobyl nuclear disaster – in pictures” The Guardian, 27/04/1986. <https://www.theguardian.com/environment/gallery/2011/apr/26/chernobyl-nuclear-disaster-in-pictures>

interpretáveis como ameaças”²⁰⁸. Na verdade, a própria existência de um risco depende diretamente de uma atribuição normativa da ciência:

Enquanto os riscos não forem cientificamente reconhecidos, eles não “existem” – em todo caso, não em termos jurídicos, medicinais, tecnológicos e sociais, não sendo portanto evitados, manejados, corrigidos. *Contra isto, nenhum lamento ou ranger de dentes coletivo ajuda. Somente a ciência.* O monopólio de verdade do juízo científico obriga assim que os próprios afetados façam uso de todos os meios e métodos de análise científica para implementar suas demandas. E obriga ademais que eles ao mesmo tempo os modifiquem.²⁰⁹

Deixo para uma futura investigação uma eventual crítica do monopólio científico das definições de risco. Aqui, pretendo fazer uma breve defesa da contribuição da arte para uma *intuição do risco*. Seu papel nada teria a ver com a mera ilustração de conhecimentos científicos²¹⁰. Como procurei argumentar ao longo deste capítulo, tanto a sensação quanto a percepção constituem um campo reflexivo dotado de lógica própria, que é irreduzível à linguagem codificada/simbólica do conhecimento científico/filosófico. Nesse sentido, a arte – por intuir sobre uma nova inscrição na mente que, num primeiro momento, existe como mero pulso; e intuir, em um segundo momento, sobre tudo o que pode ser infinitamente

²⁰⁸ BECK, Ulrich. *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011. p.32

²⁰⁹ BECK, Ulrich. *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011. P.87. Grifo meu

²¹⁰ A arte que se presta ao papel de ilustração da divulgação científica, além de não contribuir efetivamente para a percepção do problema, corre ainda o risco de ser cotejada como aquilo que ela também é: antes de tudo, matéria inerte inscrita numa atividade social. É o caso da obra de Olafur Eliasson e Minik Rosing, “Ice Watch” (2014), instalação composta de 12 grandes blocos de gelo que haviam se desprendido da calota polar da Groenlândia e que foram transpostos para a Europa pelo artista, para que o público pudesse se reunir em torno dessa espécie de “fogueira de gelo” efêmera para observar (“to watch” - ver) o crepitar do rápido derretimento (“the watch” - relógio). Com a obra, Eliasson e Rosing pretendiam tornar tangível a noção abstrata de mudança climática. Os críticos dessa peça questionaram se a obra não se resumia a uma experiência algo sentimental do derretimento de uma linda forma cristalina; já que, para efeitos de mera tangibilização de um conceito abstrato, as várias catástrofes que já assolam a Europa – como a enchente que inundou a Bienal de Veneza – não seriam muito mais eficientes. E ainda: qual era afinal a pegada de carbono da obra? Uma análise realizada pela Julie’s Bicycle, comissionada para a instalação de Paris do ano seguinte, estimou que o transporte, refrigeração e instalação das peças de gelo custaram no total cerca de 30 toneladas métricas de CO₂, um valor “pequeno se comparado com as emissões totais de carbono do mundo, mas para uma única obra de arte, pode ter sido um dos projetos mais poluentes feitos durante essa década, principalmente quando se conta o impacto das três apresentações em conjunto”. Em outras palavras, sequer a operação conceitual – essa espécie de readymade polar – parecia algo mesmo eficaz, a coisa certa a ser feita. Para piorar, descobriu-se que a obra foi comissionada pela Bloomberg Foundation, associada à Michael Bloomberg, político novo iorquino que buscava desesperadamente se passar como defensor do meio ambiente, mas que mantinha vínculos extensos com a indústria do petróleo.

No original: “small in comparison to the world’s total carbon emissions, but as a single artwork, it may have been one of the most heavily carbon-emitting projects made during that decade, especially when counting the impact of all three of its presentations.” RASPET, Sean. “Remember when contemporary art solved the climate crisis?” in: ArtAsiaPacific, Edição 117, Março/Abril 2020. In: <http://artasiapacific.com/Magazine/117/RememberWhenContemporaryArtSolvedTheClimateCrisis>

simulado e sucessivamente projetado a partir desse pulso; além de mediar nosso acesso até a clareira onde ele é emitido – pode nos ajudar a penetrar esse limiar ambíguo entre *linguagem, consciência e matéria* em que primeiro se manifestam as futuras catástrofes produzidas pelo homem.

Como risco é sempre antecipação de catástrofe, as obras de arte que se debruçam sobre a questão do risco comportam sempre um elemento ameaçador imperceptível, impercebível ou indesejável. O que se busca, aqui, é “algo que não se vê ou toca e que muda ‘inexplicavelmente’ as relações de força”²¹¹ – o que o crítico Ronaldo Brito denominou como *densidade transformadora*. Quando concebeu este conceito, ele tinha em mente a obra *Eureka/Blindhotland* (1970-5) de Cildo Meireles – em que o espectador, manipulando bolas de tamanho igual e material similar, descobre que elas têm pesos diferentes graças ao enxerto aleatório de uma substância invisível pelo artista. Se Duchamp pensava o valor de uma obra em termos de “peso”, isto é, a partir de sua força de atração do subjétil; agora, devemos interrogar o grau de concentração dessa relação. Obras como *Fist of Light* e *Shoot* pretendem enxertar nossa percepção no impercebível, na esperança de que possam alterar a *densidade* do que os órgãos sensoriais denunciam como matéria, ou não, de risco. Nesse sentido, *Fist of Light* pode ser encarada como um apelo à prudência intuitiva: ela tematiza menos o sublime dessa luz capaz de cegar todos os olhos, exceto os “órgãos sensoriais da ciência”; e sim, todo o aparato *ameaçador por si só* necessário para controlar a produção desse impercebível – nisso, altera a densidade da conquista científica, conferindo-lhe o encorpamento precário das máquinas que se esforçam por controlá-la.

Retornemos ao “ponto relativo” de *Feu Inextinguible*, de Farocki: o ato de se queimar com uma ponta de cigarro para se referir ao poder inflamável do napalm. Ora, se deixamos de lado a comparação com *Shoot*, fica difícil compreender por que Didi-Huberman acreditou que Farocki devesse se queimar *realmente* para estabelecer “muito mais que uma metáfora (...) uma verdadeira coreografia de comparação dialética”²¹² com o Napalm. Na realidade, a concepção de política do crítico francês é tão problemática que ele chega a assinalar a tal gesto

²¹¹ BRITO, Ronaldo. “Frequência Imodulada” in: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme. *Cildo – Estudos, Espaços, Tempo*, São Paulo: Ubu Editora, 2018. p.163

²¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.92

o caráter de um “imperativo” – assim como “Jan Palach *teve* de sofrer em todo o seu corpo”²¹³ o fogo da autoimolação, Farocki *teve* de queimar o seu próprio braço com um pixel da “chama da revolta”²¹⁴. Ora, mas qual o sentido desse “ter”, desse “precisar”? Eles careceram da chama assim como Burden parecia carecer da bala – isto é, como uma escolha artística? Ou tiveram de se queimar porque a política não deixava alternativa – um pouco como as vítimas do Vietnam que, sem ter como se protegerem, foram queimadas?

Questionar a *necessidade de se queimar* é importante, se se pretende realmente pensar a diferença entre o “ponto relativo” de Farocki e o testemunho de Kim Phuc - a menina em vida nua registrada à distância pela câmera Leica²¹⁵ - que optou por descrever a ação da bomba sobre seu corpo recorrendo à mesma metáfora: “Napalm é a dor mais terrível que você pode imaginar. A água ferve a 100 graus Celsius. Napalm gera temperaturas de 800 a 1.200 graus Celsius”²¹⁶. Como sua pele ainda testemunha as queimaduras, Kim não precisou se queimar uma segunda vez para fazer “abrir os olhos” de seu público; e pôde fazer uma “coreografia da comparação dialética” mais prosaica, referindo-se à fervura da água. Ambos recorreram aos “órgãos sensoriais da ciência” para suprir o impercebível, inexperienciável – mesmo para um sobrevivente – do rastro destrutivo do Napalm. Em todo caso, a comparação entre os dois discursos deixa claro a impertinência da proposta de Didi-Huberman, cujo argumento coloca Farocki numa situação desfavorável – um crítico maldoso poderia muito bem concluir “espontaneamente”²¹⁷ que, independentemente das intenções de se “fazer sofrer um tempo”, não apenas Burden, mas também Farocki se colocou na posição de “herói”²¹⁸, de intelectual esnobe que, com recurso a um símbolo típico de sua classe, o cigarro, se queimou para afirmar

²¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.32

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.32

²¹⁵ Célebre foto de Nick Ut, vencedora do prêmio Pulitzer de Reportagem Fotográfica de 1973

²¹⁶ No original: “Napalm is the most terrible pain you can imagine. Water boils at 100 degrees Celsius. Napalm generates temperatures of 800 to 1,200 degrees Celsius” OMARA-OTUNNU, Elizabeth. “Napalm Survivor Tells of Healing after Vietnam War,” University of Connecticut Advance, November 8, 2004. T 34.

²¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.32

²¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.32

sua “tautologia”²¹⁹, porque acreditava que seu sentimento de revolta seria mais significativo que o testemunho das vítimas do napalm.

Claro, nem Burden, nem Farocki, agiram com “heroísmo”; trata-se tão somente de uma questão mal formulada acerca do papel da metáfora e da percepção para além do visual e do conceitual, na arte contemporânea. Para escapar esse impasse, proponho que imaginemos que, ao invés de se queimar, Farocki tivesse optado por ser baleado, como Burden, diante das câmeras. Como fazia um filme, teria tido muitas dificuldades para convencer o público de que o fizera *realmente*. Queimar-se com a ponta do cigarro é, talvez, um dos poucos gestos imediatamente interpretáveis pelo espectador do cinema como uma ação real, e não mero artifício ficcional. Isto é: queimar-se com um cigarro é um dos poucos gestos que escapam imediatamente ao domínio puro da visão e implica a percepção em outras relações táteis. Mas, porque não aquecer uma jarra d’água, como sugere Kim Phuc? Qual a necessidade dessa agressão real? Penso que a chave da interpretação está *em acenar para a possibilidade concreta de ser queimado*.

O tema do filme não é os bombardeios da Guerra do Vietnã, mas os minions que fabricam ingenuamente os dispositivos de destruição. Por não imaginarem que acabariam “queimados” de algum modo – física ou moralmente – os minions do primeiro mundo – essa horda de recepcionistas, técnicos de produção, gerentes de recursos humanos, engenheiros químicos etc. – eram absolutamente vulneráveis às mentiras do Empreendedor de guerra, que ocultava com relativa facilidade da sociedade civil que a tal substância “inflamável” que sua fábrica produzia é, na verdade, napalm. Nesse sentido, quando Farocki se recusa a mostrar as imagens de destruição e morte causadas por Napalm – para não ferir a sensibilidade e passar a impressão de que “usamos o napalm contra vocês e *à suas custas*”²²⁰ – ele está, na verdade, procurando por uma maneira de inscrever o napalm no horizonte do minion que, o cineasta bem sabe, está sempre pré-disposto a sentir uma culpa generalizada sobre o horror do mundo, justamente, para quem ninguém tenha que se sentir individualmente culpado e nenhum processo de mobilização tenha de ser questionado ou alterado.

²¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018. P.32

²²⁰ FAROCKI, 1968

É nesse contexto que age a queimadura por cigarro. Em um tempo que se podia ainda fumar nos cinemas, podemos imaginar o verdadeiro objetivo dessa cena: de repente, o espectador, portando ou não um cigarro aceso em suas mãos, era confrontado com essa *discreta volúpia da autoimolação*. Lembremos que percepção é sempre informação sensível implicada numa ação. No exato instante em que Farocki se queima, é provável que muitos espectadores – como eu – se imaginaram queimando a si próprios; um pouco como na canção do Nine Inch Nails, ““Eu me machuquei hoje / Para ver se ainda sinto / Eu me concentro na dor / A única coisa que é real”²²¹. Nesse exato momento, *ocorre uma transmutação da densidade na sala de cinema*: esse espaço hermético de privação sensorial torna-se, por um instante, um ambiente tátil e inflamável. A simplicidade escandalosa desse gesto – nossa intolerância para um dor pequena e inofensiva como essa – faz pensar menos no bombardeio em si que na intolerável apatia daqueles que se mobilizaram o suficiente até mesmo para terem algum papel “involuntário” na cadeia produtiva do napalm. Logo, para esses espectadores que testemunharam uma alteração da densidade, por coextensão, todos os ambientes herméticos – como os da indústria química – tornam-se espaços possivelmente táteis e inflamáveis, pois a curiosidade foi aguçada pela volúpia dessa experiência de compor um subjétil de resistência a partir do napalm. Em suma, mais que uma metáfora – ou uma hiper-metáfora, tal como a compreende Didi-Huberman com sua tese da “coreografia da comparação dialética” –, é concretamente uma *queimadura que acontece*, uma *deflagração da percepção*, que se abre para esse “algo fugidio que depois se extingue. Mas basta para provar que esse algo pode existir”²²². Em outras palavras, a cena conquistava, em relação à sala de cinema, o mesmo que Burden conquistou na galeria de arte: em ambos os casos, o espaço foi para além de cenáculo do discurso metafórico para se transformar em uma espécie de *laboratório experimental da percepção de risco*.

²²¹ No original: “I hurt myself today / To see if I still feel / I focus on the pain / The only thing that's real”. Canção “Hurt” (1994), de Nine Inch Nails.

²²² SARTRE, Jean-Paul. “A Expansão do Campo do Possível”. In: PIMENTA, Heyk; COHN, Sergio (Org.). *Maior de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 23.

7.2 crítica em situação de levitação

Em verdade, todas essas discussões sobre falso heroísmo *versus* verdadeira resistência – de quem está apto ou não a fazer sentir a “chama da revolta” capaz de “abrir os olhos” contra o “terrível do mundo” – são de muito pouco interesse quando perdem de vista a realidade prática, a possibilidade concreta de sermos queimados por napalm *ou* levarmos um tiro. Entre essas e outras, “as metáforas não têm um valor próprio a oeste de Tordesilhas”²²³. Em todo caso, Stengers denomina esse tipo de reflexão obcecada por metáforas totalizantes e genéricas, característica de uma certo viés predominante das análises sociológicas contemporâneas, como *crítica em situação de levitação*:

Daqui para a frente, a crítica está em situação de levitação, o que, aliás, é celebrado por alguns como derradeira lucidez, assumindo enfim o drama abissal da humana condição. Suplico a aqueles a quem esse canto de morte possa seduzir para pensar comigo que talvez haja certa obscenidade nesse radicalismo um pouco “chique”, como uma demonstração por absurdo de que a crítica, longe de gerar novas questões e novos “possíveis”, persegue a sombra do que tinha tido importância, tinha feito viver e pensar, e honra o que já não pode fazer ninguém viver e pensar.²²⁴

Como esse tipo de crítica se coloca nada menos que a tarefa heroica de *pensar pelos outros*²²⁵, ela se sente à vontade em denunciar que em nosso mundo “o universo dantesco, *dessa forma*, inverteu-se”²²⁶, e se limita a explicar a forma como decaímos todos no inferno invertido a que chamamos de vida cotidiana. Sociedade do cansaço, do controle, da transparência, da agonia... Abundam teorias que remetem a essa mesma noção de “sociedade” arbitrária, “construída” inteiramente por relações de poder que, pelo próprio fato de serem arbitrárias, podem ser sumária e imediatamente invertidas por um poderoso despertar geral. Teorias que não suspeitam que, como contrapõe Stengers, um tal termo só poderia resultar da mesma “operação de equivalência generalizada”²²⁷ que torna vulnerável a cultura para

²²³ Cildo Meireles, cit. por: ROLNIK, Suely. “Desvio para o Vermelho” in: WISNIK; MATOS [org.] *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p.198

²²⁴ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015 P.108

²²⁵ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015

²²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.17 Grifo meu.

²²⁷ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015. p.102

processos de captura e mobilização capitalísticos. Assim, conclui Stengers, quando uma tal crítica, do alto de seu olhar levitante para a catástrofe, se debruça sobre a questão de como resistir – “nós precisamos descer das montanhas para chegar na lama!”²²⁸ – ela só pode responder ao inferno convocando a uma *mudança sem resistência*.

O acadêmico hoje – especialmente no turno “ultrapolitizado”²²⁹ da atual crítica de arte e literatura que, como descreve a crítica de arte Sônia Salzstein, conclama sempre a uma “imersão imediata no território da cultura (uma imersão positiva, sem reflexividade, é preciso dizer, quase uma adesão)”²³⁰ – está habituado a esse tipo de enunciado que conclama *todos a mudarem em uníssono*: a “abrirem os olhos para a economia terrível”, a “sentirem a chama da revolta”, a “sofrerem um tempo”, “se elevarem a uma cólera”, “profanarem a aura da mercadoria”, “restituírem as coisas ao comum”, a “enxergarem a luz que nunca nos alcança no escuro de nosso tempo”... Sempre o mesmo apelo: devemos todos mudar sem resistência – mas com alguma criatividade (“sejamos múltiplos!”) – isto é, que deixemos nos mobilizar pela crítica - claro, com a garantia que ninguém se indigne a ponto de sair por aí se queimando com bitucas de cigarro. Em suma, esse modo de refletir nos força a pensar a emancipação da humanidade dos grilhões da arbitrariedade do horror sempre como “interminável tarefa – e aparentemente mais sagrada pelo fato de ser interminável – de destruir cada reflexo, e sempre com o mesmo refrão, ‘é construído!’”. A menos que um novo sagrado seja postulado – direitos do homem, democracia -, cuja abstração esvazia a crítica. Mas, *como se critica um postulado?*²³¹. Em outras palavras: em que momento poderíamos efetivamente avaliar as vantagens de se “fechar os olhos”, se o crítico nos convida a “abrir os olhos” sem qualquer resistência?

²²⁸ “Pode uma cidade altamente elitista, frequentada basicamente por bilionários do circuito internacional, onde nem mesmo o cidadão médio suíço tem acesso, ser sede de um encontro de arte contemporânea? (...) “Nós precisamos descer das montanhas para chegar na lama”, chegou a afirmar o curador alemão radicado no Brasil na abertura do evento, ainda sob o impacto do estouro da barragem em Brumadinho, ocorrido poucos dias antes da abertura do Summit. Foi uma fala poética e direta de como o debate sobre arte não deve ficar restrito a um mero encontro, mas merece provocar ações concretas.”

