



SOPRO
90

O BELO INFERNO

Título original: *Le bel enfer* | Fonte: <http://lafeteestfinie.free.fr/enfer.htm>

Tradução: Felipe Vicari de Carli | Revisão: Alexandre Nodari

O inferno dos vivos não é algo por vir; se existe um, é aquele que já está aí, o inferno que habitamos todos os dias, que formamos ao estarmos juntos. Há duas maneiras de não o sofrer. A primeira, alcança-a facilmente a maioria: aceitar o inferno, tornar-se uma parte dele a tal ponto de não mais o ver. A segunda é arriscada e demanda uma atenção, um aprendizado, contínuos: buscar e reconhecer quem e o que, no seio do inferno, não é o inferno, e fazê-lo durar, e dar-lhe lugar.

Ítalo Calvino

As cidades invisíveis

Tudo o que tem a ver com a estética nos é irredutivelmente hostil. Não dizemos *inimigo*, dizemos: *hostil*. “O inimigo é nossa própria questão tomando figura”, escreveu-se. Não há, para nós, uma *questão* estética. Quando um hipster qualquer publica um *romance* em que declara “recolocar o comunismo na moda”, percebemos exatamente a operação que ele intenta *contra nós*. E confiamos o livro às chamas, sem remorsos. A tolice, aqui, seria justamente querer compreender, quando não nos resta senão destruir.

Se a estética fosse só a ciência do belo, ou a do gosto, ou ainda “um certo regime de inteligibilidade das artes” – esse ponto em que, ao fim do século XVIII, deixou-se de falar de belas-artes, de artes liberais e de artes mecânicas, para se falar d’“a arte”, setor especial da existência, ciosamente distinta da vida ordinária –, não haveria salão de estética na esquina, nem *atitude punk*, nem mesmo “espaços livres” nas galerias de artistas. Tampouco, é certo, sonharíamos em transformar os últimos camponeses em zeladores das paisagens. Há menos estética em toda a história da arte de Warburg que em uma hora na vida dum publicitário. Estética é, em toda sua trama, a existência metropolitana e, em sua base, a nova sociedade “imperial”. A estética é a forma que toma a fusão *aparente*, na metrópole, do capital e da vida. Assim como a valorização encontra daí pra frente sua *ultima ratio* no fato de que uma coisa ou um ser *agrada*, o poder, que não chega mais a justificar seus ardis por uma referência qualquer à verdade ou à justiça, recobra a mais absoluta liberdade de ação ao progredir sob a máscara da estética. Um nietzscheano-para-executivos escrevia há alguns anos: “O *paradigma estético* é o *ângulo de ataque* que permite a percepção de uma constelação de ações, de sentimentos, de ambiências específicas do espírito do tempo pós-moderno”. Seguia-se um elogio da socialidade do bar da moda, de toda convivialidade cibernética, de toda essa superficialidade rentável, de amores frios que formam a atração própria dos corações metropolitanos. Estética, portanto, é a neutralização imperial, aí onde não SE tem, *diretamente*, recurso à polícia.

Compreender a estética? Só há compreensão onde há empatia; e nossa empatia não vai até o que nos prejudica. Buscamos *compreender* a polícia? Não. Saber como ela funciona, como ela procede,

