



Cassaro. *Perro Bioconcreto Cinocéfalo* Cassaro, 2008.
Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=TtJbAVsWJbY>
Blog: <http://biobildung.blogspot.com/>

Questões para a arte hoje

Janice Caiafa

Discutindo alguns problemas que se colocam para a arte no contexto das sociedades contemporâneas, argumentamos que uma nova configuração de poder impôs certos imperativos que caberia à arte em alguma medida desafiar. Mostramos como é um tipo especial de engajamento que é construído, tentando distinguir as qualidades ou intensidades da criação artística que se afirmam nesse confronto.

Arte, poderes, tecnologia.

Este texto é uma reelaboração da palestra apresentada na abertura da II Semana de Pesquisa e Arte do Instituto de Artes da UERJ. Era meu desejo registrar por escrito o momento para mim tão interessante e bem-vindo em que entrei em diálogo com colegas, alunos e funcionários do Instituto.¹ Gostaria que as pessoas presentes – que ficaram em minha memória pela atitude hospitaleira e pelas intervenções inteligentes – pudessem ter acesso também a algo mais tangível, assim como as que lá não estiveram e que são os leitores desta publicação.

1 Agradeço muito a Luiz Claudio da Costa, professor do Instituto de Artes da UERJ, o convite para proferir essa palestra. As partes 1 e 3, e os trechos finais da parte 4 são baseados em indicações que fiz no livro *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000).

Com este título bem simples quis apenas indicar que abordaria questões que poderíamos levantar para a arte no contexto de nossas sociedades, no nosso presente marcado por determinados imperativos. Vivemos um momento de aceleração dos acontecimentos, em que as inovações técnicas se sucedem cada vez mais rapidamente, gerando atitudes, visões de mundo, decretando por vezes liquidações e superações. É uma época de imensos recursos, materiais e imateriais (de enormes possibilidades), e, simultaneamente, de ampla destruição – de animais, de plantas, do ar que se respira, de populações inteiras – e de experiências de toda sorte que, paradoxalmente, a própria multiplicação de recursos pode tender a obstar.

Por outro lado, é importante ouvir o alerta de Foucault de que tendemos a supervalorizar a nossa época. Tendemos a exagerar a importância do tempo em que vivemos, como se ele fosse um momento especial e decisivo na história. Tendo no horizonte essa ressalva, é meu objetivo aqui distinguir algumas questões que dizem respeito, acredito, à arte neste nosso tempo tão cheio de possibilidades e de problemas. Tempo que não é, de fato, tão especial. Contudo, se nos guardamos dessa pompa de pensá-lo como único na história – e, sobriamente, o aceitamos como um momento com suas especificidades e sua importância, assim como outro qualquer –, podemos nos preocupar com ele, com nossa vida agora e com as possíveis perspectivas.

Duração

Para a arte e o pensamento é preciso *um tempo de ressonâncias*. Um poema pode produzir seus efeitos anos depois de lido porque sua ação não se esgota e não sacia no momento da

leitura. De fato, a rigor, a leitura, a audição, a observação de uma obra de arte implicam abrigar as repercussões que a poética vai provocar. O poema volta como uma dádiva num lapso de tempo que pode cobrir toda uma vida. O pensamento também precisa de um tempo de elaboração que se inscreve na experiência do autor e do leitor. A figura da empresa na universidade trabalha contra isso. O imediatismo ditado pelo mercado e a exigência do aspecto “aplicado” para o saber vai contra o processo de criação na arte e no pensamento. Não que obras de arte não possam ser também mercadorias compráveis – enquanto livros, discos ou telas –, mas elas viverão sempre de outra coisa que não se inscreverá nesse circuito e mesmo trabalhará contra ele.

Não é na relação de *consumo* que a arte chega a seu destinatário. O que é consumido como uma mercadoria se esgota no momento, mesmo que possa satisfazer. O problema é mesmo o fato de que satisfaz. Walter Benjamin observa que, diante de uma pintura, o olhar “não consegue saciar-se”. Ora, é a saciedade que põe fim ao desejo. Mas a obra de arte satisfaz o desejo com “alguma coisa que alimenta continuamente esse desejo”.²

A arte e o pensamento, acredito, inscrevem-se nesse tempo em que os efeitos não se esgotam no momento da sede, mas vão repercutir mais além e em seguida, muito depois, num lapso que é o próprio domínio da criação. Walter Benjamin apontou como as técnicas de reprodução atingem em cheio esse lugar da experiência ao “trazer para perto” a obra, ao multiplicá-la, torná-la acessível e até disponível em excesso, ao oferecê-la até a saciedade.