In: CYPRIANO, Fábio. “Em Verbier, líder indígena defende que arte não é para covardes” in: ARTE! Brasileiros. 2/04/2019 in: <https://artebrasileiros.com.br/arte/seminario/em-verbier-lider-indigena-defende-que-arte-nao-e-para-covardes/>

²²⁹ SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na Era da Crítica” in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006 p.227

²³⁰ SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na Era da Crítica” in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006 p.232

²³¹ STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015 P.108

Devemos contra-argumentar essa crítica em situação de levitação dizendo que – em um mundo precarizado que parece pôr em xeque qualquer imaginação de futuro, em que a mera perda de uma bolsa estudantil²³² ou a derrubada policial de uma barraca de frutas, os “damascos, bananas e morangos no chão diante da Prefeitura”²³³, por si só, já parecem ser o suficiente para levar o sujeito à autoimolação que, em alguns países, já chega a ser a segunda maior causa de suicídio – queimar-se com um “pixel” da revolta para poder “abrir os olhos” para o inferno *soa um pouco arriscado*. Em resposta a esse hábito da crítica, procurei ao longo da presente pesquisa descrever as obras e acontecimentos menos como postulados da verdade de nosso tempo, e mais como tentativas precárias de se *produzir uma percepção*, de fazer algo proliferar – chamando ainda atenção para tudo que há de risco e de possível nesse proliferar em um mundo poluído pela zona cinza. Aventurei-me a descrever as obras como algo menos que um manifesto, um postulado, um sentido até. Chegamos sempre em um ponto indecível que só pode ser resolvido com um “ato criativo de observação”, para falarmos como Duchamp. Entre o agito vazio e a monotonia voluptuosa de *Brillo Box*, por exemplo, é sempre menos uma questão de interrogar qual seria o objetivo de Warhol que, propriamente, experimentar uma nova densidade do delicioso sensaborão do gosto de monopólio, investigar o que pode ser produzido a partir desse signo-*pharmakon* numa ida ao supermercado ou a um shopping de luxo, descobrir o que pode proliferar em nós a partir daí. Do mesmo modo, entre a gentrificação espiritual e a retomada de um devir ameríndio, o sentido da tenda precária de *Melancholia* (2003) é mais uma questão de ir ao Parque Trianon para observar a fumaceira cobrir a cidade de São Paulo, de ir a um bairro de joalheria para pensar numa criaturinha bizarra... Em resumo, procurei escrever sempre de tal maneira que deixasse em aberto ao leitor a possibilidade de que algo lhe aconteça, que uma clareira a ele

²³² No dia 08 de novembro de 2019, Annas K., um estudante de 22 anos da Universidade de Lyon, ateou fogo em si mesmo em frente ao restaurante universitário, para chamar atenção para a precariedade da comunidade acadêmica. Pauline Bock “How a French student setting himself alight has inspired a new revolt” *NewStatesMan*, 13/09/2019. <https://www.newstatesman.com/world/europe/2019/11/how-french-student-setting-himself-alight-has-inspired-new-revolt>

²³³ O vendedor de frutas tunisiano Adriel Didi, após ter sido humilhado por policiais, ateou fogo em si mesmo em homenagem a Mohamed Bouazizi, também vendedor de rua, cujo ato de autoimolação desencadeou os levantes da Primavera Árabe em 2010. Em 2017, o “protesto público” era a segunda forma de suicídio mais comum suicídio na Tunísia. Redação NYT. “Autoimolação, estopim da Primavera Árabe, hoje é uma tendência sinistra” *Folha de São Paulo*, 11/07/2017 <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2017/07/1900236-autoimolacao-estopim-da-primavera-arabe-hoje-e-uma-tendencia-sinistra.shtml>

se revele, um pulso qualquer se deflagre em sua percepção, *tornando assim possível fazer uma crítica de tudo que foi postulado nessa tese.*

8. *Shoot* e a zona de risco

Ao contrário do napalm, armas de fogo estão disponíveis para consumo doméstico em todo o mundo. Quer seja nas ruas da periferia; nos centros de caça e treinamento; nas brincadeiras infantis, nos videogames, nas fantasias sexuais; no cinema, na literatura, na música; nos latifúndios do interior, na gôndola do supermercado e no coldre do policial; nos pesadelos noturnos, na ansiedade da espera noturna pelo ente querido, nas manchetes dos jornais diários ou, infelizmente, na ocasião de um assalto... – dificilmente deixamos de ser expostos diariamente a um disparo qualquer. A exposição contínua ao evento do disparo compõe nossa paisagem sensível desde, pelo menos, a expansão dos meios de comunicação e da indústria armamentista ao longo da modernidade. As extravagantes “bancadas da bala” de todo mundo não coadunam com a discrição dos fabricantes de napalm. Ao lado do pânico frio causado pela possibilidade de ser alvejado a qualquer momento, está a volúpia do disparo que testemunha que, por detrás desse objeto de terror e fascínio, há muito foi designada para a arma de fogo uma inesgotável *oportunidade de lucro*. Mesmo assim, seria injusto tratar *Shoot* como se fosse “algo saído de um roteiro de Hollywood”²³⁴.

Inversamente, a explosão de uma bomba é evento raro e distante o cotidiano do Ocidente. Mesmo no cinema comercial, a explosão de uma bomba de nêutron, hidrogênio, napalm, nuclear, etc., constitui sempre um cenário de destruição inacessível à experiência direta dessas vidas espectrais. Em relação ao evento real, quando capturado em vídeo e fotografia, o clarão imediato de *pixels* dá lugar a corpos queimados, reduzidos quase sempre a 1/3 de sua massa original, portado tonalidades às vezes arroxeadas, resultando em formas que pouco lembram o contorno do ser humano. Foi nesse sentido que W.G. Sebald, ao

²³⁴ No original: “just something out of a Hollywood script”. Trata-se do comentário que o prefeito John Hodge fez acerca do caso em que um pai baleara o seu próprio filho no quintal de casa ao tê-lo confundido como um possível bandido. Como o protagonista de *Batman Begins*, seu filho estava usando uma máscara de ski negra e brincava com uma faca. <http://www.nydailynews.com/new-york/conn-teen-killed-dad-apparent-break-in-clutching-knife-police-article-1.1170560>

examinar a ação explosiva do ataque aéreo à cidade de Hamburgo²³⁵ - cujo objetivo seria reduzir, tanto quanto possível, a cidade a cinzas, dispondo de meios de destruição cuja intensidade “ninguém jamais havia *imaginado* ser possível”²³⁶ – aponta para a existência de um *perímetro impercebível*, inacessível à experiência humana direta, o qual somente um “olhar sinótico, artificial”²³⁷ seria capaz de penetrar. Na ocasião, portanto, de um evento virtualmente sem *testemunho possível*, tal seria, na visão de Sebald, o desafio da arte: elaborar para a explosão da bomba um novo olhar, ainda que sem lastro na experiência sensível direta; uma *sinótica* inteiramente reconstituída através de um linguagem nascida entremeio ao testemunho distante e lacunar, trágico em sua própria fantasmagoria; e ao relato científico, cuja objetividade não pode senão ecoar o inefável da invenção desse tipo particular de destruição. Farocki, embora se debruce sobre a experiência mediada dos minions, se impõe uma tarefa algo similar à de Sebald: se a imagem da bomba e seus efeitos não fazem mais que nos dessensibilizar ante ao impercebível que ela representa; cumpre reconstituir, sob outras bases, o antigo vínculo entre linguagem e experiência sensível.

Se um disparo de arma de fogo produz um impercebível, este não ocorre a nível da representação. *O modo de ferir a sensibilidade é inteiramente diferente*. Pelo contrário, uma arma sugere sempre uma promessa de narrativa. “Nunca se deve colocar um rifle carregado no palco se ele não vai disparar. É errado fazer promessas que você não pretende cumprir”²³⁸ – assim a *Arma de Chekhov*²³⁹ criou uma geração de espectadores avidamente paranoicos. Há uma longa intimidade entre a arma de fogo a proliferação de narrativas. Já notava Walter Benjamin que o prenúncio da morte individual – que a arma de fogo simboliza mais claramente – é fundamental para a produção mesma de “sentido” em um romance moderno: o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler o 'sentido da vida'. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua

²³⁵ A Operação Gomorra, liderada pela Força Aérea Real britânica e com apoio da Oitava Força Aérea dos Estados Unidos.

²³⁶ SEBALD, W.G. *História Natural da Destruição*, Lisboa: Quetzal Editores, 2017 p. 20.

²³⁷ SEBALD, W.G. *História Natural da Destruição*, Lisboa: Quetzal Editores, 2017 p. 24

²³⁸ No original: "One must never place a loaded rifle on the stage if it isn't going to go off. It's wrong to make promises you don't mean to keep.", carta de Anton Chekhov a Aleksandr Semenovich, 1/09/1889. In: BLACK, Sacha. *The Anatomy of Prose*, Nova York: Atlas Publishing, 2020. Kindle Edition.

²³⁹ Termo inspirado nas cartas de Chekhov que descrevem a estratégia narrativa de reduzir os elementos diegéticos ao estritamente essencial para o progresso do enredo.

morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira.”²⁴⁰ Assim como na *gag* do filme *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014), de Alejandro González Iñárritu, em que uma tentativa fracassada de suicídio por arma de fogo durante uma peça de teatro acaba elogiada pelo público como um retorno do teatro a sua essência arriscada - nada poderia ser mais distante epistemologicamente do impercebível da bomba: *disparar uma arma de fogo para produzir um sentido para a vida*.

No entanto, nada disso há em *Shoot*: nenhum assalto de reminiscências, nenhum destino a ser elucidado, nenhum frenesi, nenhuma busca desesperada pela sobrevivência. Nenhuma apreensão divinatória do sentido da vida. *Shoot* faz fracassar todas as tentativas de se recompor um personagem²⁴¹, um enredo, um sentido a partir do disparo – ou um manifesto, uma crítica política, um chamado à cólera – a obra conserva-se silente ante toda exigência de ser reinvestida numa narrativa. O que temos é, meramente, é esse *Shoot*, disparo/disparar. Se há uma história a ser contada, aí, ela é inesperadamente neutra: “ele ficou branco muito rapidamente. Seus lábios ficaram quase azuis e seu rosto ficou branco ... *Eu não estava esperando isso*”²⁴².

Sem finalidade, mas também sem *fim*, *Shoot* não é uma obra épica, mas clínica.

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.214

²⁴¹ Em Didi-Huberman, o tratamento ficcional é flagrante. Apesar de reconhecer que “Burden's injury was conceived as an artwork, and this artwork takes place - and ends - when the bullet is fired.” (p.43) – ao passo que o ato de queimar-se de Farocki, “on the contrary, is merely a means at the beginning of a film that will last another 20 minutes (which is the time it effectively takes to understand the terrifying economy of napalm in place throughout the world).” (p.43) – Didi-Huberman não se abstem de sugerir um eventual *The End* para *Shoot*. Assim, por exemplo, ele descreve, como uma espécie de cena de um film noir, uma das fotos da performance: “A famous photograph shows him standing upright but dazed from the shock, with two holes in his arms, from which flows a trickle of blood.” (p.43). A comparação entre as obras, em todo caso, se assenta numa confusão dos meios, especificamente, na exigência de que a performance atenda a critérios da narrativa cinematográfica.

²⁴² Relato do atirador da performance. No original: “he turned white pretty quickly. His lips kinda got blue almost and his face went white... I wasn't expecting that”. Filme: “Burden” (2016), dir. Richard Dewey.

8.1 pequeno mundo

Numa das fotos da performance, Burden aparece particularmente vulnerável. Caminha entre câmeras e espectadores; acabara de ser alvejado. O rosto pálido, neutro – se o contemplamos longamente, a primeira impressão de uma face mortificada dá lugar, por vezes, a uma sensação de calma, quase alegria – parece extensão direta da ferida donde escorre um sangue parco, ralo: chaga desproporcional, em sua simplicidade, ao risco da performance, ao terror que ela é capaz de suscitar em nós. Ao fundo, sua esposa sorri. É talvez a foto que melhor exprime o sentido da colaboração na obra.



Figura 32: após *Shoot*²⁴³

Em *Shoot*, todos os convidados – em sua quase maioria composto de amigos e familiares – sabem de antemão que o artista será de fato baleado. Essa é a condição para que

²⁴³ Disponível em: STILES, Kristine. “Burden of Light” in: BURDEN, Chris; HOFFMAN, Fred (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007

um tiro aconteça. É precisamente por contar não apenas com espectadores, mas sobretudo com *testemunhas*, ou melhor, *comparsas*, que a dimensão ética da obra adquire um novo contorno.

Burden não atirou em si mesmo, ele foi baleado por um amigo e o público se reuniu para ver isso acontecer. Quando isso é enfatizado, surgem diferentes questões. *Como alguém poderia ser persuadido a atirar em seu amigo? Por que o público estava preparado para deixar isso acontecer?*²⁴⁴

Convém, desse modo, dar enfoque não apenas ao ato performado, mas também à participação – o que Burden denominou como “comparsas, que assistiram ao crime”²⁴⁵. Há duas classes de espectadores: “o público primeiro e o secundário”²⁴⁶, i.e. os que testemunharam o ato e os que o conheceram. São subjéteis distintos. Entre os que experimentaram em primeira mão, a zona cinza – a distância entre o que sabemos e o que nos mobiliza – é experimentada na fronteira entre testemunho e cumplicidade, já que o evento que estava prestes a ocorrer podia ser objeto não só de análise crítica, como investigação criminal. Ninguém poderá se ver livre da lei sob o argumento de que contemplava uma “metáfora”. Já entre os tiveram uma experiência mediada, liberadas de qualquer responsabilidade em relação ao ato, as questões de sentido metafórico e político são mais prementes.

Já discutimos as dificuldades e limitações de uma abordagem metafórica e cultural da obra. Para superá-la, proponho a seguinte questão para o leitor: se você concorda que, para pensar a violência, soa plausível ser baleado pelo bem da arte; logo, por que você mesmo não se oferece à mira do atirador? Um tal tipo de pergunta libera a percepção para simular aquilo que a metáfora impede ao crítico de arte “aristotélico”: a sedução da experiência de primeira mão. Chris Burden sabia que nós perguntaríamos “por que o artista pediu para que lhe dessem um tiro?”. Intuíá, ainda, que entre os que consentissem com essa necessidade, a

²⁴⁴ No original: “Burden did not shoot himself, he was shot by a friend, and the audience gathered to see it happen. When this is emphasized, different questions emerge. How could someone be persuaded to Shoot his friend? Why were audience members prepared to let it happen?” WARD, Frazer. “Gray Zone: Watching Shoot” in: *October*, Vol. 95. Cambridge: MIT Press, 2001., p.116

²⁴⁵ No original: “partners, who watched the crime” in: BURDEN, Chris; HOFFMAN, Fred (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007. P.27

²⁴⁶ No original: “the first and secondary audience” Chris Burden. cit. por: VOGELS, Heidi. “Failure is Accepted”, in: 1000things. Disponível em: <http://1000things.org/en/topic/failure-is-accepted>

pergunta consequente seria: “aliás, por que *não experimentar* levar um tiro?”. Em outras palavras, “todo o público”, reconhece Burden, “não tem uma alternativa senão se colocar em meu lugar”²⁴⁷.

Do ponto de vista do performer, *Shoot é irrepitível*: como investigação de uma experiência de primeira-mão, não é possível ser baleado outra vez “como se fosse a primeira”. No entanto, a obra é perfeitamente *reproduzível*: não há nada de específico, aí. Por esse motivo, *Shoot* – ao contrário, por exemplo, de *Rhythm 0* (1974), de Marina Abramović, em que a cada vez que a arma for disparada, será sempre um fato novo em acordo com a proposta original²⁴⁸ – é um *readymade*, no sentido de ser um *gesto serial*, reproduzível e império a qualquer intervenção subjetiva. Também por esse motivo, devemos sempre incluir em nossa percepção da obra uma intuição da experiência imediata, de primeira-mão.

Para compreender melhor o sentido da participação em *Shoot*, retomemos uma bela cena do filme *Baronesa* (2018), de Juliana Antunes. Na periferia de Belo Horizonte, dois amigos brincam com uma arma. É ocasião de uma explosão de guerra do tráfico na favela onde moram; Negão (Felipe Rangel) se prepara para tomar parte, *voluntariamente*, nela. Sentados no chão da casa, Negão experimenta um colete à prova de balas, enquanto Andreia (Andreia Pereira de Sousa) porta a arma de Negão. Seu amigo não pode, senão, contrair-se, críspação premonitória, *diante da arma mesma percebida*, mesmo sabendo que ela estava descarregada. “Não trabalhar com a metáfora da pólvora, mas a pólvora mesma”. Assim, Andreia toma parte na história de seu amigo: um pouco como cúmplice, um pouco como intérprete, brinca com a arma para fazê-lo perceber aquilo em que está se metendo, isto é, estimulando-a simular uma ação. Sem esquivar-se da tarefa de protegê-lo, “você tem que se preparar pra guerra, negão”; Andreia tentará ainda, uma última vez, dissuadi-lo da guerra, convidando-o para ajuda-la a construir a nova casa em outro bairro.

²⁴⁷ No original: “cannot help but place themselves into my shoes”. WARD, Frazer. “Gray Zone: Watching Shoot” in: *October*, Vol. 95. Cambridge: MIT Press, 2001, p.119

²⁴⁸ *Rhythm 0* (1974) foi uma obra de arte performática de seis horas da artista sérvia Marina Abramović no Studio Morra, em Nápoles. O trabalho envolveu Abramović em pé enquanto o público era convidado a fazer o que quisesse, usando um dos 72 objetos que ela colocou sobre uma mesa. Estes incluíam uma rosa, pena, perfume, mel, pão, uvas, vinho, tesoura, um bisturi, pregos, uma barra de metal e uma arma carregada com uma bala. Não havia fases separadas. Abramović e os visitantes permaneceram no mesmo espaço, deixando claro que estes faziam parte da obra. O objetivo da peça, disse ela, era descobrir até onde o público iria: “O que é o público e o que eles vão fazer neste tipo de situação?”. (Verbete: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Rhythm_0)



Figura 33: cena de “Baronesa” (2018), dir. Juliana Antunes

Também *Shoot* assemelha-se a uma espécie de brincadeira. Que, anos mais tarde, os trabalhos de Chris Burden tenham assumido literalmente a forma de brincadeira – abundam soldadinhos de plástico; carrinhos *hot wheels*; peças *meccano*; submarinos e aviões em miniatura, etc – não surpreende. *Shoot* já era uma brincadeira, ainda que levada ao extremo. No sentido de que há o amigo, há as regras do jogo e há aqueles que anseiam por sua vez de participar. Escapando a todo tom de solenidade, *Shoot* retém algo da brincadeira infantil que, sem furtar-se ao papel na sociedade que se prepara à criança através do brinquedo, todavia lhe dá liberdade para jogar livremente com as possibilidades implícitas. Todavia, ao contrário de Andreia e Negão, Chris Burden não está empenhado em “reproduzir as obras dos adultos”. Ele não se interessa em levar um tiro *como* um soldado na Guerra do Vietnã, *como* um vítima do tráfico, *como* um prisioneiro político etc. Tudo indica que sua obra persegue, além do imenso *mundo de coisas* prometido pelos readymades, o *pequeno mundo incoerente* de que falava Benjamin, ao se referir às brincadeiras infantis:

Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e

incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio *mundo de coisas*, um *pequeno mundo inserido no grande*.²⁴⁹

Em suma, trata-se de jogo entre comparsas, brincadeira levada ao extremo, porque a livre distribuição de papéis atingiu um alto estado de indeterminação. O artista é ao mesmo tempo aquele que *dispara* (concebe a obra) e é *baleado* (a obra realiza-se de encontro a seu corpo). É simultaneamente objeto e sujeito – *subjétel*, corpo tragado a um só golpe em suspenso pelo projétil. Do mesmo modo, todos devem convergir nesse mesmo subjétel, se quiserem participar na obra. O atirador, por exemplo, somente a partir do momento em que se coloca no lugar de Burden que lhe é consentido atirar. Por tudo isso, podemos imaginar a extraordinária densidade da atmosfera da galeria F-Space naquela noite, em que todos *buscavam convergir seus espíritos da maneira mais limpa possível no subjétel da obra*, justamente, para que ela pudesse acontecer.