onde ela está, de que meios ela dispõe e como a destruir, sim, mas não *compreendê-la*. Todo o trabalho da metafísica, toda a obra da civilização, no Ocidente, foi o de separar, em toda ocasião, o “humano” do “não-humano”, a “consciência” do “mundo”, o “saber” do “poder”, o “trabalho” da “existência”, a “forma” do “conteúdo”, a “arte” da “vida”, o “ser” de suas “determinações”, a “contemplação” da “ação”, etc. – usamos as aspas pois nenhuma dessas coisas existe como tal antes que se a tenha dissociado de seu contrário, e assim *produzida* como tal. Uma vez operada essa separação e produzida cada uma dessas unilateralidades, uma *instituição* será, a cada vez, incumbida de as manter em sua separação. A instituição museu e seu anexo, a crítica de arte, por exemplo, garantiu, de um lado, a existência da arte enquanto arte, e, de outro, aquela do mundo prosaico *enquanto mundo prosaico*. Uma certa desolação, em todo lugar, se seguiu. A estética surge então como um projeto de *animar* essa desolação, de reunificar tudo o que o Ocidente tinha separado, mas de reunificá-lo exteriormente, *enquanto separado*. A época que inaugura a estética é, portanto, no fundo, aquela da crise de todas as instituições; mas se caem, doravante, as paredes dos museus como as das escolas, as das empresas como as dos hospitais, e até as paredes da própria individualidade burguesa, é para colocar cada espaço sob o controle especial de um *dispositivo*, ou seja, para incorporar o dispositivo *em cada ser*, de tal modo que somos atravessados por aquilo que atravessamos. Não se distinguirá mais, daí por diante, entre a existência e o trabalho, mas cada um terá um celular em cuja lista de contatos se perderá a distinção entre amigos e colegas a tal ponto que se poderá ser contactado a qualquer hora do dia. Não haverá mais vidas exclusivamente consagradas à contemplação nem outras à pura ação, nem clérigos nem chefes de guerra, mas a reflexividade tomará cada instante da existência, e ninguém cometerá algum ato sem se fazer ao mesmo tempo espectador do próprio ato. No limite, ninguém mais fará amor sem ter, a todo momento, *consciência* de fazer amor, transformando a arte erótica em pornografia universal. Não haverá mais patrão, nem escravo, mas cada um será seu próprio patrão, terá gravado em seu coração as leis de autovalorização: cada um terá se tornado para si mesmo uma pequena empresa.

O império é, aqui, o produto do terror policial, ali, da *síntese estética*. Em toda parte a continuação e o aprofundamento do desastre ocidental toma a forma de sua subversão. Em toda parte se pretende consertar para quebrar mais adiante. Em toda parte se destrói sem volta sob pretexto de reconstituição.

A estética ou a revolução

Que a estética tenha recebido por missão reconciliar o que o Ocidente havia constantemente maquinado para dividir sem resto, eis o que remonta ao seu nascimento oficial, no sistema kantiano. A *Crítica da faculdade do juízo*, de 1788, confia ao belo e à arte o cuidado de conciliar o infinito da liberdade moral e a estrita causalidade que rege a natureza, de superar o “incomensurável abismo” que separa a *Crítica da razão pura* da *Crítica da razão prática*. Não serão precisos seis anos para que a estética seja reelaborada por Schiller como programa contrarrevolucionário, como resposta *explícita* às tendências comunistas, insurrecionais, da Revolução Francesa. Essa obra prima da reação ocidental se chama *Cartas sobre a educação estética do homem* e aparece em 1794. O raciocínio é o seguinte: há no homem dois instintos antagonistas: o instinto sensível que o ancora na particularidade, as necessida-

des vitais, os sentimentos, em suma: a determinação; e o instinto racional, formal, que pela reflexão o arranca da particularidade, dos afetos, e o eleva às verdades universais. Esses dois instintos estão em luta por toda parte, de tal maneira que o que um possui é sempre tomado do outro, por toda parte salvo em um ponto de harmonia onde eles se reencontram e se confortam mutuamente. Esse ponto de conciliação miraculosa, de graça soberana é o *estado estético*, e o instinto que lhe corresponde é o instinto de *jogo*. “É então uma das tarefas mais importantes da cultura a de submeter o homem à forma desde sua vida simplesmente física e de torná-lo estético em toda a extensão em que a beleza pode exercer seu império [...]. Em suma, para tornar racional o homem sensível, a única rota a se seguir é a de começar fazendo dele um homem estético [...]. O homem sensível deve primeiro ser posto sob um outro céu [...] No estado estético, todo mundo, mesmo o trabalhador braçal, que não passa de um instrumento, é um cidadão livre cujos direitos são iguais àqueles do mais nobre, e o entendimento que prostra brutalmente a seus desígnios a massa resignada é aqui colocado na obrigação de lhe pedir seu assentimento. Aqui, portanto, no reino da aparência estética, o ideal de igualdade tem uma existência efetiva”. Essa igualdade é exatamente o ideal de neutralização imperial em que, cada um simulando, fingindo fazer o que faz, ser o que é – o operário, o patrão, o ministro, o artista, o macho, a fêmea, a mãe, o amante –, ninguém aderindo jamais à sua *facticidade*, todo conflito é desativado de antemão. “Eu não sou verdadeiramente quem você pensa, você sabe”, sussurra a criatura metropolitana, desconstruindo-se em sua cama. Mas é, com efeito, o idealismo alemão em sua integralidade que tira dessas *Cartas* sua operação própria. A *Fenomenologia do Espírito*, que termina de fato com dois versos de Schiller, não acaba nunca de desmascarar o caráter insubstancial de cada determinação, a mentira da certeza sensível. Pois o problema com o homem sensível é que ele não se deixa levar, que ele resiste ao discurso, que ele faz barricadas e por vezes até mesmo pega em armas sem que se possa fazê-lo escutar a *razão*, que ele tem, em suma, uma forte propensão à *irredutibilidade*. E depois há este manifesto anônimo, alternativamente atribuído a Schelling, a Hegel e a Hölderlin, e conhecido sob o nome de “mais antigo programa sistemático do idealismo alemão”. Aí se lê: “A filosofia do espírito é uma filosofia estética. Não se pode ter nenhum espírito, mesmo para refletir sobre a história, sem ter senso estético. [...] Ao mesmo tempo retorna a ideia de que a grande massa deveria ter uma religião sensível. [...] Reinarão então a liberdade e a igualdade universal dos espíritos! Um espírito superior, enviado do céu, deve fundar essa nova religião entre nós, ela será a última e a maior obra da humanidade”. Essa religião nova, essa religião *sensível* encontrou sua realização nesta época do *design*, do urbanismo, da biopolítica e da publicidade. Ela não é outra coisa que o capital, em sua fase imperial.