Chris nos disse que o Bruce o ia alvejar. De verdade. Poucas pessoas estavam lá, e a sala estava muito carregada. Todos estavam prestando atenção e tentando não perturbar de forma alguma. Se alguém tossisse ou dissesse ‘Não faça isso, Chris’ ou algo do gênero, poderia ter sido um desastre. Todos percebemos que tínhamos a vida dele em nossas mãos, e era como se houvesse uma ligação direta, uma conexão visceral entre o meu corpo e o dele.²⁵⁰

O limiar indecível entre arte e crime, revela-se, nesse momento, como fundamentalmente *um problema de criação*: para que o disparo culmine em arte, é preciso que ele não fuja a seu propósito. Essa é a única garantia que cada um tem de que suas escolhas éticas não convirjam na proliferação de catástrofes.

Se Burden tivesse sido morto, ou mais gravemente ferido, ele não teria se tornado um herói do movimento antiguerra (ou um mártir da arte), mas teria sido sujeito a desaprovação e ridículo mais intensos. Seu amigo, o atirador, e o público convidado, teriam se encontrado com questões éticas ainda mais sérias a responder; sem deixar de mencionar as questões evidenciais e legais²⁵¹.

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2009. p.104

²⁵⁰ Relato da artista Barbara Smith, presente na performance. Filme: “Burden” (2016), dir. Richard Dewey.

²⁵¹ No original: “If Burden had been killed, or more seriously wounded, he would not have become a hero of the antiwar movement (or a martyr to art) but would have been subject to more intense disapproval and ridicule. His friend the marksman, and the invited audience, would have found themselves with even more serious ethical questions to answer; let alone evidentiary and legal ones” WARD, Frazer. “Gray Zone: Watching Shoot” in: *October*, Vol. 95. Cambridge: MIT Press, 2001, p.120

Nesse sentido, *Shoot* vai além na teoria do ato criativo e cria uma situação em que efetivamente artista, participante e espectador – sem se demoverem do lugar tradicional assinalado – *criaram em conjunto a obra*. “A atitude de combater uma invasão com os braços cruzados”²⁵².

Tal argumento fica mais claro se tivermos em mente qual o sentido implicado nesse esforço coletivo para garantir a emergência de uma obra. Não se trata da visão, tato, audição, nem olfato, mas sobretudo um órgão esquecido pela tradição aristotélica: a cinestesia ou *propriocepção*, “o órgão mais importante para a sobrevivência”²⁵³. É uma faculdade inteiramente voltada para reconhecer a localização espacial de nosso corpo, sua posição e orientação, a força dispendida pelos músculos para sustentar ou antecipar uma possível ação no espaço, além da compreensão da relação entre diferentes partes do corpo entre si sem recurso à visão. É fundamental para o desenvolvimento do equilíbrio postural e para a percepção do movimento. Basicamente, é a forma como intuímos e projetamos nossa existência objetiva no mundo. Ele é formado no cruzamento entre informações táteis e o sistema vestibular; embora o caráter multissensorial da percepção assinale que a propriocepção exerce grande influência na forma como olhamos e escutamos o mundo – já que, fundamentalmente, sua função é garantir que *escapemos fisicamente a toda forma de risco*. Por tudo isso, *Shoot* exige uma extraordinária harmonia entre os corpos para garantir que *a localização espacial do corpo da vítima seja coincidente com a emergência da obra*. O mais discreto movimento de um espectador pode repercutir num desbalanço qualquer do corpo de Chris Burden e do atirador, que nesse momento devem encontrar o exato balanço necessário entre músculos e informações sensoriais para alcançar esse tiro limiar, de raspão. Em outras palavras, devemos compreender também como um problema estético – característico da arte contemporânea – o que o neurologista propõe como uma nova compreensão dos sentidos:

²⁵² No original: “attitude of combating invasion with folded arms.” Marcel Duchamp cit. por: PERLOFF, Marjorie. “The avant-garde phase of American modernism” in: KALAJIAN (org.) *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P.152

²⁵³ No original: “most important to survival” in: BERTHOZ, Alain. *The Brain’s Sense of Movement*. Cambridge: Harvard Press. 2000. P.25

Mas para dar algum significado à percepção, o que é mais necessário é uma revisão completa da palavra "sentido". Sugiro retornar a uma classificação dos sentidos que corresponda à função perceptiva. Portanto, ao sentido do paladar e do olfato, tato, visão e audição, adicione, como o vernáculo já faz, o sentido de movimento, espaço, equilíbrio, esforço, self, decisão, responsabilidade, iniciativa e assim por diante. Essa ideia dos sentidos mostra o caminho, determinado pelo sujeito, em direção a um objetivo.²⁵⁴

Daí a importância dos conceitos de “peso” e “densidade”, para nosso exame das obras de arte. Se *Fist of Light*, *Feu Inextinguible* e *Shoot* – além de todo sentido visual, conceitual, sonoro, quase-metafórico que elaboram – são também experiências que deflagram uma *alteração da densidade da experiência* do objeto da representação; são testemunhas de uma perturbação do campo do perceptível que assinala tanto uma margem de intolerável quanto de possível para tudo que é percebido como zona cinza.

8.2 corpo inabalável

Como argumentamos, os readymades, em geral, almejam uma intuição sobre a totalidade das percepções possíveis de um objeto singular. Eles pretendem produzir uma *intuição sobre o absoluto de uma constelação*. É por isso que o artista busca tão obstinadamente reduzir a influência da sensação e a atração para ação – que limitam a dinâmica potencial-atual a um ato específico de ação-reação. Não se trata, contudo, de uma visada transcendental, mas imanente, isto é, que só adquire sentido a partir da materialidade viva do sensível. Não se trata de um absoluto que, escapando ao labirinto, passa a enxergá-lo de cima; mas de uma totalidade que se revela a nível do chão e do corpo, desativando o labirinto: assinalando, ao mesmo tempo, a inexistência de saídas, mas também, a profusão de aberturas para “regiões não governadas pelo tempo e espaço” (essa afirmação soará menos misteriosa quando nos debruçarmos sobre *Através* [1983-1989], de Cildo Meireles, na conclusão desta tese). O que os readymades buscam, então, é uma *intuição geral sobre a existência do subjétil*, isto é, esse

²⁵⁴ No original: “But to give any meaning to perception, what is needed most is a complete revision of the word ‘sense’. I suggest returning to a classification of the senses that corresponds to perceptual function. So to the sense of taste and smell, touch, vision, and hearing, add, as the vernacular already does, the sense of movement, space, balance, effort, self, decision, responsibility, initiative, and so on. This idea of the senses shows the way, determined by the subject, toward a goal.” BERTHOZ, Alain. *The Brain’s Sense of Movement*. Cambridge: Harvard Press. 2000. P.263

sujeito-objeto limiar, que não cessa de se potencializar e de se atualizar, um através do outro, no campo simulacional da percepção. Em *Shoot*, ela toma a forma de uma intelecção da zona cinza: entre todos os tiros que entrecruzam a sociedade de uma ponta a outra, entre espectros e riscos reais, entre a violência estatal e o fascínio mórbido da cultura, Chris Burden alveja a si mesmo em busca de uma clareira que, a contrapelo do pânico e do espetáculo, nos permita ao mesmo mapear brevemente tudo aquilo que nos mobiliza com recurso à arma de fogo.

As performances e instalações de Burden envolvem, quase sempre, um risco controlado. Interessa-lhe o efeito de iminência de um risco, que intensifica as sensações, aumenta a consciência dos corpos, estimula o princípio de prudência. Nesse sentido, além de certo caráter ritualístico, *Shoot* comporta ainda um caráter *clínico*: em que há cuidado para controlar as externalidades e restringir os efeitos das ações ao objetivo pretendido. Em outras palavras – *assim como em Duchamp e Warhol* – devemos somar ao readymade, esse objeto genérico e indiferente a toda manifestação subjetiva, os rituais que ele é capaz de suscitar; de erotismo e de especulação, para aqueles, de risco e de prudência, em *Shoot*.

Há uma longa tradição que interliga a atividade clínica e estética. Um pouco como em *A lição de anatomia de Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt, é ao redor do corpo que se reúnem artista, “técnico especialista” (atirador) e os aprendizes (espectadores). Todavia, a ferida agora foi inscrita no próprio artista e, sobre ela, todos se eximem de fazer comentários. Obra e lição foram deglutidas em favor da necessidade de se escarificar o corpo. Roland Barthes, ainda comentando uma tentativa de fazer passar as vísceras para a própria tela, comentou acerca do prolongamento da ferida aberta na arte por Dr. Tulp:

A partir daí, altera-se a representação e também a gramática: o verbo “pintar” adquire uma curiosa ambiguidade: seu objeto (aquilo que é pintado) é ou aquilo que é olhado (o modelo) ou aquilo que é recoberto (a tela): não há na pintura de Réquichot, acepção do objeto: este interroga-se ao mesmo tempo que se altera: pinta-se à maneira de Rembrandt, pinta-se à maneira do Pele-Vermelha. O pintor é ao mesmo tempo um artista (que representa alguma coisa) e um selvagem (que risca e escarifica seu corpo).²⁵⁵

A pintura converte-se em fluxo simultâneo de interrogação e alteração. Já não há tempo para a estabilização de um objeto, há somente fluxos concomitantes: de inquisição dos feixes que

²⁵⁵ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. 2a impressão. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.189-190 e p.192

sustentam um corpo; e de intervenção, que os impelem em novos arranjos. Já não há mais obra, nem lição clínica: há a víscera mesma, subjétil ritualizado.

Shoot é herdeiro dessa noção de um *ritual clínico* que abole o objeto de arte em detrimento da escarificação e rearranjo do subjétil. Vale notar que o termo *Shoot*, instável na condição de verbo intransitivo, goza da mesma ambiguidade gramatical que Barthes aponta para “*paini*”: assinalam o que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. Na performance, todavia, não há sequer algo para ser olhado ou recoberto. A obra não existe *na perfuração* do braço de Burden, e sim, nesse momento em que todo sujeito “de braço cruzado”, arrastado pelo objeto-bala, converge: os milissegundos do disparos. Momento lancinante imperceptível, em que somos ricocheteados diretamente da simulação de ação ao efeito da ação. Com efeito, o projeto original de Burden era ser atingido de raspão no braço, confirmando o jogo de limiares em que bala e escarificação não passariam de relíquias da experiência²⁵⁶. Como a tal fissura na densidade que fez a bala escapar por poucos centímetros de sua trajetória é absolutamente inacessível para nós, limitados a uma experiência mediada da performance, não vejo motivos para não perceber *Shoot* – isto é, projetá-la no campo sensível – conforme foi sugerido.

A premissa de um ritual que faz perder de vista o objeto de arte em detrimento da emergência do subjétil tem outro entroncamento na retomada dos problemas da pintura de Jackson Pollock pela performance. Allan Kaprow situa o expressionista abstrato como figura central numa espécie de proto-manifesto do happening e performance, em que reconhece que o pintor legou uma arte em que:

devemos ficar preocupados e até deslumbrados com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, sejam nossos corpos, roupas, quartos ou, se necessário, a vastidão da 42 street. Não satisfeitos com a sugestão através da pintura de nossos outros sentidos, devemos utilizar as substâncias específicas da visão, som, movimentos, pessoas, odores, tato.²⁵⁷

²⁵⁶ É assim que Chris Burden nomeia os objetos que guarda das performances – como a bala de *Shoot* – para futuras exposições: relíquias.

²⁵⁷ No original: “we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street. Not satisfied with the suggestion through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movements, people, odors, touch”. KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles: University of California Press, 2003

Para Kaprow, Pollock produz uma pintura expandida, tornada ambiente, que inclui artista e espectador na mesma condição de “participante”: “Podemos ficar emaranhados na teia até certo ponto e, ao entrar e sair do emaranhado de linhas e respingos, podemos experimentar uma espécie de *extensão espacial*. (...) toda a pintura sai para nós (somos participantes e não observadores), direto para a sala”²⁵⁸. O *trompe l’oeil* renascentista dá lugar a uma pura superfície em trama que previne a reconstrução do espaço tradicional; já não há relações da parte com o todo, limites, coordenadas; mesmo o artista, de pé sobre a obra, pintando através de uma “aplicação direta de uma abordagem automática ao ato”²⁵⁹, já não pode visualizar o todo enquanto pinta, tampouco pode escolher precisamente como a tinta será acomodada na tela. É desse modo que surge, em Pollock, uma felicidade infantil:

Mas a descoberta de Pollock parece ter uma simplicidade e franqueza peculiarmente fascinantes. Ele era, para mim, incrivelmente infantil, capaz de se envolver com o material de sua arte como um conjunto de fatos concretos vistos pela primeira vez. Existe (...) uma certa cegueira, uma crença muda em tudo o que ele faz, até o fim. Peço que isso não seja visto como uma questão simples. Poucos indivíduos podem ter a sorte de possuir a intensidade desse tipo de conhecimento, e espero que em um futuro próximo um estudo cuidadoso dessa (talvez) qualidade Zen da personalidade de Pollock seja realizado.²⁶⁰

Em suma, seria um ritual “quase absoluto”, não fosse a necessidade que Pollock tinha de interromper o trabalho em favor da meditação prolongada acerca do andamento dos gestos – para Kaprow, o fato de que soubesse distinguir entre um bom e mal gesto é o último vínculo que Pollock ainda mantinha com a condição de pintor. O objeto pintura se expande, converte-se simultaneamente em espaço e corpo; a arte passa a ser tudo aquilo capaz de

²⁵⁸ No original: We can become entangled in the web to some extent and by moving in and out of the skein of lines and splashings can experience a kind of spatial extension. (...) the entire painting comes out at us (we are participants rather than observers), right into the room” KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles: University of California Press, 2003 p. 6

²⁵⁹ No original: direct application of an automatic approach to the act”. KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles: University of California Press, 2003 p.7

²⁶⁰ No original: But Pollock’s Discovery seems to have a peculiarly fascinating simplicity and directness about it. He was, for me, amazingly childlike, capable of becoming involved in the stuff of his art as a group of concrete facts seen for the first time. There is (...) a certain blindness, a mute belief in everything he does, even up to the end. I urge that this not be seen as a simple issue. Few individuals can be lucky enough to possess the intensity of this kind of knowing, and I hope that in the near future a careful study of this (perhaps) Zen quality of Pollock’s personality will be undertaken.” In: KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles: University of California Press, 2003 p.7

sustentar um espaço; e o ato de criação torna-se ritual dos fluxos que nele participam. Em suma, trata-se de uma arte

que tende a se perder fora dos limites, tende a preencher nosso mundo com ela mesma, arte que, em **sentido, aparência e impulso** parece romper com bastante nitidez com as tradições dos pintores, pelo menos desde os gregos. A quase destruição dessa tradição por Pollock pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no **ritual, na magia e na vida** do que conhecemos em nosso passado recente.²⁶¹

Nesse ponto, cabe um recuo. Há diversas rotas que levam a deglutição do objeto em favor do subjétil, na arte. No Brasil, há uma tradição consolidada desde a antropofagia e que perpassa o movimento neoconcreto, tendo em Hélio Oiticica e Lygia Clark seus maiores expoentes. Diferentemente dos norte-americanos, a tradição brasileira passa por uma herança distinta – é a arquitetura espiritual de Mondrian que consideram o primeiro contraponto em direção a uma arte sem objeto, corporificada. Nada mais diverso dos rituais de Pollock que a dança de *Victory Boogie-Woogie*. O artista americano concebe uma superfície sem fim, horizontalidade que não cessa de transbordar a si mesma, caos proliferando cosmos; já o europeu elabora uma profundidade sem fundo, verticalidade infinita que, do branco ao branco, não cessa de rearranjar provisoriamente o caos. É talvez essa herança construtiva, da incidência de uma ordem possível ao caos e íntima ao homem, que permitiu, conforme sugere o trabalho emblemático de Lygia, retomar o corpo totalmente fora dos confins da arte, numa radicalização da constituição clínica desse caráter ritualístico e mágico da arte. No trabalho de Lygia, arte é sempre um ato positivo de construção; cada novo gesto mensura a si mesmo e o espaço de que é capaz: propõe uma nova arquitetura espiritual. Já *Shoot*, como tem por herança o puro ritual de Pollock, não propõe nada de construtivo: corre o risco consumir-se no próprio caos que o anima. Busca-se essa qualidade zen e infantil, determinada pela impressão de estar diante de fatos concretos pela primeira vez, como se descobrisse aí uma abertura para uma clareira.

²⁶¹ No original: “that tends to lose itself out of bounds, tends to fill our world with itself, art that in **meaning, looks, impulse** seems to break fairly sharply to the traditions of painters back to at least the Greeks. Pollock’s near destruction of this tradition may well be a return to the point where art was more actively involved in **ritual, magic, and life** than we have known in our recent past”. KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles: University of California Press, 2003 p.6-7, grifo meu.

[entrevistador] “Bem, que tipo de insight você acha que obteve ao fazer essas - essas coisas, você sabe, esses testes de resistência? Essas situações de risco? Esses isolamentos?”

[Chris Burden] Que tipo de insight?²⁶²

8.3 espetáculo e ameaça

Os fluxos de escarificação e rearranjo do subjétil, em *Shoot*, não são sobre o corpo, mas relativos ao risco. É o risco que faz emergir essa densidade altamente espiritualizada do espaço. Em relação ao risco que existe ainda apenas através da percepção – antecipação de uma ação – *Shoot* não representa um disparo: *antecipa, atira*. Tampouco dá forma a um objeto: *se arrisca, risca*. O atirador *prepara e protege* o artista, enquanto uma comunidade *testemunha e zela* pela criação da obra. A obra existe inteiramente nesse espaço limiar entre arma e corpo; para que ela possa ser criada, é necessário uma arte da prudência que assinale para o mal do disparo um princípio de *pharmakon*. Em resumo, esse o modo que Chris Burden encontrou para *estar de corpo presente na estranha zona cinza* da violência urbana. Para garantir que um disparo possa funcionar como *arte do cuidado*, não basta ter uma boa compreensão do *mal de percepção* a que a obra-pharmakon se destina. É necessário, ainda, se posicionar os usos e dosagens de modo claro em relação a este mal.

Originalmente prevista para o Duchamp Festival, na Universidade da Califórnia, Burden acaba cancelando a performance de *Shoot*. A ideia de usar armas em ambiente universitário, num evento com ampla cobertura da mídia, lhe pareceu problemática: “Mas mesmo em 1971 eu percebi, se você está no campus, então quebrar as regras será o problema, e não é disso que se trata”²⁶³. Assim, em 19 de novembro de 1971, *Shoot* é performada na F-Space, uma pequena galeria de arte administrada por artistas locais, diante de “comparsas”.

²⁶² No original: “Robin White: “Well, what kind of insights do you think you have gained from doing these – these things, you know, these endurance tests? These risk situations? These isolations? / Chris Burden: What kind of insights?” WHITE, Robin; BURDEN, Chris. “Chris Burden: Interview with Robin White” in: *View 1*, nº 8, janeiro de 1979. P.6-7

²⁶³ No original: But even in 1971 I realized, if you’re on campus, then breaking the rules will be the issue, and that’s not what it’s about” Chris Burden em entrevista para Robert Ayers. “Selected Interviews”, *Art Info*, 2008 <http://www.artinfo.com/news/story/28002/chris-burden/?page=3>

A mídia não foi informada, tampouco teve acesso ao evento - “Eu queria o controle. (...) A documentação foi feita por amigos, porque se eu tivesse convidado a NBC para filmar, não teria controle”²⁶⁴. Assim, a performance passa despercebida do grande público até que, dois anos depois, acaba tema das revistas *Esquire* e *Newsweek*, onde Burden é retratado como uma espécie de “símbolo da rebeldia dos anos 70”²⁶⁵. Convertido em novo fenômeno da mídia – naquela altura, ainda sobrecarregada com a cobertura dos crimes de Charles Manson e a Guerra do Vietnã -; Chris Burden relata o assédio constante de jornais e emissoras de rádio e TV: “Ei cara, quando você vai fazer sua próxima coisa bizarra?”²⁶⁶ - ao que Burden respondia - “eu não sou Alice Cooper”²⁶⁷. Todos pareciam interessados em explorar o novo “Evel Knievel”²⁶⁸ da arte moderna”²⁶⁹.

No romance *Vineland* (1991), de Thomas Pynchon, há uma paródia sobre essa tentativa de captura da contracultura como fonte de diversão grotesca. Um hippie vestido de mulher, aparentemente ensandecido, surge diante de uma lanchonete. Num surto psicótico, ele se lança contra o vidro da fachada, espatifando-se para o interior. No entanto, para a surpresa de Zoyd Wheeler, o protagonista da cena, não se tratava bem de um vidro, mas de um material não-cortante, um *vidro feito de açúcar*. Sob orientação do FBI e das cadeias de televisão que já se encontravam no local muito antes de Zoyd “ter um surto”, a vitrine havia sido substituída para proteger a estrela. Na verdade, seu surto já fazia parte do calendário da mídia local – espetáculo que ele devia fazer anualmente para continuar *recebendo do Governo Reagan contracheques para deficientes mentais*.

²⁶⁴No original: “I wanted the control. (...) The documentation was made by friends, because if I had invited NBC to shoot, I would have had no control” Chris Burden in: Mans Wrangle. “A CONVERSATION WITH CHRIS BURDEN” *Magasin* III, 2009. <https://www.magasin3.com/en/publication/chris-burden-2/>

²⁶⁵ <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3654914/Dont-try-this-at-home....html>

²⁶⁶ No original: “Hey man, when are you going to do your next freaky thing?” Peter Plagens. “Art in California”, 02/1973 *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1973/09/02/archives/he-got-shotfor-his-art-art-in-california-he-got-shotfor-his-art.html>

²⁶⁷ Alice Cooper, um roqueiro gótico famoso da época. No original “I am not Alice Cooper” Peter Plagens. “Art in California”, 02/1973 *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1973/09/02/archives/he-got-shotfor-his-art-art-in-california-he-got-shotfor-his-art.html>

²⁶⁸ **Evel Knievel** (1938-2007) foi um dublê, motociclista e artista performático dos Estados Unidos. Ao longo de sua carreira em fez mais de 75 saltos sobre motocicletas entre 1965 e 1980, entre eles um salto malsucedido no cânion do rio Snake, a bordo do Skycycle X-1, um foguete movido a vapor em 1974. (Verbete: Wikipédia).

²⁶⁹ Peter Bradshaw. “Burden review – persuasive look at art’s ‘Evel Knievel’ – or David Blaine” *The Guardian*, 5/05/2017. <https://www.theguardian.com/film/2017/may/05/burden-review-persuasive-look-at-arts-evel-knievel-or-david-blaine>

Uma proposta similar fora feita a Burden: assumir-se como o “next freaky thing”, em troca de algum dinheiro do mundo careta. Anos mais tarde, Burden confessa que fora o tratamento demasiadamente espetacular de suas performances foi um dos motivos que o levaram a abandonar a prática em favor da instalação e da escultura.

[entrevistador] Mas não é irônico que alguns de seus trabalhos que investigaram experiências de primeira mão só sejam conhecidos pela maioria das pessoas de segunda mão, por meio da mídia de massa e, posteriormente, por meio de revistas de arte e catálogos? Como você se relacionou com essa medialização de seus primeiros trabalhos?

[Chris Burden] Eu não fazia apresentações há muitos anos, talvez intensamente apenas por quatro ou cinco anos, e então já havia começado a se tornar muito. A imprensa era muito distorcida e isso era muito frustrante para mim.²⁷⁰

A escolha de Burden por um lugar fora do campus universitário está relacionada ainda a outro acontecimento crucial: o Massacre de Kent State, ocorrido um ano antes de *Shoot*, em 4 de maio de 1970, na Universidade de Ohio. Durante 13 segundos, um contingente de 28 policiais da Guarda Nacional abriu fogo contra protestantes em oposição à Guerra do Vietnã. Nove feridos, quatro mortos – Alison Krause, Jeffrey Miller, Sandra Scheuer e William Schroeder. A vítima mais próxima estava a uma distância de 27 metros; a mais afastada, a 230 metros - longe dos protestos, Schroeder e Scheuer foram atingidos a caminho da sala de aula²⁷¹. Burden comenta:

O Massacre de Kent State foi muito importante para mim [mais do que Paris, Maio de 1968] porque todo mundo estava se rebelando [naquela época] o tempo todo. Mas, de repente, as tropas americanas estavam atirando em estudantes que protestavam. É como: ‘Uh ha, isso nunca aconteceu antes!’ Eles [a polícia] batiam neles, prendiam e os espancavam, mas não saíam sacando armas e disparando contra as pessoas que estavam desarmadas. De repente [a violência] ... tomou outra dimensão.²⁷²

²⁷⁰ No original: MW: “But isn’t it ironic that some of your work that investigated first-hand experiences is only known by most people second-hand, through mass media and subsequently through art magazines and catalogues? How did you relate to this medialization of your early work?CB: I didn’t do performances for that many years, maybe intensely just for four or five years, and then it had already started to become too much. The press was too distorting, and that was very frustrating for me” Mans Wrange. “A CONVERSATION WITH CHRIS BURDEN” Magasin III, 2009. “<https://www.magasin3.com/en/publication/chris-burden-2/>

²⁷¹ <https://amhistory.si.edu/militaryhistory/collection/object.asp?ID=659>

²⁷² No original: Kent State was a bigger deal to me [than Paris, May 1968] because everybody was rioting [in those days] all the time. But all of a sudden US troops were shooting at protesting students. It’s like: ‘Uh ha, that never happened before!’ They [the police] would beat them up, club them, and mace them, but they didn’t actually whip out the guns and level a

Kent State tornou-se, efetivamente, um marco sombrio para toda manifestação política. No entanto, em uma cultura hipermediatizada, obcecada por acidentes espectrais, mentiras espetaculares, que significados um massacre dessa magnitude poderia assumir com o tempo? Podemos compreender melhor os mecanismos de captura projetados em *Shoot* – hoje celebrada como “mártir da arte” – ao observarmos algumas das especulações feitas entre Empreendedores bem-intencionados durante o Occupy Wall Street, em 2011:

Você sabe o que esse movimento precisa? Um é óbvio, outro não tão óbvio. Todo mundo está dizendo que precisa esclarecer. Eles precisam de questões de política. “Isso é o que eles querem”. A outra coisa de que precisa, e não quero que haja mal entendidos. Não precisa, mas vai acontecer. Se você pensar no final dos anos 60, qual é a imagem mais comovente de toda a rebelião que aconteceu? O que nós lembramos? Kent State. Agora, não estou dizendo que alguém precisa ser morto. O que vai acontecer, vai haver um momento culminante de guerra de classes (...) que vai simplificar uma mensagem que articula esse conflito. Portanto, tanto o esclarecimento real, em termos de política, quanto, infelizmente, algumas imagens. Não estou dizendo morte. Somos uma sociedade visual.²⁷³

Em resumo, estaria faltando para Occupy Wall Street seu “Momento Kent State”. Ainda que a fala do magnata publicitário e apresentador de televisão Donny Deutsch tenha sido encarada com grande controvérsia, sendo duramente rechaçada pelos manifestantes; houve quem se perguntasse *off the record*, duas semanas depois, se o momento de grande comoção nacional não teria finalmente chegado com o quase assassinato de Scott Olsen, ex-veterano da Guerra do Iraque, durante a repressão policial às manifestações da Occupy Oakland²⁷⁴.

volley at people who were unarmed. All of a sudden it [the violence]... took on another dimension” Chris Burden cit. por: STILES, Kristine. “Burden of Light” in: BURDEN, Chris; HOFFMAN, Fred (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007 p.29

²⁷³ No original: “You know what this movement needs? One is obvious, one not so obvious. Everybody is saying they need to clarify. They need policy issues. 'This is what they want. 'The other thing it needs, and I don't want this to come out the wrong way. Not needs but will happen. If you think back to the late '60s, what is the most stirring image of all of the rebellion that happened? What do we remember? Kent State. Now I'm not saying somebody has to get killed. What will happen, will there be a climax moment of class warfare (...) that will kind of simplifies a message that articulates this clash. So both the real clarification, in terms of policy, and unfortunately some imagery. I'm not saying death. **We're a visual society.**” Glynys MacNicol. “DONNY DEUTSCH: 'Occupy Wall St.' Needs A Kent State Moment”. Business Insider, 10/2011, <https://www.businessinsider.com/donny-deutsch-kent-state-occupy-wall-st-2011-10>

²⁷⁴ Keatch Heagen, “Is Scott Olsen Occupy Wall Street’s Kent State moment?” *Politico*, 2011 https://www.politico.com/blogs/onmedia/1011/Is_Scott_Olsen_OWSts_Kent_State_moment.html

“Will the sympathy for Scott Olsen translate into populist support for Occupy Wall Street?” Quora, 2011. <https://www.quora.com/Will-the-sympathy-for-Scott-Olsen-translate-into-populist-support-for-Occupy-Wall-Street>

“É tudo emoção”²⁷⁵ – disse Mark Turnbull, diretor geral da Cambridge Analytic, rotagonista de escândalos de manipulação de informação *big data* e de *fake news* em eleições no mundo inteiro (notoriamente contribuindo para a vitória de Jair Bolsonaro e Donald Trump) – “esperança e medo (...) muito deles não são ditos e até mesmo inconscientes - você não sabia que era um medo até que viu algo que apenas evocou aquela reação de vocês. (...) Não adianta lutar uma campanha eleitoral com base nos fatos porque, na verdade, é tudo uma questão de emoção”²⁷⁶.

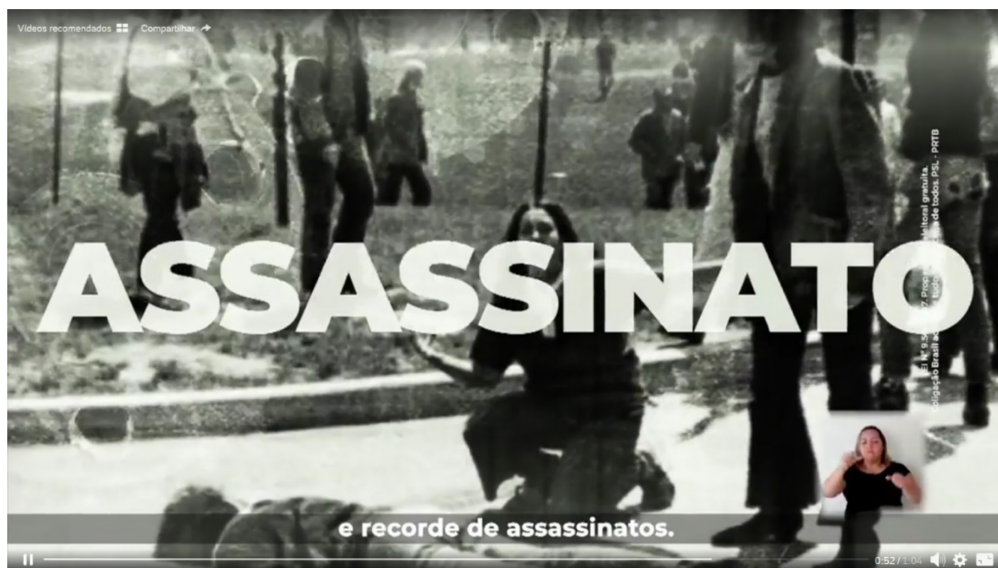


Figura 34: No dia 21/10/2018, o então candidato à presidência Jair Bolsonaro veiculou em rede nacional uma propaganda eleitoral utilizando uma foto do Massacre de Kent State para representar a violência no Brasil.

Daí a urgência, em face da novidade do Massacre de Kent State, em escapar à *mobilização pela esperança e o medo*. Nesse caso, *Shoot* cria menos que um sentido que um *signo que produz uma percepção*: ao interrogarmos “por que o artista se deu um tiro?”, instauramos um processo de reflexão da resistência em bases inteiramente novas que escapam à esperança e o medo.

²⁷⁵ Justin Carissimo “Cambridge Analytica CEO Alexander Nix describes “shadow” election tactics” CBS News, 2018. <https://www.cbsnews.com/news/cambridge-analytica-ceo-alexander-nix-data-firm-describes-shadow-election-tactics-2018-03-19/>

²⁷⁶ Justin Carissimo “Cambridge Analytica CEO Alexander Nix describes “shadow” election tactics” CBS News, 2018. <https://www.cbsnews.com/news/cambridge-analytica-ceo-alexander-nix-data-firm-describes-shadow-election-tactics-2018-03-19/>

8.4 fechar o corpo

Em resumo, *Shoot* não é um manifesto, mas um convite à meditação acerca de uma aporia da violência. É, também, um ato clínico: sem enredo, sem artifício. Nenhum convite à hermenêutica. Mais além, é um ato clínico sem lição, irrepetível: não formaliza um saber. Logo, ato ritualizado: todo saber emanado é inseparável do corpo que o experimenta. Conhecimento singular, imanente. *Shoot*, portanto, ritualiza um ato clínico: toda representação é deglutida pelo ato de escarificação. Reúne para seu ritual uma pequena comunidade de comparsas que devem zelar pela emergência de uma obra. Como em todo ritual - assim como em toda brincadeira - zelar pelo trabalho a ser feito implica uma participação, uma livre identificação das partes com os diferentes papéis distribuídos. Desse fato advém a única garantia de que do experimento decorra uma filosofia, e não uma filanoia; um convite à vida, e não ao absurdo. Arte de prestar atenção; arte das consequências. Nesse ritual, se opõem as linhas-força da máquina – inumana, automatizada, universal -; e o conhecimento corporificado, singular, imanente da violência. É preciso arriscar-se para além do direito pétreo à vida, insinuar-se nessa zona cinza onde o medo de ser baleado se mistura ao impulso à agressão e às forças maquinais – precisamente, esse lugar onde se *dá corpo ao incorpóreo da máquina*. Ante a ameaça total de extermínio *dos corpos*, ante a lei que protege o *corpo universal*, ante a proliferação de balas perdidas contra *corpos simulados* na tela, ante a ameaça cotidiana contra *o corpo real* em uma realidade apodrecida, Burden investiga *um corpo*. Abrupta inversão dos papéis: o fascínio de atirar dá lugar a uma volúpia em ser baleado. Desmobilizar o medo. Devir minoritário. Aporia de um mesmo ato servindo para, de um lado, cumprir uma ameaça universal; de outro, ser uma chave singular de seu próprio enfrentamento.

Conclusão

A função da conclusão, em uma pesquisa de doutorado, é oferecer uma visão sumária do argumento central e apresentar perspectivas de desenvolvimento futuro. Como fazê-lo, se o conceito de zona cinza – a esfumada distância entre o que sabemos e o que nos mobiliza; em que nossa criatividade acaba capturada para responder de modo insuficiente e imprudente à destruição criativa – recusa uma abordagem crítica generalizante e se presta a mais a uma cartografia parcial da experiência da catástrofe? Seria preciso concluir, então, do mesmo modo como introduzimos esta tese: atravessando a zona cinza, avaliando o modo como percebemos passo a passo, confusamente, a catástrofe.

Nesse sentido, para responder ao desafio de produzir um argumento que possa servir retrospectivamente como chave de leitura ou modelo heurístico para toda a pesquisa, optei por retomar um acontecimento fundamental que me despertou para a possibilidade de realizá-la: o dia em que duas estudantes me levaram para passear ao redor da obra *Através* (1983-1989), de Cildo Meireles.

01 aqui, ó

2012. Duas meninas me puxam pela mão. Não estão satisfeitas com o percurso de observação que eu havia proposto. “Vem cá, olha só fêssor”. Passamos, agora, a circular a obra *Através*. Embora, enquanto mediador do Instituto Inhotim, frequentasse regularmente a Galeria Cildo, jamais tinha experimentado circular ao redor da instalação. “Quando a gente vai andando e olha a luz saindo lá do meio e atravessando as coisas, dá a sensação de tipo ar, sabe? Aqui, olha: é como se um prédio tivesse caído no chão e a poeira tivesse subindo... vem cá,

daqui é como se fosse uma neblina bem fria, igual é de manhãzinha. Já daqui ó, parece um sol cinza, dum dia que você está muito triste”. É tanta luz atravessando a obra – as meninas demonstram percorrendo com a ponta dos dedos - que ela parece tomar todo o espaço: “A luz sai lá do meio de dentro da bola de plástico, aí bate no chão de vidro e depois bate nas cercas e vai na parede! Parece até que a gente tá num aquário! É bem bonito”.

Através é uma obra que nos convida a caminhar por entremeio a dezenas de dispositivos ou protocolos de barragem – como cercas de jardim, de arame farpado, grades, vidros, cortinas de plástico, aquário, etc. – que foram dispostos de modo espelhado sobre um chão salpicado de cacos de vidro e ao redor de uma gigantesca esfera de papel celofane transparente e amassado, sobre o qual se concentra o único foco de luz da obra. Embora a estrutura à primeira vista remeta a um labirinto, não há nenhum impedimento propriamente dito – pode-se atravessar as barragens tanto com os olhos (as retículas das grades e os velamentos das superfícies translúcidas) quanto circundá-las com o corpo (nada se opõe à caminhada, senão, os cacos de vidro sobre o chão). Se a esfera de celofane no interior da obra configura mesmo uma espécie de “culminação” dessa caminhada por entre as passagens, não há qualquer dificuldade em alcançá-la com os olhos ou com o corpo.