Enquanto a estética pretende reunir o que ela separa essencialmente, o gesto messiânico¹ consiste em assumir a união que está aí.

É um espetáculo que, já faz um século, não deixa de ser hilariante: a paralisia crônica daqueles que entendem “superar a separação entre a arte e a vida”, aqueles que, num mesmo gesto, postulam uma separação e pretendem aboli-la. A operação estética domina a época como esse movimento duplo, *dúplice*, de tudo assemelhar para tudo pôr à distância. Nesse sentido, é exatamente o momento da recapitulação final na *paródia*, essa “recordação da lembrança” de que fala Hegel a propósito do saber absoluto, em que tudo está *arquivado*. Não é somente o conjunto dos eventos “do passado”, é toda a “história das civilizações” e das “culturas” que são assim desativadas, até mesmo as tentativas presentes de abrir uma brecha no curso do tempo, até mesmo o evento que sobreveio ontem, são apreendidos *como já tendo passado*, são reduzidos ao meramente *possível*. Aquele famoso “presente perpétuo” de que nos enchem os ouvidos não é senão uma prisão domiciliar *no amanhã*. O inferno estético em que evoluímos se apresenta assim: tudo o que poderia nos animar está reunido lá, à vista mas resolutamente fora de contato. Tudo o que nos falta é retido nos limbos inacessíveis. O estado estético, de Schiller a Lille²⁰⁰⁴, dá nome a esse estado de suspensão em que toda “a vida” parece se desenrolar, em toda sua luxúria *possível*, em toda sua plenitude *imaginável*, à distância, defendida por um no man’s land selvagemmente protegido. Nada materializa melhor a operação estética que o triunfo da *instalação* na arte contemporânea. Aqui, é o *próprio dispositivo* que se faz obra de arte. Nós somos absolutamente incluídos nele, assim como tantas vanguardas haviam sonhado, e ao mesmo tempo absolutamente rechaçados, excluídos de todo uso possível em seu seio. Nós somos, por um mesmo movimento *diabólico*, integrados como estrangeiros nesse pequeno inferno portátil. Não se chama isso de *estética relacional* sem um bom motivo.

Contra toda estética, Warburg quis mostrar que mesmo na imagem, nas representações as mais antropomórficas da arte ocidental, estavam contidos pontos de irredutibilidade, de tensões extremas, de energias que a obra, a um só tempo, retém e invoca, que há uma “vida em movimento” até mesmo nas estátuas da Renascença. E que essas forças, essas “fórmulas do pathos” são não somente suscetíveis de nos tocar, mas mesmo de nos afetar. Benjamin nota semelhantemente: “Os elementos atualmente messiânicos aparecem na obra de arte como conteúdo, os elementos retardadores como sua forma. O conteúdo avança em nossa direção. A forma se fixa, não nos deixa aproximar”. Dizemos que há em toda parte, mesmo no real, mesmo nas palavras, mesmo nos corpos, mesmo nos sons, as imagens e os gestos, semelhantes pontos de irredutibilidade em que as formas de vida, o homem e seu mundo, a