Figura 35: Cildo Meireles, *Através*, 1983 -1989, foto: Pedro Motta¹

¹ Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/atraves/>

Reconduzo as meninas ao resto do grupo, alunos do fundamental de uma escola da periferia de Belo Horizonte. Retomo meu discurso habitual: “e então, meninos, qual é a sensação de penetrar, entrar, *atravessar* a obra?”. “Muuuuuuuito lôko, fêssor! Bem daora”. Como queriam experimentar outra vez, toda aquela conversa parecia desnecessária. As meninas reiteram: “Pisar no vidro todo quebrado é muito, muito assustador. Dá medo. Mas é gostoso também. Depois você acostuma”. “Vocês concordam com elas? Alguém também achou perigoso atravessar a obra?”. “Deixa a gente ir lá de novo, ow, é muito doido!”, “o que aconteceu com aqueles peixes? Por que eles ficaram transparentes?”. Da porta, o vigia avisa que há outro grupo esperando para entrar na galeria. “Calma galera! Vamos *parar para pensar* um pouquinho!”, digo. Procuro despertar conversas sobre a violência, como é habitual não só em mediações para obras de Cildo como para grupos periféricos, em geral. “Olha só, alguém notou o que são todas essas coisas? Tem aquário, tem grade, cerca de prisão, cerca de jardim... é tudo *barreira*, não é?”. Alguns me ajudam a nomear os itens: “tem cortina de banheiro, tem rede de pescar peixe, tem papel grande, tem arame igual lá de casa, e tem plástico e tem peixe transparente e...”. “Uma porção de coisas, não é?”, resumo. “Mas, meninos, como foi a sensação de *atravessar todas essas barreiras*, hein?”.

Como minha tentativa de resumir a obra a um conceito não repercutia muito efeito, as meninas, com seu jeito peculiar, retomam o discurso – agora percebo que só uma fala, enquanto a outra se contorce: “Cada vez que a gente passava por uma barreira, me vinha um ‘não’. Mas é só o som dum ‘não’ assim, não tem ninguém dizendo ele... Depois veio um monte de ‘não’ na minha cabeça e eles começaram a misturar com o barulho de vidro quebrando. Quando cheguei naquela bola lá no meio, tive a sensação de ela ser uma coisa muito grande e que cresce e cresce; igual o que eu sinto na garganta às vezes prendendo a voz, sabe? É como se a bola entrasse dentro da gente e rasgasse aqui: ó”².

² Uma versão ligeiramente diferente desse trecho sobre as “meninas” se encontra em minha dissertação de mestrado, intitulada “Livro do Observador: Armações sobre a Superfície do Sol”, defendida em 2015 para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes, UFMG. Embora *Através* seja uma das obras centrais para essa dissertação, todo o argumento em diante é original e reflete o que foi desenvolvido na presente tese.

O motivo de retomar algumas discussões pinceladas no mestrado justifica-se pelo fato de que a presente pesquisa sobre a zona cinza foi aprovada, originalmente, como projeto de mestrado. Todavia, dada a amplitude do escopo, acabamos escolhendo um tema preparatório para ela: uma revisão do papel do observador na arte contemporânea. Assim, há necessariamente intercessão entre os temas acolá e aqui discutidos – a começar pela própria experiência descrita das meninas, que serviu ponto de partida para ambos os trabalhos.

Esse relato – com tudo que há de fantasioso nele³ – é uma de muitas leituras possíveis para *Através*. Para além do público habitual, que busca compreender a obra a partir das informações que os mediadores, ficha técnica ou conhecimento prévio de arte fornecem, há ainda outras comunidades interpretativas que se formam espontaneamente ao redor da obra. À medida que as escolas passaram a frequentar com regularidade o instituto, fica claro que as crianças vão contando umas para as outras o que viram de mais interessante; assim, quando novos ou velhos grupos voltam ao museu, é comum ouvirmos: “a gente quer ir lá naquele lugar secreto que tem um monte de diamante que é protegido por um monte de cerca e de polícia”, “meu amigo falou que tem um lugar suspenso que você anda lá no alto e parece que caiu uma bomba e você anda e o chão vai quebrando, mas você nunca cai”; “a gente quer ver o lugar que tem tipo um pedacinho de sol que tem tomar muito cuidado porque senão ele machuca você”; “a gente quer ir no lugar que tem tipo uns animais fantasmas porque um raio x atravessou eles”, etc. Não importava o quão aberrante era o relato de *Através*, raramente as crianças se decepcionavam ao se depararem com a obra real, que é experimentada quase como uma festividade solene. Fenômeno que parece interessar Cildo mais que os museus ou a crítica especializada: “um trabalho fica dividido na memória de cada pessoa, mesmo porque eu creio que a memória é o melhor lugar para que os trabalhos possam ficar, melhor do que os museus (...) Sempre haverá qualquer metamorfose, por isso que ela jamais será guardada na integridade de seu aspecto formal. O povo irá guardá-la em nível de comportamento”⁴. Em todas as versões de *Através*, ó: algo de perigoso, algo de maravilhoso.

02 labirinto desativado

“*Através* é um conjunto de ‘nãos’ e um grande ‘sim’”⁵, diz Cildo Meireles. Opto por remeter à obra nessa etapa de conclusão porque ela concentra, como argumentarei adiante, todos os

³ Na dissertação referida na nota de rodapé anterior, há uma discussão mais detalhada sobre essa experiência, em que levanto a hipótese dessa minha antiga lembrança, na verdade, ser uma mistura condensada de diferentes experiências de mediação acrescidas de devaneios pessoais sobre a obra. Com o tempo, experiências com obras de arte verdadeiramente pungentes se transformam em imagens mentais algo perturbadoras e, não só com *Através*, muitas vezes acontece de termos dificuldade em reconhecer num registro fotográfico dessas obras a lembrança de nossas experiências imediatas.

⁴ MEIRELES, Cildo in: MORAIS, Frederico. *Cildo Meireles: Algum Desenho [1963-2005]*. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. p.36

⁵ MEIRELES, Cildo; SCOVINO, Felipe [org.] *Encontros – Cildo Meireles*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p.275.

princípios importantes que nortearam a presente pesquisa: **a)** pensar a catástrofe à partir da percepção, e não à partir do “*datum* ou existência positiva”⁶ de cada dispositivo ou protocolo de controle e de risco; **b)** conceber a catástrofe sempre como acontecimento, em que a percepção do intolerável é inseparável da margem de possível; **c)** reconhecer o espaço como zona, qual seja, como campo do subjétil, e não como oposição binária entre sujeito e objeto; **d)** não hierarquizar ou menosprezar a crítica seja do conhecimento, seja da mobilização, dando ênfase na prudência mais que na liberdade; **e)** tramar um meio de tornar perceptível, mais que inteligível, a carga fóbica e de habitualidade que determina nossa relação com a cultura; e **f)** adotar uma postura de combate à catástrofe que negue qualquer primazia à subjetividade individual (consequentemente, que evite as balizas de noções como superação, liberdade, trauma, sobrevivência etc. associados a essa abordagem antropocêntrica).

Por tudo isso, creio que *Através* sirva como chave heurística, ou melhor, cartográfica, para tudo que foi explorado em cada capítulo desta tese. Se *Através* é uma espécie de labirinto desativado – em toda a presente pesquisa vimos sujeitos que se portaram em relação à catástrofe de modo perigosamente desinteressado, como se não desejassem encontrar uma “saída” da catástrofe, uma “superação” dos dilemas da modernidade, mas tão somente um modo de *estar na zona cinza*. Se há efetivamente algum esboço de projeto político, tanto na presente pesquisa quanto em *Através*, ela é mais da ordem do esgotamento – o sujeito se cansa, ou melhor, cruza os braços, porque se deu conta da inutilidade da travessia, mas também porque foi capaz de vislumbrar um desvio; o que o libera, talvez, para se divertir com um passeio por esse mundo como que desativado, paisagem que certamente o surpreende (o materialista histórico, aquele que se tornou capaz de não hierarquizar nenhum dos fatos que o cerca, é o único observador possível para *Através*), já que aprendeu a perceber esse mundo um pouco como o crítico que brada: “hoje, quando as capacidades críticas dos modernos se esgotam, cabe convenientemente medir, pela última vez, sua prodigiosa eficácia”⁷. Assim, estudamos melancólicos desinteressados em sentir profundamente a dor do fim do mundo,

⁶ SALZSTEIN, Sonia. “Where”. In: MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.). *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing, 2008, p.156 Nota: DATUM é o plural de *data*, do latim *dado*, detalhe, pormenor. Em cartografia, refere-se ao modelo matemático teórico de representação da superfície da terra, configurando um *datum* o ponto de referência utilizado para a representação gráfica (ex. o *datum lisboa*, cujo ponto é o Castelo de São Jorge, um dos mais antigos *datum* geodésicos).

⁷ LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*, São Paulo: Editora 34, 1994, p.40

paranoicos desinteressados em descobrir o núcleo do poder e o verdadeiro sentido da história, revoltados desinteressados em atacar diretamente o inimigo e obter vantagens, insurgentes desinteressados pelo conteúdo político manifesto de suas ações, consumidores entediados com o objeto de seu próprio desejo, por fim, jovens que se satisfazem com o “poder sugestivo” de uma pedra de contemplação ou de uma esfera de celofane...

Para nenhum desses sujeitos que estudamos em cada capítulo – para nenhum desses subjéteis que se formaram a partir do encontro com o signo que produz a desmobilização da percepção – a catástrofe teve poder de se constituir como um “labirinto” em que a questão mais urgente seria, nada menos, que encontrar uma saída para toda a humanidade. Bem ou mal, sem ignorar os perigos dessa esquisita manobra política, estes sujeitos se limitaram a *perceber a catástrofe*, ou melhor, a descobrir uma maneira de *estar na zona cinza* – isto é, ao mesmo tempo atravessar e ser atravessado pelo o que poderia ser conhecido e o que teria capacidade de nos mobilizar; fazer desse atravessamento algo imóvel a própria experiência de percepção de tudo que acontece, em busca de uma possibilidade que os agencie.

A esfera de celofane de *Através*, infinitamente acessível de diferentes maneiras por entre meio ao labirinto desativado, muda quanto ao próprio sentido e *patética* quanto à própria aparição – no duplo sentido da palavra patético, de “mover os afetos” e de nos alertar quanto ao exagero dessa movimentação – é uma metáfora adequada para o que esses seres, desinteressados de toda luta pela liberdade e pela superação, mas espertos o suficiente para se emocionarem com a possibilidade de agir com prudência, puderam finalmente vislumbrar de diferentes maneiras, com diferentes implicações: a clareira, a densidade de algo irreduzível, perigoso, belo, tedioso, o pulso do acontecimento que confirma que *sim, um outro mundo é possível*. Mas o que, efetivamente, é possível perceber através de *Através*?

03 não

Em um pequeno ensaio intitulado “Onde”, a crítica de arte Sônia Salzstein descreve de modo contundente o “conjunto de ‘não’”⁸, a dimensão negativa de *Através*. É o estudo que vai mais

⁸ MEIRELES, Cildo; SCOVINO, Felipe [org.] *Encontros – Cildo Meireles*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p.275.

além⁹ no exame da contribuição específica dessa obra, já que rechaça a hipótese historicizante que, como veremos, reduz a obra de arte à mera ilustração de um fenômeno social que se processa necessariamente exterior a ela. Aliás, vale demarcar a posição defendida por Salzstein, com a qual coaduno, que se opõe à atual tendência da crítica de arte mais interessada numa “imersão imediata no território da cultura (uma imersão positiva, sem reflexividade, é preciso dizer, quase uma adesão)”¹⁰. Embora, à primeira vista, esse procedimento se justifique como uma espécie de “hiperpolitização” da arte que reflete a “urgência” de nossa realidade – na prática, à medida que vai ficando claro que nessa produção “a percepção dos problemas da cultura vai sendo desmaterializada, colonizada em categorias e essencialismos diversos”¹¹, Salzstein se pergunta se esse tipo de leitura histriônica, historicizante, culturalizante, não reflete mais profundamente tão somente uma certa exigência institucional, que passou a demandar do crítico um discurso “bem intencionado”, adequado à agenda constante e à lógica institucional de captação de recursos junto ao poder público e a sociedade civil. Em oposição à diluição da arte na cultura, Salzstein advoga uma retomada do compromisso da crítica com a elaboração de um espaço público autônomo de reflexão, tal como propunha Kant, Hegel e Adorno, em que o crítico, reafirmando-se como sujeito autorreflexivo dotado de vontade cognitiva, deve mergulhar lentamente no “presente instável e processual da *experiência*”¹², em busca de “interrogar sistematicamente o destino problemático da arte e da cultura na sociedade moderna”¹³.

⁹ Ver: HERMANN, Victor. “Livro do Observador: Armações sobre a Superfície do Sol”, dissertação de mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFMG, 2015

¹⁰ SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na Era da Crítica” in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006 p.232

¹¹ SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na Era da Crítica” in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006 p.232

¹² SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na Era da Crítica” in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006 p.228

¹³ SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na Era da Crítica” in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006 p.227

Salzstein define *Através* como um convite a uma “participação negativa” em um “acontecimento único”¹⁴ de um “tempo denso”¹⁵, em que a dinâmica dos processos sociais foi refreada para que se pudesse entrever uma “idade primitiva da vida social, na qual uma ordem que apenas se esboça tateia entre o mundo múltiplo, multifacetado das sensações, e o mundo unificado dos objetos”¹⁶. Embora Salzstein não se aprofunde no sentido desses conceitos, creio que não há prejuízo em compreender “acontecimento”, “densidade” e “idade primitiva” no sentido que já assinalamos. Acontecimento é o que instaura um presente irreduzível à passagem do tempo, em que a margem de uma pura possibilidade (por assim dizer, “primitiva”) atravessa todo o intolerável do presente histórico; e densidade corresponde à máxima potência dessa confusão entre sujeito e objeto na corporeidade emergente do subjétil, qual seja, o agenciamento de um corpo a corpo com uma possibilidade, uma potência. Sem sabermos bem a que se presta uma barreira aí, em *Através*, somos atraídos por esse pequeno acontecimento, marcado pela vertiginosa possibilidade de se perceber uma barreira aquém de toda função assinalada.

Através se volta para aquilo que seria possível perceber para aquém do que convencionamos chamar de sociedade de risco, de controle, etc.; pois age, sobretudo, “expondo-nos ao negativo dos objetos, por assim dizer, e ao desarranjo que se sucede quando minamos as conexões que produzem os sistemas como universalidades, forçando-os a recuarem de onde os conceitos reinam”¹⁷. Tudo na obra foi privado de qualquer “relação com o *datum* da existência positiva dos objetos”¹⁸; assim, a partir da oposição recíproca entre o “unificado mundo dos objetos”¹⁹ e o “multifacetado mundo das sensações”²⁰, *Através* permite

¹⁴ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle.

¹⁵ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle.

¹⁶ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle.

¹⁷ No original, “regarding the *datum* or positive existence of the objects” in: SALZSTEIN, Sonia. Where. In: MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.). *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing, 2008 p.155

¹⁸ SALZSTEIN, Sonia. Where. In: MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.). *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing, 2008, p.156

¹⁹ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

²⁰ SALZSTEIN, Sonia. Where. In: MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.). *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing, 2008 p.152

trazer à tona toda a carga fóbica e de habitualidade que determinam a nossa percepção desse espaço recortado por barreiras. Por tudo isso, a obra parece perseguir questões fundamentalmente “primitivas”²¹, tais como: em que momento termina a existência plástica (a retícula, a transparência, a translucidez) e começa a função social de uma estrutura que, modernamente, compreendemos como barreira? Em que ponto cessa uma certa modulação da experiência corpórea e ocular e começa o controle do espaço e da subjetividade por barragens? Parafraseando Cildo: *como distinguir o que faz proliferar “nãos” de um “sim”?* Em outras palavras, toda a obra parece se dedicar a produzir uma crítica da zona cinza: dessa distância entre o que sabemos e o que nos mobiliza, marcada por um processo contínuo de captura.

Salzstein assinala que “em *Através*, expõe-se o mundo predicativo, funcional dos objetos; um dispositivo feito de passagens que, entretanto, não conduzem, que não progridem, que em vez disso tornam difuso e indeterminado o percurso”²². Em outras palavras, não haveria qualquer labirinto em *Através*, senão um “labirinto informe” que leva até a uma “clareira”, para parafrasear Duchamp; o que faz da obra de Cildo uma espécie de culminação do potencial político dos readymades. Ou, como resume Salzstein:

um acontecimento absoluto, único, e os materiais sociais e culturais, agora desonerados do princípio de racionalização com que os processos sociais o consomem e sublimam, adquirem uma corporeidade inesperada, cheia de plasticidade; legam-se a um teatro de nonsense e nos convidam ao jogo de rearticulá-los incessantemente²³.

Segundo Salzstein, o teatro multifacetado de negações disfuncionais de *Através* subverte, mais profundamente, a ideia de liberdade e sua simbologia de valores morais e afetivos. Se objetos como tais – barreiras leves, transparentes, inteligíveis – parecem pressupor sempre uma perspectiva de superação, os caminhos de *Através*, sem jamais levarem a lugar

²¹ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

²² SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle.

²³ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle.

algum, produzem uma espécie de *esgotamento dessa mobilização pela liberdade*. Nesse sentido, conclui Salzstein que *Através*

Disseca a ideia de liberdade como formação da individualidade privada; esvazia o drama da formação, segundo o qual, na culminação de uma momentosa aventura privada, conseguimos desimpedir obstáculos complexos que foram interpostos em 'nossa' trajetória. Nessa instalação, em suma, não há como recompensar o trabalho despendido em tantas idas e vindas, restituir a nacionalidade e a origem ao indivíduo submetido ao teste de tantos estilhaçamentos - como ocorreria na narrativa clássica ligada ao tema da travessia e da passagem.²⁴

Vimos ao longo de toda tese obras e situações que perturbam essa expectativa de liberdade ou de esperança de superação definitiva da catástrofe. Sem se furtarem ao que há de picaresco em experimentar a zona cinza, e até mesmo se divertindo com as infinitas promessas de subversão do sistema que a zona cinza deixa entrever ao indivíduo através de sedutoras imagens de poder adíafanas, vimos personagens, artistas e insurgentes se arriscarem: não para descobrir algo de surpreendente ou libertador, mas para experimentar o que todavia já acontece, e também o tédio de tudo que não acontece. Evidentemente, para elas há sempre o risco de que esse esgotamento leve não a algo que os agencie, mas a um vazio mais aperfeiçoado – a acídia –; daí a importância de, esgotando-se, abrigar-se para construir qualquer coisa, o que também deve ocorrer em *Através*, como veremos.

Em *Através*, como também nas obras ou acontecimentos que estudamos, nenhum “não” significa mais que sua função negativa – apesar de toda sua aparição monumental (à primeira vista, há algo de monumental nessas cercas, mas que logo cede à medida que processamos nossa percepção do desativamento), tais “nãos” são logo reconhecidos em sua pura literalidade, como meras inscrições no tempo e espaço cuja função estrita é legar coordenadas habituais e fóbicas ao sujeito social. Assim, seja ao dar um tiro em si mesmo, ao fazer uma mercadoria brilhar seu tédio, ao botar fogo no próprio bairro, ao decidir investigar um crime insolúvel por falta do que fazer, ao estender uma tenda precária ou ir a um parque durante a fumaceira, enfim, ao amassar um papel celofane – a questão é sempre como produzir a percepção dessa inscrição fóbica e habitual do “não” sem “evocar a mais remota

²⁴ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle.

moralidade do uso ou da função”²⁵. Se *percepção é sempre participação em potencial*, em todos esses acontecimentos “a participação, se ainda puder ser assim chamada, será antes um ato integral de produção”²⁶.

Para Cildo Meireles, toda a experiência de arte se dá fundamentalmente numa *zona*:

É uma zona, uma materialidade cheia de imprecisões, de abstrações, muito tênue ao mesmo tempo. Na relação entre o espectador e o objeto é necessário considerar que ela ocorre é porque existe essa terceira coisa que não é nem espectador, nem o artista... É uma zona concreta, mas ao mesmo tempo tem um elevado grau de abstração.²⁷

Para darmos conta dessa “terceira coisa” (que Cildo nomeou em referência ao célebre conto “Terceira Margem do Rio” [1962], de Guimarães Rosa), lançamos a hipótese do subjétil que atravessa a zona cinza – compreendendo que as relações concretas do subjétil, embora em tese irreduzíveis ao que legado em matéria fóbica e habitual, hoje acontecem sempre em um ambiente fortemente determinado pela destruição criativa. Em *Dentro do Nevoeiro*, Wisnik completa a imagem da zona no contexto do capitalismo tardio: “entidade ambígua, a *zona* pode encarnar simbolicamente tanto o papel redentor da arte, como meio de salvação através dos desejos, quanto a imagem assustadora de uma força impalpável que nos desorienta e, por isso mesmo, nos domina, envolve e controla.”²⁸

Por esse motivo, estudamos sempre casos em que o sujeito, escapando às relações pré-determinadas entre objeto e sujeito – seja oferecendo-se de corpo à bala, seja tornando-se avatar em um espaço virtual, seja tornando-se ele próprio fogo que arde etc. –, busca um meio de tornar perceptível a zona, de tornar concretas as relações abstratas que a determina, de expor todo o maquinário da inovação que produz o acinzentamento correspondente à captura da subjetividade. Também em *Através*, há uma zona: e essa é, à primeira vista, a razão para que não haja labirinto algum. Não importando o sentido da trajetória – seja rumo ao centro em que está a esfera de celofane, seja por desvios laterais entre as passagens (como é o caso do

²⁵ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle.

²⁶ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle.

²⁷ MEIRELES, Cildo in: SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.127.

²⁸ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*, São Paulo: Ubu Editora, 2018, p.117

percurso de Salzstein), seja circulando ao redor da obra – anda-se sempre à margem dessa “terceira coisa”, à margem da zona que, por efeito do capitalismo, tornou-se cinza, mas que também é irredutível a todo acinzentamento: uma vez que há sempre uma porção de indecível entre a fumaceira e a bruma, como deixam claro as meninas. “O que nós julgamos ser luminoso revela-se pesado, o que perceberíamos como transparente nos leva até o limite da cegueira e o desnorreamento, e o que nós habitualmente consideraríamos como inteligível nos confunde e inquieta”²⁹.

Desse ponto em diante, Salzstein passa a se opor a certa leitura historicizante – recorrente não só entre os intérpretes de Cildo como da arte latino-americana em geral – que tende a caracterizar *Através* como uma espécie de “monumento à repressão passiva”³⁰ da sociedade do controle. Para Salzstein, seria um erro encarar a obra como um “sistema de metáforas”³¹ que aludiria a processos exteriores a ela; a exegese representativa, que tende sempre a buscar um “além” do objeto, trairia a “absoluta literalidade presentificada”³² dos corpos na zona de *Através*. Este é um dos aspectos centrais do que a autora identifica como crítica da “promessa de desempenho e finalidade que os objetos leves, transparentes e inteligíveis o tempo todo nos fazem”³³: é preciso considerar que as barreiras foram desconectadas radicalmente de toda função, inclusive, *da função artística de representação da catástrofe*. Não haveria outra proposição, em *Através*, senão nos submergir nos “sistemas puramente sensoriais”, em que a questão parece sempre ser o “inumano que reside em deparar com algo clarividente em relação ao qual, não obstante, todo esforço de descrição é expletivo

²⁹ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

³⁰ O leitor do catálogo não deixa de notar que o texto de Salzstein vem publicado logo em seguida ao de Bartomeu Marí, intitulado “Through”, no qual, para o nosso espanto, lê-se: “Por que eu não simplesmente caio neste chão de vidro quebrado e me machuco seriamente? O fato é que, enquanto a instalação nos permite ver “através”, elas não nos deixa mover livremente no interior dela. (...) *Através* é um monumento à repressão passiva, àquela inefável porém compreendida ordem que inibe a ação ao invés do desejo em si. Consequentemente, eu arriscaria caracterizar o trabalho de Cildo como um contraponto ao controle disfarçado e não-explícito que perpetrou nosso cotidiano à tal ponto que já não somos capazes de reagir quando confrontados por um ‘estado de exceção’. Nos falhamos em distinguir entre exceção e normalidade - o artista parece querer nos dizer”. MARI, Bartomeu. Through. In: MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.) *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing. 2008, p.148

³¹ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

³² SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

³³ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

(...) A propósito, será que esses trabalhos solicitam interpretação? (...) Não seria o caso de reconhecermos a impossibilidade de mantermos alguma distância deles?”³⁴. Também por esse motivo, ao longo de toda a tese evitamos articular um “sistema de metáforas” em torno das tão alardeadas “lições da natureza”, “verdades históricas”, etc. Preferimos, em oposição, buscar signos que, na ausência de qualquer lição ou verdade, fazem proliferar uma percepção da catástrofe irreduzível ao que ela contém como potencial de captura para uma mobilização.

Seria preciso, então, “não começar”, para retomar a fórmula de Ronaldo Brito; Salzstein sugere partir, justamente, dessa “boa dose de inefabilidade”³⁵ e experimentar o torpor, o estado de suspensão proporcionado pela “densa atmosfera”³⁶ em que quase se vislumbra, de repente, um presente absoluto, em que somos defrontados com a carga fóbica e de habitualidade:

os hábitos da percepção, que se avalizam reciprocamente e se reproduzem num ciclo sem-fim, são, dessa maneira, aí expostos em toda a sua estranheza, agora dissociados da instrumentalizado sob a qual eles se justificam e logram se internalizar como atributos do próprio espaço; trata-se, como se pode bem imaginar, daqueles hábitos que nos inculcam que a realidade das coisas é dada pela natureza mensurável delas e que, sendo mensuráveis, todas essas coisas serão também permanentemente substituíveis entre si.³⁷

Daí a importância central do chão de vidro, rugoso e ilimitado, superfície com desenvolvimento imprevisível que se conjuga ao nosso corpo e resiste em ser atraída como um plano, que escapa à linha do horizonte antropocêntrico fazendo submergir o subjétil no caráter multifacetado e descontínuo das sensações. O chão faz um convite ao atravessamento ao mesmo tempo que assinala a inutilidade desse deslocamento, já que, entre objetos privados de toda função e sentido e que desembocam em lugar algum, a participação, se há alguma, “não é necessariamente motor, não envolve nenhum movimento mecânico”³⁸, algo que as

³⁴ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

³⁵ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

³⁶ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

³⁷ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

³⁸ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

meninas do início do texto souberam descrever muito bem com seu convite para que percebamos esse “ó” da obra.

04 sim

Destrinchado por Salzstein de modo preciso e contundente o “conjunto de não” que constitui *Através*, resta ainda interrogar o mistério que tornou possível essa coleção, essa pura presentificação da função negativa. Creio que assinalar o confronto entre o unificado mundo dos objetos e o multifacetado mundo das sensações é apenas uma aproximação, já que não deixa claro porque o acontecimento deste choque favoreceu este último. Em outras palavras, qual seria o “grande sim” que tornou possível a percepção desse conjunto, ou melhor, da “lei de formação”³⁹ desses “não”? Em toda a presente pesquisa, isso significou *buscar pelo signo que produz a percepção do intolerável*. Em *Através*, intuitivamente, reconheço que este signo é a imensa bola de celofane, à qual Salzstein não se refere.

Por um longo tempo meditei se não haveria qualquer contribuição original da experiência das meninas para esse ponto. Pois toda a caminhada de Salzstein é *peripatética*, orientada por uma investigação de cunho filosófico, fundamentada num cruzamento sem fim das passagens; daí a importância relativa da bola de celofane em sua análise. Já a circulação das meninas – e das crianças, de um modo em geral – se dá por *força da ação centrípeta, da atração sedutora do globo de plástico*. Elas caminham seja rumo ao centro da obra, em que cada passo sobre o chão de vidro faz com que a esfera como que adquira movimento e maior poder de irradiação de luz. Se levarmos em consideração as metamorfoses que a obra sofreu na memória dessas crianças, fica claro o impacto central da esfera de celofane na percepção.

Se há alguma contribuição específica das meninas, creio que seja relativo ao fato de que, ao circundarem a obra a partir do exterior – observando os jogos de luz e sombra e a estruturação do espaço quase como se estivessem diante de uma grande pintura em perspectiva –, elas chamaram atenção para questões essencialmente pictóricas. Se, como bem

³⁹ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

observa Salzstein, a crítica da transparência, leveza e inteligibilidade – uma característica marcante da obra de Cildo – também estão presentes em *Através*, “não porque o artista as tenha trazido à tona e assim tornado o visível todo um maquinário ideológico de há muito naturalizado, mas porque os converteu em *materiais compositivos, na própria estrutura formal dos trabalhos*”⁴⁰; as meninas, ao circularem ao redor da obra, lançaram luz sobre a necessidade de se refletir também sobre essa combinação intercambiante entre retículas, veleidades e transparências – que ora fazem emergir um sol frio, ora uma fumaceira espessa, ora uma bruma sutil – enfim, essa mescla que dissimula a extraordinária energia condensada da esfera de celofane como uma questão estritamente pictural.

Consideremos o papel celofane em si. Trata-se de superfície plástica, transparente e maleável; transponível pelo olhar e manipulável pela mão, o celofane é ainda um tipo de papel resistente à tensão, embora facilmente cortável e amassável, o que reservou a ele a função de invólucro ideal de mercadorias. Em 2008, o arquiteto Kieran Timberlake apresentou no Museum of Modern Art sua “Casa de Celofane”⁴¹, um prédio pré-moldado cujas paredes foram inteiramente feitas de papel celofane reciclado, deixando claro o potencial estrutural do papel celofane. Na verdade, como substituto do vidro, o celofane revela-se mais maleável e menos transparente; na “Casa de Celofane”, toda a estrutura parece estar constantemente inchando ou esvaziando por efeito do ar ou do toque das mãos, e as discretas rugosidades resultantes desse processo obnubilam a visada do exterior ou do interior. O que faz do projeto de Timberlake um comentário sutil sobre a passagem definida por Guilherme Wisnik como passagem da translucidez, característica da arquitetura moderna, ao “nublamento” que marca o pensamento contemporâneo⁴². O uso do celofane é ambíguo tanto em relação à sua função de transparência “literal” (o celofane é uma superfície transparente em que, no entanto, há sempre um vago sutil efeito de turvamento resultante de sua maleabilidade) quanto à sua função “fenomênica”⁴³ (enquanto elemento estrutural, a função de revelar, proteger e fazer

⁴⁰ SALZSTEIN, Sonia. “Onde” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Edição Kindle

⁴¹ “Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling” *MoMA*, 2008. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/50>

⁴² WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*, São Paulo: UBU, 2019. P.5

⁴³ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*, São Paulo: UBU, 2019. P.29

circular o ar, é exercida de maneira indiscriminada). Em outras palavras, o papel celofane *exerce de maneira puramente ambígua a função de barreira*.

É através dessa relação entre celofane e vidro – manifesto pela própria estrutura da obra, em que o chão de vidro parece estender ao infinito aquilo que está condensado na superfície da esfera de celofane – que começo a compreender o problema pictórico subjacente que sustenta a obra. Intuitivamente, elaboro que o papel celofane surge para Cildo, em um primeiro momento, como uma *metáfora da sensação*, no sentido que assinalamos a este termo em vista da arte representativa. Ora, Duchamp já havia recorrido ao vidro como meio de *subverter por hipostasia* a ideia do suporte de representação como “janela da alma” – em “O Grande Vidro”, revelando a matéria mesma dessa hipótese de ‘transparência da representação’, Duchamp produziu o acontecimento que a desativou. De maneira análoga, creio que o papel celofane originalmente – isto é, antes de ser amassado – tem a função de representar, como ficará mais claro adiante, esse sistema de metáforas característico do espaço pictórico da representação. Como se a noção de arte envolvesse o olho do artista portando-se como uma espécie de discretíssima película de celofane: à primeira vista, perfeitamente transparente, embora impeça o contato direto do sujeito com o objeto; e sempre marginalmente afetada por incidências aberrantes de luz que emocionam, além de portadora perpétua dessa promessa do invólucro, qual seja, da possibilidade de representar aquilo que vê.

Cildo relata que, na origem da obra, está o acontecimento de amassar um papel celofane para jogá-lo no cesto de lixo. Um acontecimento, gosto de imaginar, análogo às rachaduras de “O Grande Vidro”, que lembram o compromisso desse tipo de trabalho com a materialidade mesma da superfície pictórica. Esse momento em que se amassa uma superfície lisa e transparente significa, em termos estéticos, a descoberta de um ponto de contato ou de passagem entre o que é da *ordem do visual* – transparência e invólucro – e o que é da *ordem do háptico* – deformação e amassamento. Se o chão de vidro é uma extensão metafórica natural para o som e textura resultantes do ato de amassar um papel celofane, devemos compreender essa oposição entre o “unificado mundo dos objetos” e o “multifacetado mundo das sensações” também de um ponto de vista estético, qual seja, como confrontação entre uma

dimensão háptica e óptica da experiência sensível, em que a superfície translúcida é deglutida em favor de uma condensação cegante e perfurante.

Mas, porque essa esfera de plástico celofane é tão “sedutora”, para usarmos o léxico de Cildo; mais especificamente, por que somos atraídos pela possibilidade de nos relacionar com essa esfera *através das barreiras*? Para responder a essa pergunta, gostaria de fazer um recuo inspirado na experiência das meninas, que descreveram a experiência de ver as camadas superpostas de *Através* ora como fumaça resultante de uma estrutura que cai, ora como bruma espessa perpassada por um raio de sol, ora como o sol mesmo, um tanto frio.

O historiador de arte Hubert Damisch, em *A Theory of /Cloud/ - Toward a History of Painting*, chama a atenção para o signo da nuvem na tradição da pintura ocidental. O signo da nuvem é emblemática da condição geral da pintura, como deixa claro o experimento de Brunelleschi para o Batistério de Florença, um dos marcos da criação da perspectiva visual – seu esforço por representar a realidade a partir da geometria perspectiva é abruptamente interrompido quando confrontado passa a ser com a nuvem, cuja volumetria informe escapa à distribuição linear; em um certo sentido, o espelho que Brunelleschi introduz para averiguar a eficácia de seu sistema serve tanto para tornar comparável sua representação com a realidade (a hipótese da janela transparente da alma) quanto para introduzir o elemento excepcional, a nuvem, no espaço da perspectiva. *Não havendo nenhum lugar apropriado para a nuvem na pintura, ela acaba por se tornar a própria pintura*: desprovida de qualquer caráter linear ou geometricamente descritível, a nuvem torna-se a manifestação pura da substância, da matéria mesma da pintura⁴⁴.

Damisch prossegue destacando os diferentes valores assinalados ao emblema da nuvem ao longo das metamorfoses da cultura ocidental. Na arte renascentista, a nuvem era o elemento que, por força de seu caráter plano e matérico, se opunha de sobremaneira à *liberdade* franqueada pelo olho, que de repente seu viú desprendido para passear pelo amplo espaço dominado pela perspectiva antropocêntrica. Por esse motivo, a nuvem serviu em diversas ocasiões para marcar, muitas vezes grosseiramente, a distância quase intransponível entre o reino da terra e dos céus. Já no século XIX, as “polarizações” do valor atribuído à nuvem se invertem. É o espaço que parece cada vez mais saturado de impedimentos, e o

⁴⁴ DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/ - Toward a History of Painting*, Stanford: Stanford University Press, 2002 p.32

homem moderno, desejoso de se libertar, se põe agora a “serviço das nuvens”⁴⁵, conforme mote célebre do crítico de arte John Ruskin, cuja

própria fórmula conotava o gosto dos modernos por espaços abertos, sem limites ou fronteiras, seu desejo de liberdade e de uma natureza livre do domínio do homem (como também foi atestado, em outro nível e em outro contexto, por sua atração pelas *ruínas*, em que a ordem construída abdicou, assim como a ordem composicional parece se desintegrar entre as nuvens).⁴⁶

Ainda assim, lembra Damisch, nessas obras “a serviço das nuvens”, como as de John Constable ou J.W. Turner, aquilo que poderia ser visto num primeiro momento como uma subversão do espaço racional moderno na realidade representam, mais profundamente, a supremacia desse modelo de representação em perspectiva, capaz de subsistir intocado mesmo sob o mais intenso nevoeiro – em alguns casos paradigmáticos, quase a ponto *estruturar subrepticiamente esse nevoeiro* – provocado pelos incêndios ou fábricas que se alastravam por toda a sociedade capitalista.

Tudo indica que, pela extraordinária longevidade da questão das nuvens – determinantes ainda, como nota Damisch, para culturas não-ocidentais –, elas funcionam como engramas ou *pathosformel* na cultura ocidental, qual seja, como aquilo que Aby Warburg definiu como signos portadores de carga fóbica e de habitualidade engastados no mais profundo da memória social, e que são transmitidos entre civilizações como pulsos não totalmente polarizados, passíveis de receber novas atribuições e reversões históricas⁴⁷. Sem me deter na questão do *pathosformel*, já examinado suficientemente no último capítulo para o uso que faremos dele aqui, gostaria de propor que a esfera de celofane em *Através* constitui *uma aparição do pathosformel das nuvens*.

Graças a essa carga fóbica registrada pelo engrama da nuvem – em que se interpôs, sucessivamente, o medo da obstrução da caminhada espiritual e a exigência da mais pura liberdade do ser – a esfera de celofane plástico – estendida em sua função háptica, matérica,

⁴⁵ DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/ - Toward a History of Painting*, Stanford: Stanford University Press, 2002 p.187

⁴⁶ No original: “The very formula connoted the moderns’ taste for open expanses, without limits or frontiers, their desire for liberty and a nature free from the rule of man (as was also testified, at another level and in another context, by their attraction to ruins, where the built-up constructed order had abdicated, just as compositional order appears to disintegrate amid the clouds).” In: DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/ - Toward a History of Painting*, Stanford: Stanford University Press, 2002 p.187

⁴⁷ WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

pelos cacos de vidro sob o chão – foi capaz de subverter a carga de habitualidade registrada pelas barreiras – fundamentadas por uma lógica antropocêntrica de dominação, em que a ótica, estruturando o sonho de liberdade, se julga apta a determinar até onde o corpo pode acessar. Nesse sentido, *Através* retoma ou subverte, também de um ponto de vista estritamente estético, um antigo *problema da percepção*: a contradição entre representação e superfície, entre a vastidão do olhar e a obstrução do corpo; contradição insuperável mesmo com a profusão do nevoeiro nas misteriosas pinturas e cenários “a serviço das nuvens” que, mais intimamente, parecem testemunhar mais um extremo temor com a escalada do embarreamento do espaço – também por motivações estéticas – promovido pelo triunfo da visão na modernidade.