¹ Há um tempo messiânico, que é a abolição do tempo-que-passa, ruptura do continuum da história, que é *tempo vivido*, fim de toda espera. Há um gesto messiânico, de que se trata aqui. Há ainda seres que se movem no messiânico, o que significa que eles, à sua maneira, e no mais das vezes de modo fugitivo, “saíram do capital”. O que significa também que há centelhas, mescladas com a escuridão do real, do *messiânico*, que o Reino não está puramente por chegar, mas já, em fragmentos, presente entre nós. Messiânica é portanto a prática que parte daí, dessas centelhas, *formas-de-vida*. Antimessiânicas, ao contrário, são todas as religiões, todas as forças que entram e retém o livre jogo das formas-de-vida. Antimessiânico é, no mais alto grau, o cristianismo e seus avatares modernos – socialismo, humanismo, Negritude. Nós jamais nos deparamos, diga-se, com o “messianismo”, salvo na boca putrescente de nossos caluniadores.

percepção e a ação, o ser e suas determinações *não estão* separados. Marx, por exemplo, é o nome de uma certa irreducibilidade entre comunismo e revolução. Em toda parte, as palavras estão impregnadas de afetos, os corpos de ideias, as percepções de gestos. O modo como o homem fala está ligado, em um ponto revelador, à gramática de seus órgãos. O *sentido* que certas palavras têm para ele desvela as melhores indicações sobre sua fisiologia. Se você duvida, basta ver o que os Haoukas filmados por Jean Rouch fazem das intensidades cativas no cenário colonial. Chamamos esses pontos de *formas-de-vida*. Chamamos assim porque ninguém pode decantar, nesses pontos, o “individual” da “espécie”. Cada forma-de-vida que afeta um corpo, atravessa-o como que carregado de uma intensidade *coletiva*, passada, presente ou futura, como saturada de um momento da “vida da espécie” – “espécie”, que termo repugnante! Se o artesão pode ser uma forma-de-vida, não a é, no fundo, nunca sem alguma surda evocação da cidade medieval e do regime das corporações. Essa intensidade coletiva está presente na própria percepção que tenho do artesão e da forma que ele tem de estar no mundo. Da mesma maneira, o guerreiro autônomo não surge nunca sem levar consigo o assalto de várias hordas selvagens. E a criança não brinca de índio sem qualquer ameaça. Não é que esse passado a anima, mas que uma mesma forma-de-vida os reúne em uma constelação, envolve-os, transita por eles. Da mesma forma, cada cristão capta um pouco da intensidade da divisão de tantas seitas judias de há dois mil anos, a começar pelos essênios, e cada *jeune-fille* neutraliza à sua maneira alguma mênade grega. É por isso que não se trata aqui da história, porque há canais de circulação sutil que tornam ainda presente, mesmo que por fragmentos, por concentrações flutuantes, esse autointitulado “passado”. O gesto messiânico consiste em dar passagem a essas formas-de-vida que florescem até na linguagem mais rarefeita, no ambiente mais semiotizado, nos olhares mais apagados. Livrando da estética o caos das formas-de-vida.

Paradoxalmente, o reino da estética é primeiramente o da anestesia geral. A época imperial é assim a metódica conjuração do messiânico. É o tempo da citação, da referência, da prudência existencial. Todas as formas-de-vida são mantidas a distância: são possibilidades, de arte, de história, do passado. *Subjetividades* procuram deformar tal ou tal figura do passado. Gargareja-se com mundos deglutidos para assustar-se assim que eles ameaçam retornar. Alguns se propõem viver “como no tempo de Maomé”. Ou como no tempo dos Templários. Há estética na relação do trotskismo com o político como há esnobismo na relação da ultra-esquerda com os anos 20. A panóplia das subjetividades metropolitanas dá, em geral, toda a medida daquilo de que o esnobismo é capaz. No lugar de dar passagem às formas-de-vida, o esnobe reitera sem fim a operação estética de encarnar a forma que ele arrancou previamente daquilo que vivia. “O que quer dizer que, ao falar desde então de uma forma adequada de tudo o que lhe está dado, o homem pós-histórico deve continuar a destacar as ‘formas’ de seus ‘conteúdos’, fazendo-o não mais para transformar ativamente estes últimos, mas para opor-se si-mesmo como uma ‘forma’ pura a si-mesmo e aos outros, tomados como um ‘conteúdo’ qualquer”. É assim que Kojève descreve a hipótese de um fim da história esnobe, à japonesa, de um fim da história estético. “A consciência estética, confirma o pobre Vattimo, não tem escolha; ela se limita a liberar o objeto que ela toma em consideração de tudo o que o religa ao mundo real, enquanto mundo do saber

e da decisão, ao transferi-lo à esfera da pura aparência” (*Ética da interpretação*). A estética é o tempo da síntese infernal. O tempo da *sociabilidade*². O reino dos espectros.