O que temos em *Através*, então, é algo como a lua de *La Voce Della Luna* (1990), de Federico Fellini, em que lunáticos, sabe-se lá como, foram capazes de cumprir uma antiga profecia das criaturas e fazer o astro tombar à Terra; fato absolutamente prodigioso mesmo entre os que não se surpreendem com a possibilidade desse acontecimento – embora o filme registre, ainda, a tentativa dos sistemas de controle de administrar racionalmente essa renovada relação do homem com a lua, o que acontece necessariamente a partir da imposição de um sem-número de protocolos e dispositivos de barragem perfeitamente tradutíveis em superfícies da representação espetacular, destinadas a gerar uma relação mobilizada com a lua decaída. Um pouco como Fellini, Cildo Meireles produziu, então, esse pequeno acontecimento em que uma nuvem qualquer, com toda sua precariedade, finalmente tomba à Terra. Esse tombamento da nuvem tem o mérito de revelar sua *forma singularmente justa e patética* – termos que gostaria de assinalar na dupla acepção que portam, *justo uma imagem patética*, qual seja, uma ocorrência delimitada capaz de movimentar os afetos e de alertar sobre o exagero dessa movimentação⁴⁸.

⁴⁸ Com efeito, um fenômeno pouco discutido para os *pathosformel* é a absoluta banalidade com que estes podem aparecer. Os leitores contemporâneos de Warburg tendem a estabelecer uma relação fetichizada com a aparição gestual do pathos, entrevista aí sempre num “canto de imagem”, num “fragmento esquecido”, numa “garatuja” ou “gesto descoberto” num fotografia esquecida – isto é, em eventos absolutamente desproporcionais em relação ao seu imenso potencial de significação. Em *Através*, inversamente, não há qualquer motivo para desconfiar que o artista tenha escalonado mal a aparição desse pathos da nuvem que, belo à sua maneira, não chega a ser excessivo, muito menos espetacular e, por isso mesmo, merece a alcunha de patético (a decepção com a precariedade dessa bola, assaz comum para diversos espectadores, é importante para a desrealização da mobilização pelo sonho de liberdade).

Daí que os jogos de opacidade e transparência, que a superposição entre as barreiras operam, passam a flutuar ambigualmente em nossa percepção, na falta de qualquer polarização dos pulsos que emitem. Aquilo que no sistema de representação perspectiva tinha a função de ora obstruir a projeção do olho, ora fazer um convite à libertação do olhar, em *Através* revela-se como convite sinuoso que, de repente, faz vislumbrar as catástrofes do urbanismo – o “prédio caindo” das meninas – e, ao mesmo tempo, o velho vínculo com a promessa de descoberta do espaço prometida, não sem sua porção de risco velado, pelas brumas da manhã. Em resumo, *ao conseguir a façanha de entrelaçar dois sistemas – o háptico e o óptico - que permaneceram secularmente separados por força de uma dominação antropocêntrica*, a obra de Cildo nos convida, efetivamente, a repensar nossa localização no mundo, a agenciar novas formas de relação com um mundo atravessado por uma *possibilidade patética de sua desativação*. Para o bem ou para o mal, passamos a viver em um mundo em que a construção do muro – e a fantasia de sua possibilidade de sua superação definitiva – já não pode mais cumprir totalmente com sua promessa ou função. Pois já não há mais uma tal nuvem que, sem se deter pelo muro, também concorre para recobri-lo. Em relação a esse muro, aprendemos que a nuvem – e esse é o duríssimo, belíssimo aprendizado que *Através* nos proporciona – só se move enquanto nos movermos. *Mas, como tornarmo-nos subjéteis com a nuvem, através da nuvem?*

Então, com essa imagem em que, de repente, a zona cinza parece ter sido revelada tal como ela é – porque foi atravessada por qualquer outra coisa de irredutível – encerro esta pesquisa. Penso agora na necessidade de revisitar os caminhos de Itabira enlameados de risco com a qual iniciamos o nosso percurso, com o desafio de percebê-los agora menos como um labirinto, em busca de um pulso qualquer que deflagre, outra vez, o acontecimento de estarmos aqui: ó.

Referência Bibliográfica

- AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a Ciência sem Nome” in: Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. *Revista Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.
- _____. “Da Utilidade e dos Inconvenientes de Viver Entre Espectros” in: *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014,
- _____. *O Homem Sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002
- ALBERRO; STIMSON [org.] *Institutional Critique: An Anthology of Artist's Writing*. Cambridge: The MIT Press, 2009
- AQUINO, São Tomás. *Suma Teológica*, Vol.V, Parte II-II, Questão 35. São Paulo: Edições Loyola, 2005
- BALLARD, J.G. *The Atrocity Exhibition*. Londres: Fourth Estate. 2009. Edição Kindle
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. 2ª impressão. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- BATAILLE, Georges. “Eye” in: *Visions of Excess – Selected Writings, 1927-1939*, Reino Unido: Manchester University Press, 1985.
- BECK, Ulrich. *A metamorfose do mundo: Novos conceitos para uma nova realidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- _____. *Sociedade de Risco – Rumo a uma Outra Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011
- BENJAMIN, Walter *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. 2ª Ed. São Paulo. Brasiliense. 1991.
- _____. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987,

- _____. “Teses sobre o conceito de História” in: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987,
- BENJAMIN, Walter. “The Lisbon Earthquake” in: *Selected Writings, Vol. 2, Part.2 1931-1935*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2009.
- BENSAID, Daniel. *Walter Benjamin, sentinelle messianique: a la gauche du possible*, Paris: Pion, 1990, p.94
- BERARDI, Franco ‘Bifo’. *Heroes: Mass Murderer and Suicide*. Londres, Verso Books, 2016. Edição Kindle.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha No Ar – A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Edição Kindle.
- BERNSTEIN, Richard. *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*. Cambridge: Polity Edition, 2013.
- BERTHOZ, Alain. *The Brain’s Sense of Movement*. Cambridge: Harvard Press. 2000
- BLACK, Sacha. *The Anatomy of Prose*, Nova York: Atlas Publishing, 2020. Kindle Edition.
- BLANCHOT, Maurice. “Para onde Vai a Literatura?” in: *O Livro por Vir*, São Paulo: Martins Fontes, 2005
- BORGES, Jorge Luís. “A Biblioteca de Babel”. *Ficções*, São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BOURDON, David. *Warhol*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc. 1995
- BRITO, Ronaldo. “Frequência Imodulada” in: WISNIK; MATOS. *Cildo: Estudos, Espaços, Tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019
- BROWN, John in: DU BOIS, Burghardt. *John Brown - American Crisis Biographies*. Filadélfia: George w. Jacobs & Company, 1909
- BUCKNER, Clark. “Autonomy, pluralism, play: Danto, Greenberg, Kant, and the philosophy of art history” *The Journal of Aesthetics and Culture*, Vol 5., 2013
- BURDEN, Chris. In: FREUDENHEIM, Susan. “The Artist as Canyon Jumper” in: *Los Angeles Times Magazine*, 13 de julho de 2003

_____ ; BEWLEY, Jon. "Chris Burden in Conversation with Jon Bewley" in: SEARLE, Adrian (ed.) *Talking Art* 1ª edição. Londres: London Institute of Contemporary Arts, 1993.

BURDEN, Chris; HOFFMAN, Fred (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

DALSGAARD; HERMAN; MCHALE [org.] *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. e SMITH, Shawn. *Pynchon and History: Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*. Londres: Routledge, 2013.

DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/ - Toward a History of Painting*, Stanford: Stanford University Press, 2002

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, 2014.

DANTO, Arthur C. "Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea" in: *ARS* (São Paulo) vol.6 no.12 São Paulo Julho/Dezembro. 2008

_____. C. *What Art Is?*. New Haven: Yale University Press, 2013

_____. *Andy Warhol*. Madrid: Paidós Estética, 2011

_____. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Editora Odysseus, 2006.

DANTO, Arthur. *Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: CosacNaify, 2003;

DAVIS, Mike. *Cidade de Quartzos - escavando o futuro em Los Angeles*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009

DE ANDRADE, Carlos Drummond. "Vila de Utopia". In: *Confissões de Minas*, São Paulo: Cosac Naify, 2011

_____. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

DEBORD, Guy. "The Decline and Fall of the 'Spectacular' Commodity-Economy" in: *A Sick Planet*, Londres: Seagull Books, 2008

DELEUZE, Gilles *Francis Bacon, a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. "A Filosofia da Série Noire" in: *A Ilha Deserta*, São Paulo: Iluminuras. 2016

_____. *Conversações*, São Paulo: Editora 34, 1992.

- _____.; GUATTARI, Félix. “Maio de 68 não ocorreu”. In: Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ.
- _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol.4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELILLO, Don. *The Falling Man*. Nova Iorque: Charles Scribner’s Sons, 2007. Edição Kindle.
- DICK, Phillip K. *O Homem Duplo*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2007 Edição Kindle
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido – O Olho da História II*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018
- DUCHAMP, Marcel. “O Ato criador” in: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo: CosacNaify, 2013
- DUTTON; REISDORF; DUBOIS; BLANK. “Search and Politics: The Uses and Impacts of Search in Britain, France, Germany, Italy, Poland, Spain, and the United States” *Quello Center Working Paper No. 05/01/2017*.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- EVANS, Thomas Morgan. *3d Warhol – Andy Warhol and Sculptures*, Nova York: I.B. Tauris, 2017.
- EVERETT, Roger. *Diffusion of Innovations*, Nova Iorque: Free Press, 2015
- FATTORELLI, Maria Lucia. *Citizen Public Debt: Experiences and Methods*. Geneva, Liège: CETIM/CADTM, 2014
- FENNER, David E. W. [org.] *Ethics and the Arts – An Anthology*, Nova Iorque: Routledge, 2013.
- FOSTER, HAL. *O Retorno do Real*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços.” In: *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. “Theatrum Philosophicum” in: *Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum*, São Paulo: Princípio Editora, 1997
- FRANCA-HUCHET, Patrícia. “INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto” *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 2, n. 2, p. 40-59, 25 set. 2015.

FUKUYAMA, Francis. *End of History and the Last Man* Nova York: Free Press. 1992 Edição do Kindle.

GHISELIN, Brewster. *The Creative Process: A Symposium*. Los Angeles: University of California Press, 1954.

GILLOCH, Graeme *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge: Polity Press, 1996.

GLEICH, David F. "PageRank Beyond the Web" in: *SIAM Review*, Vol. 57 (3), 2015 p.321

GOETHE. *Fausto I: Uma Tragédia – Primeira Parte*. São Paulo: Editora 34, 2004. e _____., *Fausto II: Uma Tragédia – Segunda Parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOLEC, Michael J. *The Brillo Box Archive: Aesthetics, Design and Art*. Hanover: Dartmouth College Press, 2008.

GOSETTI-FERENCZI, Jennifer. *The Ecstatic Quotidian: Phenomenological Sightings in Modern Art and Literature*, Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press, 2007.

GUATTARI, Félix. *Lines of Flight: For Another World of Possibilities*. London: Bloomsbury Academic, 2011.

_____. *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011

HAMBLYN, Richard. "Notes from Underground: Lisbon after Earthquake", in: *Romanticism*, Vol.14, Edição 22. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1998.

HERMANN, Victor. "O espaço heterotópico da peregrinação – uma análise heterotológica dos caminhos de Santiago" in: *Revista Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 217-240, 2018

_____. "Transcendence in the Anthropocene: Intermedial Analysis of Melancholia, by Lars Von Trier". In: VIEIRA, Miriam; BRUHN, Jørgen. (Org.). *Intermedial Mediations of the Anthropocene*. 1ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2017, v. 1

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos – O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSMANS, Joris-Karl. "Le Goussset", *Croquis parisiens*, 2020
https://fr.wikisource.org/wiki/Croquis_pariens#LE_GOUSSET

IBSEN, Henrik. "Solness, o Construtor", in: *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1960

- ISAAC, Mike. *Super Pumped: The Battle for Uber*. Nova Iorque: W.W.Norton Company, 2019. Edição Kindle
- JAMESON, Fredric. “A Cidade do Futuro” in: *Revista Libertas*, v.10, n.1. Juiz de Fora: UFJF, 2010.
- _____. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Londres: Routledge, 2002.
- JONES, LeRoi. “Dutchmen” in: *Dutchmen + The Slave – Two Plays by LeRoi Jones*. Nova Iorque: HarperCollins, 2001
- KALAJIAN (org.) *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- KANT, Immanuel. *Escritos sobre o terramoto de Lisboa*. Lisboa: Almedina, 2005. p.98
- KAPLAN, Amy. “Homeland Insecurities: Transformations of Language and Space” in: DUDZIAK [org.] *September 11 in History – A Watershed Moment?* Durham: Duke University Press, 2003.
- KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles: University of California Press, 2003.
- KILROY, Robert. *Marcel Duchamp’s Fountain – A Hundred Years Later*, Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2018
- KLEIN, Naomi. *Doutrina do Choque – Capitalismo de Desastre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008
- _____. *Sem Logo – A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido* in: Rio de Janeiro: Editora Record, 2002
- KOLKO, Gabriel. “The Nature of the Vietnam War”, in: *Australian Left Review*, 1(25), Queensland: University of Central Queensland, 1970
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- KRENAK, Aílton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LARSON, Kay. *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. Nova York: Penguin Books, 2013.

- LAUAND, Jean. “O pecado do agito vazio”. In: *Antropologia filosófica e educação. (Notandum Libro; 17)* [S.l: s.n.], 2013.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças. Correspondência 1982-1985*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993
- MANKIW, N. Gregory. *Introdução à Economia*. São Paulo: Cengage Learning, 2014,
- MARINETTI, F.T. “Fundação e Manifesto do Futurismo” in: CHIPP, Herschell. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MARQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2019. Edição Kindle
- MARX, Karl. *O capital*, livro I, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
_____.; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018
- MATEUS, Paula. “A Natureza da Arte – uma defesa da filosofia de arte de Arthur C. Danto”. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Universidade de Lisboa, 2008.
- MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heróica’” in: NOVAES, Adauto [org.] *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2015. Edição Kindle.
- MATTHEWS, Henry. *The diary of an invalid: being the journal of a tour in pursuit of health in Portugal, Italy, Switzerland, and France in the years 1817, 1818, and 1819*. Londres: John Murray, 1820,
- MCLEAN, Bethany; ELKIND, Peter. *The Smartest Guys in the Room – The Amazing Rise and Scandalous Fall of Enron*. Nova Iorque: Editora Penguin, 2003. Edição Kindle.
- MCLUHAN, Marshall. *O Meio é a Mensagem*, São Paulo: Ubu Editora, 2018
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- MESSUD, Claire. *Emperor’s Children*, Nova York: Vintage Books, 2017. Edição Kindle.
- MOORE, Jason (ed.). *Anthropocene or Capitalocene - Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016
- MORETTI, Franco. “The Grey Area: Ibsen and the Spirit of Capitalism”. *New Left Review*, v. 61, jan-fev. 2010. Londres: New Left Review.
- MUSIL, Robert. “Tonka” in: *Five Women*, Nova Iorque: First Verba Mundi, 1999
_____. *O Homem sem Qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição Kindle

NAUMANN, Francis M., *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York, 2012

NEIMAN, Susan. *Evil in Modern Thought: An alternative history of philosophy*. Reino Unido: Princeton University Press, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral : uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

O`DELL, Kathy. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Mineápolis: University of Minnesota Press, 1998.

ONUFRIJCHUK, Roman Fedorovich. “Object as vortex: Marshall McLuhan & material culture as media of communication” in: Tese de doutorado em filosofia. Ottawa: Simon Fraser University, 1998

PAGE, Lawrence; BRIN, Sergey; MOTWANI, Rajeev; WINOGRAD, Terry. The PageRank citation ranking: Bringing order to the web. 1998 *Technical report*, Stanford Digital Library Technologies Project.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Edição Eletrônica*. Vols. I-VI editados por Charles Hartshorne and Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-1935); Vols. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (Harvard University Press, 1958).

PELBART, Peter Pal. *O Averso do Nihilismo: Cartografias do Esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2017

POSSAS, Mario Luiz. “Economia evolucionária neo-schumpeteriana: elementos para uma integração micro-macrodinâmica” in: *Estudos Avançados*. Vol.22 no.63. São Paulo, 2008.

PYNCHON, Thomas. *O Arco-Íris da Gravidade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, _____ . *O Último Grito*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Edição Kindle.

_____ . *Vício Inerente*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____ . *Vineland*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 p.181

ROBBE-GRILLET, Alain. *Les Gommages*. Paris: Minuit, 2012. Edição Kindle.

SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na Era da Crítica” in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006

SARTRE, Jean-Paul. “A Expansão do Campo do Possível”. In: PIMENTA, Heyk; COHN, Sergio (Org.). *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008

SCHRAIG, Peter. *Paradise Lost: California’s Experience, America’s Future*. Los Angeles: California University, 2004

SCHUMPETER, Joseph. *Capitalismo, Socialismo e Democracia*. São Paulo: Editora Fundo de Cultura, 2014

SEBALD, W.G. *História Natural da Destruição*, Lisboa: Quetzal Editores, 2017

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A literatura do trauma: dossiê literatura de testemunho”. *Revista Cult*, nº 23, São Paulo, junho 1999

SEVERS; LEISE [org.] *Pynchon’s Against The Day – A Corrupted Pilgrim’s Guide*. Maryland: The Rowan and Littlefield Publishing Group, 2011.

SHKRELI, Etrit. *Hannah Arendt’s Conceptualization of Evil*. Tese (Tese em filosofia) – Universidade Bilkent. Ankara, 2016

SINEK, Simon. *Start with Why: How Great Leaders Inspire Everyone to Take Action*. Nova York: Portfolio Publishing, 2009.

SOUZA, Edinilsa Ramos de; MINAYO, Maria Cecília de Souza; CAVALCANTE, Fátima Gonçalves. “O Impacto do suicídio sobre a morbimortalidade da população de Itabira.” In: *Cienc. saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 1333-1342, 2006. Suplemento.