O império como religião sensível

Uma etimologia falaciosa faz derivar a palavra religião do latim *religare* (religar), insinuando que a religião teria como vocação a de religar os homens entre si e estes com o divino, ao invés de *relegere* (recolher, reunir no sentido de “retornar sobre o que se fez, apreender novamente pelo pensamento ou pela reflexão, redobrar a atenção e a aplicação”), como ocorre em todo ritual, cujas formas devem ser escrupulosamente repetidas. Toda religião, ao fazer existir uma esfera especial do sagrado, se erige em guardião de sua separação com o “mundo sensível”. Isto é, ela *produz* o mundo sensível enquanto mundo sensível. Que ela venha perseguir tudo o que, tanto fora como dentro dela, mantém-se na inseparação entre “sensível” e “suprassensível” – mago, bruxa, místico, messias ou extático – decorre logicamente de sua definição. Compreende-se melhor o mal-estar que afetou a *totalidade do mundo profano* com a “morte de Deus”. Desertado o lugar do divino, o mundo profano se revelava como não sendo sequer profano. Até mesmo a doce imersão na imanência perdia-se dessa forma. Que fazer? O projeto estético responde historicamente a essa situação – e na primeira linha o idealismo alemão. Testemunha-o esse estranho fragmento de Hölderlin intitulado *Communismus der Geister* (“Comunismo dos espíritos”). Estranho primeiro por seu título: *Communismus* está escrito com um C, ou seja, à francesa, numa época (1798) em que nem mesmo os babuvistas ousavam chamarem-se de “*communautistes*”. Estranho a seguir pelo nome de seu primeiro parágrafo, “Disposição”. Nele se lê: “É que, justamente, nós partimos do princípio diametralmente oposto, ou seja, da universalidade da descrença, para justificar sua necessidade em nosso tempo. Essa descrença é parte integrante da crítica científica de nossa época, a qual anuncia e precede a especulação positiva; não serve para nada se queixar sobre isso: é preciso remediá-la”. A descrença de que se fala aqui não é, no fundo, a descrença nesta ou naquela religião, nem mesmo em Deus. A descrença de que se fala – nossos contemporâneos nos demonstram a cada dia, eles que são capazes de viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem, eles que se creem num filme quando se aproxima um tsunami – é sem pôr nem tirar a incapacidade de crer *no que temos diante dos olhos, no próprio mundo sensível*. Essa espécie de incredulidade distraída que se lê em tantos olhos, em tantos gestos, esse estado de ausência irresolvida, essa *crise da presença* é precisamente o que o projeto estético, o império de seus dispositivos, tem como missão remediar.

² Simmel, em 1910, faz uma análise magistral dessa praga da época atual: a sociabilidade. O artigo aborda a sociabilidade como “forma lúdica da associação”, como “estrutura sociológica particular, correspondente às da arte e do jogo, que tiram suas formas da realidade, ao deixá-la entretanto atrás de si”, fazendo perfeitamente jus à utopia hipster ligada a uma “sociedade de conversação”. “Na conversação puramente social, a fala é um fim em si mesmo, ela não está a serviço de nenhum conteúdo; ela não tem outro objetivo que o de perpetuar a interação esquivando-se de assuntos delicados, o de permitir gozar da excitação do jogo de relações (...) A associação e a troca estimulante pelas quais todo o peso e todas as tarefas da vida se realizam são consumidas aqui num jogo artístico, na sublimação e na diluição simultânea das forças da realidade que só aparecem à distância, enquanto sua gravidade se atenua como por encantamento”.

Sob o império, portanto, o *design* e o urbanismo inscrevem até mesmo nas coisas a unidade do mundo tornado problemático. Eles moldam o absolutamente novo “mundo sensível”. Os *mass media* inventam em tempo real a linguagem comum do dia-a-dia. Os diferentes “meios de comunicação” colocam à disposição, a todo instante, o conjunto daqueles *que nós sempre-já abandonamos*, e que chamamos ainda, absurdamente, “nossos próximos”. A cultura, enfim, e os espetáculos, garante-nos a existência daquilo que nós *podíamos* viver e pensar, e que nós não fazemos mais que entrever. É assim que, localmente, de cabeça em cabeça, de lar em lar, de centro a centro, se agencia a metrópole imperial, reconstrói-se um universo aparentemente estabilizado, confiável, consensual, uma *aisthesis*: uma percepção comum do mundo. O império é essa planetária *fábrica do sensível*. E exatamente como a religião pretendia unir os homens ao divino quando na verdade os mantinha separados, a religião sensível do império, que pretende recompor a unidade do mundo desde sua base, *desde o local*, não faz senão fixar em cada lugar e em cada ser uma separação nova: a separação entre o usuário e o dispositivo. A estética se impõe assim em escala global como *impossibilidade de todo uso*. O prospecto de uma exposição recente em Bordeaux anunciava, piscando o olho: “O que é vendido no supermercado, os artistas transformam em obra de arte”. Vê-se como somente a estética chega a *realizar* a impossibilidade de uso contida em toda mercadoria, chega a convertê-la, atrás de uma vitrine ou no coração de uma “instalação”, em um puro *valor de exposição*. Ultimamente, o programa estético visa estender essa cisão ao próprio homem, a *incorporar-lhe* o dispositivo, a fazer dele o *usuário de si mesmo*. Compreende-se sem esforço que a disposição biopolítica a se apreender como corpo, ou aquela, espetacular, a se ver em imagem, conspiram em fazer de nós os usuários de nós mesmos. A fazer de nós sujeitos estéticos.

Comunismo³ e magia

O executivo berrando sozinho em seu celular. O representante comercial grudado em sua pasta. O condutor ranzinzando ao volante de seu carro. O baladeiro style no *dance floor* tecno. O vendedor de loja hipster com sua algaravia de empreendedor. Nossos contemporâneos parecem enfeitiçados. Todos os esquerdistas do mundo podem muito bem pretender abrir-lhes os olhos sobre a extensão da catástrofe, mas o negócio já foi entendido há mais de setenta anos: não serve de nada conscientizar um mundo já acometido de um mal de consciência. Pois esse enfeitiçamento não é o produto de uma superstição ou de uma ilusão que bastaria abater, é um enfeitiçamento *prático*: é o seu *assujeitamento* aos dispositivos, o fato de que somente como acoplados a este ou aquele dispositivo que eles se experienciam *como sujeitos*. Artaud fala a verdade quando escreve, em janeiro de 1947, que “ *muito mais*

que por seu exército, sua administração, suas instituições, sua polícia, é por seus encantamentos que a sociedade se mantém”.

Em cada uso reside uma possível saída do enfeitiçamento. Pois cada uso libera as formas-de-vida contidas nas coisas, nas palavras, nas imagens. No uso se estabelece uma curiosa circulação entre “sujeito” e “objeto”, entre “espécies”. O gesto curto-circuita a consciência, abole temporariamente a distância entre o eu e o mundo, invocando outros mundos. O olhar nos incorpora os movimentos e as formas percebidas. Passa-se algo em nós e fora de nós. “*A coincidência da transformação do meio e da atividade humana ou da transformação do homem por si-mesmo só pode ser apreendida e compreendida racionalmente como práxis revolucionária*”, dizem as Teses sobre Feuerbach, *mas ela pode ser apreendida e compreendida magicamente como uso, ao menos ‘se a magia é uma comunicação constante do interior com o exterior, do ato com o pensamento, da coisa com a palavra, da matéria com o espírito’.*” (Artaud) Que a matéria seja animada por inúmeras formas-de-vida, que ela esteja povoada de polarizações íntimas, eis o que não ignorava o próprio Marx, ele que escreve, n’A *Sagrada Família*: “*Entre todas as qualidades inerentes à matéria, o movimento é sem dúvida a primeira e a mais insigne, não somente como movimento mecânico e matemático, mas ainda mais como impulso, dinamismo, como tormento da matéria, para empregar um termo de Jakob Boehme. As formas primitivas dessas últimas são forças essenciais, vivas, individualizantes, produzindo as diferenças específicas*”. Essas “formas primitivas”, nós a chamamos formas-de-vida. Elas nos afetam, queiramos ou não, por tudo aquilo a que nós nos *ligamos*, por tudo aquilo a que nós *estamos* ligados. Temos dificuldade em admitir que nós *estamos* ligados, pois estamos *possuídos* por uma ideia estética da liberdade. Uma ideia da liberdade como desapego, como indeterminação, como fuga de toda determinação. “*Essa disposição intermediária em que a alma não é determinada nem fisicamente nem moralmente e em que, porém, ela está ativa nestas duas maneiras, merece particularmente o nome de disposição livre, e se se chama físico o estado da determinação sensível, e lógico e moral o estado de determinação racional, dar-se-á a esse estado de determinabilidade real e ativa o nome de estado estético. [...] Sem dúvida o homem possui virtualmente essa humanidade antes de cada um dos estados determinados pelo qual ele pode passar; mas ele a perde efetivamente com cada um dos estados determinados pelo qual ele passa, e é preciso para que ele possa chegar a um estado contrário que ela lhe seja a cada vez entregue pela via estética.*” (Schiller, *Cartas...*) Essa ideia da liberdade é a liberdade do *manager*, que percorre o globo de hotel em hotel, aquela do cientista (sociólogo ou físico, tanto faz) que não está nunca no mundo que ele *descreve*, aquela do anarquista metropolitano que quer *poder* fazer o que ele quer quando ele quer, aquela do intelectual que julga soberanamente tudo desde seu gabinete ou aquela do artista contemporâneo que faz de sua vida inteira uma “obra de arte” e para quem o único imperativo é “*invente-se, produza-se a você mesmo*”, como diz o infecto Bourriaud. A essa ideia estética da liberdade, nós opomos a *evidência materialista* das formas-de-vida. Dizemos que os seres humanos não são simplesmente *determinados*, no sentido em que haveria de um lado o ser enquanto tal, livre de toda determinação, que se vestiria então com o conjunto de seus atributos, de seus predicados e de seus acidentes – francês, macho, filho de operário, boleiro, que tem dor de cabeça, etc. O que há, na verdade, é a *maneira* com que cada ser habita suas determinações. E, neste ponto, a determinação