STENGERS, Isabelle. *A Invenção das Ciências Modernas*, São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015

_____; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist Sorcery – Breaking the Spell*. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2011

STEVENSON, Robert Louis. *The Suicide Club*. Ballingslöv: Wisehouse Classics, 2015

STUDLAR, Gaylyn; DESSER, David. “Cultural Trauma and “The Will to Myth”, in: *Film Quarterly*, Vol. 42, No. 1. Outono, 1988,

THEOHARIS, Jeanne. “Alabama on Avalon – Rethinking the Watts Uprising and the Character of Black Protest in Los Angeles” in: JOSEPH, Peniel E. (org.), *The Black Power Movement – Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Nova Iorque: Routledge, 2006

Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: *New York Times*, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

- TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Brooklyn: Badlands Unlimited, 2013
- VIOLENCE in the City: An End or a Beginning? – A Report by the Governor’s Commission on the Los Angeles Riots. Los Angeles: Estado da California, 1965,
- VIRILIO, Paul. *City of Panic*. Londres: Bloomsbury UK Academic, 2004
- _____. *The Information Bomb*. Londres: Verso Books, 2005
- _____. *The Original Accident*. Londres: Polity Press, 2007
- _____. *Unknown Quantity*. Londres: Thames & Hudson, 2003
- WARD, Frazer. “Gray Zone: Watching Shoot” in: *October*, Vol. 95. Cambridge: MIT Press, 2001.
- WARHOL, Andy. *A Filosofia de Andy Warhol – De A a B e de volta a A*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2008
- WHITE, Robin; BURDEN, Chris. “Chris Burden: Interview with Robin White” in: *View I*, nº 8, janeiro de 1979.
- WILLIAMS, Richard Allen. “The Impact of Black Medical Organizations on African American Health” in: *Blacks in Medicine*, Suíça: Springer Nature, 2020
- WILLIS, Susan *Evidências do Real*. São Paulo: Boitempo: 2005
- WISNIK, José Miguel. *Máquina do Mundo – Drummond e a Mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018
- WISNIK, Guilherme; MATOS, Diego [org.] *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*, São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem Vindo ao Deserto do Real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: Uma Filosofia do Acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.

artigos de jornal e sites de internet

Alex Nedham. “Jeff Koons on his Gazing Ball Paintings: 'It's not about copying'” *The Guardian*, 09/10/2019 in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying>

Amanda Rossi “As conclusões da CPI de Brumadinho no Senado, que pede indiciamento de 14 pessoas por homicídio.” BBC News. / <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48848882>

_____ “Tragédia em Brumadinho: Vale diz que sirenes não foram acionadas por 'velocidade' do deslizamento” BBC News Brasil, 31/01/2019. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47063312>

Andrew Goldstein. “‘I Just Try to Leave Myself Open’: Legendary Art Journalist Calvin Tomkins on How He Cracks the Secrets of the World’s Greatest Artists” ArtNet News, 18/12/2019 in: <https://news.artnet.com/the-big-interview/calvin-tomkins-lives-artists-interview-part-2-1734096>

Assimina Vlahou. “Vaticano divulga lista de novos pecados capitais” Estadão, 10/03/2008 in: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,vaticano-divulga-lista-de-novos-pecados-capitais,137279>

Ben Smith. “Big Tech Has Crushed the News Business. That’s About to Change.” The New York Times, 02/05/2020 <https://www.nytimes.com/2020/05/10/business/media/big-tech-has-crushed-the-news-business-thats-about-to-change.html>

Ben Yakas “Read The First Page Of Thomas Pynchon's New "Historical Romance" Of NYC Pre-9/11” Gothamist 13/04/2013. <https://gothamist.com/arts-entertainment/read-the-first-page-of-thomas-pynchons-new-historical-romance-of-nyc-pre-911>

Bill Ray/Life Pictures/Getty Images Disponível em: <https://www.life.com/history/the-fire-last-time-life-in-watts-1966/>

Caio Hostilio “A Vale e a degradação do Meio Ambiente” Blog Metendo o Bedelho, 09/03/2011 <https://caiohostilio.com/2011/03/09/a-vale-e-a-degradacao-do-meio-ambiente/>

Carla Araújo; Antônio Temóteo. “Guedes diz que se todos ficarem em casa país 'entra em colapso'...” Portal Uol, 16/03/2020 in: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/16/guedes-diz-que-se-todos-ficarem-em-casa-pais-entra-em-colapso.htm?cmpid=copiaecola>

Carrie Healey. “Tania Head: One of the biggest frauds in history pretended to be 9/11 survivor” Aol.com, 10/09/2016 <https://www.aol.com/article/news/2016/09/10/tania-head-fake-survivor-september-11/21467377/#>

Clara Becker, Juliana dal Piva, Tiago Aguiar. “A Farinata, o Alimento e os erros de combate à fome em São Paulo” in: Revista Piauí, 24/10/2017 <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2017/10/24/farinata-allimento-doria-sp/>

Darrel Dawsey. “To CHP Officer Who Sparked Riots, It Was Just Another Arrest” Los Angeles Times, 19/08/1990. in: http://articles.latimes.com/1990-08-19/local/me-2790_1_chp-officer

David Harvey. “A política anticapitalista na época da COVID-19.” Instituto Humanitas Unisinos, 26/04/2020 www.ihu.unisinos.br/78-noticias/597468-a-politica-anticapitalista-na-epoca-da-covid-19-artigo-de-david-harvey

Deborah Danowski “O que Você Faria se Soubesse o que eu Sei”. *Superinteressante*, 12/2014. Disponível em: <http://oquevocefariasesoubesse.blogspot.com/2014/12/brasil-seco-o-que-superinteressante-nao.html>

Déborah Lima. “Troca de e-mails mostra que Vale pressionou Tüv Süd para atestar estabilidade da barragem” Estado de Minas, 15/02/2019 https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/02/15/interna_gerais,1030962/troca-de-e-mail-mostra-que-vale-pressionou-tuv-sud-para-atestar-estabi.shtml

Denis Russo Bugierman “Opinião: uma nuvem preta que anuncia um futuro terrível” Estadão, 23/08/2019 in: <https://epoca.globo.com/sociedade/opiniao-uma-nuvem-preta-que-anuncia-um-futuro-terrivel-23893596>

Donna Murch. “Ferguson’s Inheritance”. Jacobin Magazine, 08/08/2015 in: <https://www.jacobinmag.com/2015/08/ferguson-police-black-lives-matter/>

Editorial. “Editorial: Martin Luther King, Jr. Community Hospital: A failed promise renewed” Los Angeles Times, 07/08/2015. <https://www.latimes.com/opinion/editorials/la-ed-watts-mlk-hospital-20150807-story.html>

Eric Grundhauser. “Did a Silent Film About a Train Really Cause Audiences to Stampede?” Atlas Obscura, 3/09/2016. <https://www.atlasobscura.com/articles/did-a-silent-film-about-a-train-really-cause-audiences-to-stampede>

Fábio Chiossi. “Igreja Católica faz lista de novos "pecados sociais" Folha de São Paulo. 11/03/2008 in: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1103200814.htm>

Fábio Cypriano. “Em Verbier, líder indígena defende que arte não é para covardes” in: *ARTE! Brasileiros*. 2/04/2019 in: <https://artebrasileiros.com.br/arte/seminario/em-verbier-lider-indigena-defende-que-arte-nao-e-para-covardes/>

Felipe Betim. “Incêndios se alastram pelas matas do Norte e Centro-Oeste e já podem ser sentidos até no céu de São Paulo” El País, 19/08/2019 https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/politica/1566248656_245830.html

Stephen Frantz. “Watts: "We're Pro-Black. If the White Man Views This as Anti-White, That's Up to Him." in: *The Harvard Crimson*, 3/10/1966. <http://www.thecrimson.com/article/1966/10/3/watts-were-pro-black-if-the-white/>

Gabriel Morais. “Nitrato de amônio: substância que explodiu em Beirute pode causar pneumonite química” Jornal O Globo, 06/08/2020 in: <https://oglobo.globo.com/mundo/nitrato-de-amonio-substancia-que-explodiu-em-beirute-pode-causar-pneumonite-quimica-24569100>

Gilian Tett “The dream machine: invention of credit derivatives”, The Financial Times, 24/03/2006 <https://www.ft.com/content/7886e2a8-b967-11da-9d02-0000779e2340>

Glynys MacNicol. “DONNY DEUTSCH: 'Occupy Wall St.' Needs A Kent State Moment”. Business Insider, 10/2011, <https://www.businessinsider.com/donny-deutsch-kent-state-occupy-wall-st-2011-10>

Jonathan Griffin “Chris Burden 1946-2015”, FRIEZE Magazine, 2015. <http://wowa.artlinkart.com/en/top/detail/336eAzlk.html>

Guilherme Eler “Afinal, a fumaça que deixou São Paulo no escuro veio mesmo da Amazônia?” Super Interessante, 21/08/2019 in: <https://super.abril.com.br/ciencia/afinal-a-fumaca-que-deixou-sao-paulo-no-escuro-veio-mesmo-da-amazonia/>

Heidi Vogels. “Failure is Accepted”, *1000things*, 2019. <http://1000things.org/en/topic/failure-is-accepted>

Robert Hughes. "The Decline and Fall of the Avant-Garde", Times Magazine, 1972
<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,945209-2,00.html>

Institute Applied Autonomy, "Contestational Robotics", Tactical Media Files, 24/05/2009.
In: <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/3224/A>

Italo Nogueira. "Eike Batista é preso e investigado por operar com bitcoins em nome da mulher" Folha de São Paulo, 08/08/2019 in:
<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/08/procuradoria-investiga-operacoes-de-eike-batista-com-bitcoins-em-nome-da-mulher.shtml>

James Wood: "All Rainbow, no Gravity." in The New Republic 05/03/2007,
<https://newrepublic.com/article/63049/all-rainbow-no-gravity>

Jens Teschke "1938: Pânico após transmissão de "Guerra dos mundos" Deutsche Welle, sem data. in: <https://www.dw.com/pt-br/1938-p%C3%A2nico-ap%C3%B3s-transmiss%C3%A3o-de-guerra-dos-mundos/a-956037>

John Skow. "Books: Carnography". *Time Magazine*, 1972
<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,903556,00.html>

Juliana Cipriani "Zema chama tragédia de Brumadinho de 'incidente' e diz que Vale está fazendo o possível" Jornal Estado de Minas, 12/02/2019
https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2019/02/12/interna_politica,1029911/zema-chama-tragedia-brumadinho-de-incidente-diz-que-vale-faz-possivel.shtml

Juliana Monachesi. "O Caçador de Relâmpagos" Folha de São Paulo, 22/12/2002 in:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2212200203.htm>

Justin Carissimo “Cambridge Analytica CEO Alexander Nix describes "shadow" election tactics” CBS News, 2018. <https://www.cbsnews.com/news/cambridge-analytica-ceo-alexander-nix-data-firm-describes-shadow-election-tactics-2018-03-19/>

Keatch Heagen, “Is Scott Olsen Occupy Wall Street’s Kent State moment?” *Politico*, 2011 https://www.politico.com/blogs/onmedia/1011/Is_Scott_Olsen_OWSS_Kent_State_moment.html

LAUAND, Jean. “O pecado do agito vazio”. In: *Antropologia filosófica e educação*. (Notandum Libro; 17) [S.l: s.n.], 2013.

Lindsay Lovern and Jonathan Yee. “Andy Warhol’s Brillo Boxes: A Series Index - artnet Analytics data on Andy Warhol's iconic Brillo Box sculptures” *ArtNetNews*, 15/05/2013, in: <https://news.artnet.com/market/andy-warhols-brillo-boxes-a-series-index-27998>

Lisanne Skyler. “How my father’s Brillo Box made \$3 million” *Christie’s*, 09/03/2020, in: <https://www.christies.com/features/How-my-fathers-Brillo-Box-that-made-3-million-8028-1.aspx>

Luiz Martins. "Sepultar os mortos; cuidar dos vivos; fechar os portos" *Anthropos*, sem data. <https://www.anthropos.com.br/artigos-do-prof-marins-e-textos-dos-programas-de-tv/349-sepultar-os-mortos-cuidar-dos-vivos-fechar-os-portos.html>

Mans Wrange. “A CONVERSATION WITH CHRIS BURDEN” *Magasin III*, 2009. <https://www.magasin3.com/en/publication/chris-burden-2/>

Mark Duell. “\$5million insurance policy document for the Titanic reveals she may have only been covered for sea trials before fateful voyage as an afterthought by owners” *Daily Mail*, 03/10/2013. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2442450/5m-insurance-policy-document-Titanic-revealed-auctioneers.html>

Paul Krugman “Lest We Forget”. New York Times, 27/09/2018
https://www.nytimes.com/2008/11/28/opinion/28krugman.html?_r=1

Pauline Bock “How a French student setting himself alight has inspired a new revolt”
NewStatesMan, 13/09/2019. <https://www.newstatesman.com/world/europe/2019/11/how-french-student-setting-himself-alight-has-inspired-new-revolt>

Paulo Francis. “Diária da Corte” Folha de São Paulo. 08/02/1990.
<http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10868&anchor=719272&origem=busca&pd=2004c3031da73cde26c8b1b278652b18>

Paulo Saldiva, em entrevista a: Morris Kachani “Nuvem preta foi aula da natureza para 20 milhões de pessoas” Estadão. <https://brasil.estadao.com.br/blogs/inconsciente-coletivo/paulo-saldiva-o-papel-global-da-amazonia/>

Peter Bradshaw. “Burden review – persuasive look at art's 'Evel Knievel' – or David Blaine”
The Guardian, 5/05/2017. <https://www.theguardian.com/film/2017/may/05/burden-review-persuasive-look-at-arts-evel-knievel-or-david-blaine>

Peter Plagens. “Art in California”, 02/1973 The New York Times.
<https://www.nytimes.com/1973/09/02/archives/he-got-shotfor-his-art-art-in-california-he-got-shotfor-his-art.html>

Philip Kenicott “Chris Burden: Extreme Measures’ Washington Post, 20/12/2013. In:
https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/review-chris-burden-extreme-measures/2013/12/19/d66d8b66-5c5b-11e3-bc56-c6ca94801fac_story.html?utm_term=.df826db7dcc3

Pierre Doze. “PIERRE PINONCELLI:HE’S 77 & BACK” Issue Magazine, 2019
<http://issuemagazine.com/pierre-pinoncelli-hes-77-and-back/#/>

Portal Turismo de Itabira, sem data. <http://turismo.itabira.mg.gov.br/fazenda-do-pontal/>

Raf Simons, Vanessa Friedman. “Warhol and I”, The New York Times, 24/10/2018
<https://www.nytimes.com/2018/10/24/fashion/raf-simons-calvin-klein-andy-warhol.html>

Rafael Barifouse. “Mineração: cidade onde Vale nasceu vive cercada por 33 vezes o volume de rejeitos de barragem que se rompeu em Brumadinho” BBC Brasil, 16/02/2019
<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47220855>

Rafael D’Oliveira. “Abandone imediatamente sua residência! Vale espalha pânico em Itabira ao disparar alarme falso: ‘Desacerto técnico’” *Portal BHZ*, 28/03/2019.
<https://bhaz.com.br/2019/03/28/vale-espalha-panico-alarme-falso/>

Rana Foroohar. “Travis Kalanick – Person of the Year number 6” in: Time Magazine, 2015
in: <https://time.com/time-person-of-the-year-2015-runner-up-travis-kalanick/>

RASPET, Sean. “remember when contemporary art solved the climate crisis?” in:
ArtAsiaPacific, Vol. 117, 05/2020 in:
<http://artasiapacific.com/Magazine/117/RememberWhenContemporaryArtSolvedTheClimateCrisis>

RASPET, Sean. “Remember when contemporary art solved the climate crisis?” in:
ArtAsiaPacific, Edição 117, Março/Abril 2020. In:
<http://artasiapacific.com/Magazine/117/RememberWhenContemporaryArtSolvedTheClimateCrisis>

Redação “Chernobyl nuclear disaster – in pictures” The Guardian, 27/04/1986.
<https://www.theguardian.com/environment/gallery/2011/apr/26/chernobyl-nuclear-disaster-in-pictures>

Redação NYT. “Autoimolação, estopim da Primavera Árabe, hoje é uma tendência sinistra”
Folha de São Paulo, 11/07/2017
<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2017/07/1900236-autoimolacao-estopim-da-primavera-arabe-hoje-e-uma-tendencia-sinistra.shtml>

Redação. “ANM proíbe barragens de mineração com método de alteamento a montante em todo o Brasil” Portal Terra, 18/02/2019. www.terra.com.br/economia/anm-proibe-barragens-de-mineracao-com-metodo-de-alteamento-a-montante-em-todo-o-brasil,17c6a334f0503e595ef526ad6a9be1ef1myjrk5f.html

Redação. “Conheça 68 das frases mais marcantes de maio de 68” in:
<http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL463636-15530,00-CONHECA+DAS+FRASES+MAIS+MARCANTES+DE+MAIO+DE.html>

Redação. “Eike contrata consultoria esotérica e muda logotipo do grupo, diz revista” Uol, 29/04/2013 <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/29/eike-contrata-consultoria-esoterica-e-muda-logotipo-do-grupo-diz-revista.htm>

Redação. “E-mails mostram preocupação de engenheiro da Vale com falta de informação”
Época Negócios, 13/02/2019.
<https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2019/02/epoca-negocios-e-mails-mostram-preocupacao-de-engenheiro-da-vale-com-falta-de-informacao.html>

Redação. “‘Não estou preocupado’, diz Trump sobre caso de coronavírus na comitiva de Bolsonaro que foi à Flórida” G1 12/03/2020

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/12/trump-diz-que-nao-esta-preocupado-com-coronavirus-na-comitiva-presidencial-brasileira-que-esteve-na-florida.ghtml>

Redação. “Reconstituição do voo AA-11” G1, 24/08/2011 <http://g1.globo.com/11-de-setembro/noticia/2011/08/restituicao-do-voo-aa-11.html>

Redação. “Samarco não pagou nenhuma multa aplicada pelo Ibama após rompimento de barragem em Mariana, há três anos” G1 Minas, 29/01/2019 <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/01/29/samarco-nao-pagou-nenhuma-multa-aplicada-pelo-ibama-apos-rompimento-de-barragem-em-mariana-ha-tres-anos.ghtml>

Relatório da CPI para o rompimento da barragem de Brumadinho, de Outubro de 2019, liderada pelo Dep. Júlio Delgado (PSB) e com relatoria do Dep. Rogério Correia (PT). In: <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/wp-content/uploads/sites/41/2019/11/RELATÓRIO-CPI-BRUMADINHO.pdf>

Robin Mickie. “From fertiliser to Zyklon B: 100 years of the scientific discovery that brought life and death” The Guardian, 03/11/2013 <https://www.theguardian.com/science/2013/nov/03/fritz-haber-fertiliser-ammonia-centenary>

Roger Ebert. “First Blood” *Roger Ebert.com*, 1982 <https://www.rogerebert.com/reviews/first-blood-1982>

Roy Wilkins. “Los Angeles Riots: Roots Run Deep” The Times Recorder. Zanesville: Ohio. Domingo, 06 /08/1965 p.1

Scott McGreal. “Cold Winters and the Evolution of Intelligence - Lynn's theory of the evolution of intelligence does not fit the facts.” *Psychology Today*, 01/10/2012.

<https://www.psychologytoday.com/us/blog/unique-everybody-else/201211/cold-winters-and-the-evolution-intelligence>

Scott Michael. “Why Did People Consider the Titanic Unsinkable?” History on The Net. 21/03/2020 <https://www.historyonthenet.com/the-titanic-why-did-people-believe-titanic-was-unsinkable>

Terry Castle. “Stockhausen, Karlheinz” New York Magazine, 27/08/2011. <http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>

Thaís Pimentel “Berço da Vale, Itabira, em MG, teme pelo fim da exploração mineral por parte da empresa“ G1, 15/08/2018 <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2018/08/15/berco-da-vale-itabira-em-mg-teme-pelo-fim-da-exploracao-mineral-por-parte-da-empresa.ghtml>

Thomas Pynchon. “A Journey into The Mind of Watts” in: New York Times, 12/06/1966. In: <https://www.nytimes.com/1966/06/12/archives/a-journey-into-the-mind-of-watts.html>