³ Basta retomar a definição de comunismo dos *Manuscritos de 1844* (“o comunismo é a verdadeira solução do antagonismo entre o homem e a natureza, entre o homem e o homem, a verdadeira solução do conflito entre a existência e a essência, entre a objetificação e a afirmação de si, entre a liberdade e a necessidade, entre o indivíduo e a espécie”) para se persuadir que o gesto estético não está ausente do próprio *programa* comunista. Ou seja, a fase atual, estética, do capital em que este molda conjuntamente uma nova humanidade – os cidadãos – e um novo mundo sensível – a metrópole – nos impõe revisar nossa concepção mesma do comunismo.

e o ser são absolutamente *indistintos*, e são *forma-de-vida*. Dizemos que a liberdade não consiste na fuga de todas nossas determinações, mas na elaboração da *maneira* como habitamos esta ou aquela determinação. Que ela não está na liberação de toda ligação, mas no aprendizado da *arte* de ligar e desligar. Que essa arte tenha sido por muito tempo reputada *mágica* não nos causa nenhum embaraço. E assumimos seu escândalo: o de admitir a ameaça, em nós, fora de nós, em toda parte, da crise da presença. Nós dizemos até mesmo que se há uma igualdade *efetiva* entre os humanos, é diante dessa ameaça. O que faz de Kafka um grande comunista. Nós preferimos isso, e de longe, ao arquiconhecido paradoxo: quanto mais alguém se toma por um indivíduo, mais o vemos reproduzir as estruturas de comportamento mais tolas próprias à “espécie”, quanto mais alguém se toma por sujeito, mais o vemos abandonar-se, intermitentemente, a inclinações mais tristemente conformadas. Vemos bem que,

no momento, desde seus limbos, as formas-de-vida permanecem no mais temível caos. Que é o sentimento desse caos, assim como seu apego a essa ideia estúpida da liberdade, que joga nossos contemporâneos nas redes dos dispositivos. Mas vemos também de que poder dispõem os que aprenderam a arte de ligar e desligar. E figuramos que terrível força têm nas mãos os que, coletivamente, elaboram o jogo das formas-de-vida que os afetam. E não tememos chamar de *comunismo* a partilha, em todo lugar, dessa força. Pois então os humanos chegam à maturidade, e têm em seus gestos a soberania da criança.

“Talvez o homem da idade da pedra só desenhasse o alce de maneira tão incomparável porque a mão que empunhava o estilete ainda se lembrava do arco com o qual ela havia abatido o animal.”

O mana se esvai, reinventemos a magia.



Cartão de visita

Victor da Rosa

A partir de 1839, com o anúncio oficial da invenção do daguerreótipo, “câmera capaz de reproduzir formas e proporções com uma precisão quase matemática”, que logo evoluiria a processos fotográficos mais ágeis e sofisticados, começam a aparecer também os estúdios que ficaram conhecidos como “salão de poses”. O anúncio foi feito em Paris, poucas semanas depois a notícia chegou com grande impacto no Rio de Janeiro, através do *Jornal do Commercio*, e em janeiro de 1840, pelas mãos do abade francês Louis Compte, as três primeiras imagens foram registradas em território brasileiro, a pátria do sol – três vistas da região central da corte. Depois, o interesse imediato de dom Pedro II, que tinha 14 anos quando adquiriu o primeiro daguerreótipo em março daquele mesmo ano de 1840, tornou-se uma espécie de marco zero na história da fotografia brasileira.

A história da fotografia torna-se mais decisiva, no entanto, e isto sob diversos aspectos, apenas no final dos anos 50, sobretudo quando são estabelecidas técnicas de reprodução, já que daguerreótipos geravam imagens únicas e conservavam “a característica básica do retrato pintado, isto é, sua unicidade”, como escreve Boris Kossoy. Além do mais, era insignificante o número de daguerreotipistas atuando no Império durante essas duas décadas, mesmo em suas principais capitais, sendo a maioria deles itinerantes. É com a consolidação do uso dos negativos, portanto, que a fotografia se populariza, os estúdios se multiplicam e principalmente os retratos entram na moda. Em 1863, mais ou menos trinta estúdios fotográficos anunciavam seus serviços no Rio de Janeiro, atraindo não apenas representantes das elites; em Londres, dois anos antes, são cerca de duzentos estúdios. “E assim atingiu-se o ciclo mais importante na história do retrato: a democratização da imagem do homem através da fotografia”, nos diz Kossoy.

O cartão de visita, “a moda mais popular que a fotografia assistiu em todo o século passado”, além de marcar o início da época da reprodução, era também a primeira miniatura – o que significava, além do mais, uma diminuição considerável nos custos de produção e preços mais acessíveis aos clientes. Introduzida em 1854 por outro francês, André Disdéri, a *carte de visite* consistia no retrato colado em um cartão com as dimensões, em média, de 5cm x 10cm, cuja principal finalidade era oferecer imagens a amigos e parentes. Mais do que mania passageira, os retratos em pequenas dimensões – que, aliás, diminuiriam mais ainda durante a década de 60, chegando a estampar medalhões, broches, botões e até anéis – seriam responsáveis por uma evidente aceleração do mercado de imagens, espécie de paradigma de um novo tipo de representação visual. O álbum de família, que entrou em desuso apenas recentemente, foi a solução encontrada para organizar aquelas fotografias que se multiplicavam.

A verdade é que a técnica fotográfica, antes mesmo de ser reconhecida como arte, segundo discute Maria Inez Turazzi em seu estudo sobre o papel da fotografia na era do espetáculo, “já dava sinais de estar se transformando em uma mercadoria como outra qualquer.” Enquanto os salões de Belas Artes fechavam as portas para qualquer tipo de inovação técnica, a fotografia teve presença constante nas salas das exposições universais, a partir de 1855, na Exposição de Paris, sempre designada como “arte industrial” ou “liberal” – rótulos eles próprios híbridos, ambíguos. Em 1862, ano da Exposição Universal de Londres, uma companhia inglesa, a London Stereoscopic, chegou a vender mais de 1 milhão de cartões com imagens variadas da cidade. Por estes anos, também o retrato de celebridades – como é o caso de dom Pedro II, uma das figuras mais retratadas do século – começava a se tornar uma verdadeira epidemia.

De fato, foi rápido o processo que fez da fotografia um *souvenir*, expressão do francês que designa algo que “vem de baixo”, portanto algo vulgar, ou em sentido mais corrente: “bibelot qu'on vend aux touristes”, lembranças da Torre Eiffel. Ainda no final do século XIX, o crescimento das viagens e o início do turismo também contribuem, através da popularização dos cartões postais, para a entrada da fotografia na cultura de massas, assim como contribui o fotoamadorismo, que tornou-se uma prática comum depois de outra invenção fundamental: a máquina portátil. Em resumo, se a fotografia na década de 1840 ainda se confundia, por exemplo, com prestidigitação, dando ocupação aos charlatães, visto a falta de informação que ainda existia a seu respeito, nos últimos anos do século era uma atividade profissional bastante consolidada, uma prática que alterava radicalmente a relação do homem com as imagens. A rigor, o homem agora é um animal que vai aos estúdios para fazer seu retrato.