Esse processo, porém, não se dá de uma vez por todas e sem nuances. O próprio Benjamin assinalou uma dimensão criativa no cinema e na vida urbana, duas figuras emblemáticas dessas mudanças. Se, por um lado, a inovação técnica favorece a relação de consumo, a fotografia e o cinema, por exemplo, conseguiram construir, por seus próprios meios e de diversas maneiras, uma singularidade que não se esgota nessa relação precária e que se apóia nas repercussões que é capaz de provocar. Referindo-se à fotografia, Barthes chama de *punctum* um recanto da imagem que vai exercer um fascínio justamente por não se colar a nenhuma explicação imediata – vai prender o observador numa relação duradoura de fruição.³ Serge Daney assinala que um filme pode produzir um *souvenir-écran*, o momento em que ele é forte porque produz uma imagem desafiadora da estética dominante e que vai ser a marca “inesquecível” daquele filme.⁴ São poéticas na fotografia e no cinema que vão perdurar na relação com as obras e necessariamente subtraí-las, nesses momentos, do circuito da saciedade e do esgotamento.

De fato, todas as artes hoje têm que se haver com esse problema – as imposições que a técnica, em processo acelerado, estipula e, no mesmo golpe, os usos que contrariam tais imposições em nome de novas singularidades. O que se instaura com essas inovações e outras mais recentes, portanto, não é um destino da técnica, mas precisamente um novo problema que caberá doravante à arte e ao pensamento revolver, deslocar.

2 Benjamin, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 139.

3 Barthes, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.

4 Daney, Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. Lyon: Aleas Éditeur, 1991, p. 60.

Há outra referência importante de Benjamin a essa duração que é a condição da arte e do pensamento. Trata-se da noção de *pós-vida* da obra de arte, desenvolvida em A tarefa do tradutor. A obra tem florescimento que vai além de seu tempo e, enquanto dura, ela muda, “tendências imanes” se desenvolvem. A tradução ocorre nesse processo de maturação, ela provém do pós-vida do original. Por isso a questão para a tradução não é refletir o original numa relação de semelhança, mas ativar essas tendências fazendo a obra florescer. Assim, a rigor não poderia haver tradução de um texto informativo, porque a informação se esgota quando consumida. Haveria a transposição de uma língua para outra, mas não a tradução como modalidade, como Benjamin a descreve, que participaria dessa sobrevivência criadora da obra. De todos os estilos literários, a tradução é o que mais cuidaria de dar conta desse processo de maturação da obra – ela é um episódio da duração da obra e viria ativar precisamente suas repercussões.

Em alguma medida, o original já aguardaria esse desdobramento da tradução, uma vez que as línguas manteriam entre si uma relação de “mútua suplementação”. Há entre elas parentesco que não envolve semelhança nem se define por identidade de origem. Vem de que elas se suplementam em seus “modos de intenção”, que são diferentes. Elas como que se impulsionam para fora na direção das outras, poderíamos dizer, por sua diferença. O sentido emergiria apenas aí, nessa suplementação mútua, estando em cada língua em estado de fluxo. A tradução ocorre nesse processo, lidando sempre com o estado de fluxo e a possibilidade de fazer o sentido emergir, às voltas com os estrangeirismos na linguagem. Ela se insere nessa relação de suplementação ao desenvolver o original em sua pós-vida.

São ressonâncias da obra que a tradução atualiza. Benjamin diz que a idéia de vida ou pós-vida da obra de arte deve ser tomada “com absoluta objetividade não metafórica”.⁵ É o tempo da arte e do pensamento: a distância na cronologia e na experiência é o solo para a relação criativa com a obra.

Saciar-se é interromper esses processos. A criação é sempre uma tarefa de conservar, de salvar o instante do consumo imediato. É nesse sentido que entendo quando Serge Daney em *Ciné-Journal* diz que o cinema conserva. No prefácio a essa obra, Deleuze retrata a história do cinema segundo Daney até chegar ao confronto com a televisão, que é o que vivemos agora.⁶ Esse confronto é a segunda morte do cinema. A primeira foi a guerra e culminou com o fascismo. A segunda morte do cinema passa pela televisão porque ela “é a forma sob a qual os novos poderes de ‘controle’ se tornam imediatos e diretos”. A televisão não herda a história do cinema – as “aventuras da percepção” que o cinema arriscou desde os primeiros momentos –, mas cresce dobrando-se a imperativos comerciais que vão obstar toda criação. Ela admira a técnica e se cola à ordem social; é “o social-técnico em estado puro”, segundo Deleuze.

Esses comentários não procuram definir nenhuma vocação do meio cinema ou do meio televisão. Deleuze enfatiza que Daney quer fixar dois fatos: a televisão, que certamente poderia ou pode desenvolver por seus meios uma “função estética”, acabou por substituí-la por “uma função social, função de controle ou de poder”. O cinema – esse é o segundo

5 Benjamin, Walter. The task of the translator. Trad. Harry Zohn. In *Illuminations*. Nova York: Schocken Books, [1955], p. 71.

6 Deleuze, Gilles. Lettre à Serge Daney: optimisme, pessimisme et voyage. Prefácio a Serge Daney, *Ciné-Journal 1981-1986*, reeditado em *Pourparlers* e na tradução brasileira *Conversações* (Rio de Janeiro: Editora 34, 2000).

fato – apesar de ter-se aliado a poderes e mesmo os instaurado, conservou uma “função estética ou noética”, uma dimensão de arte e pensamento.

Diferente do tratamento dado à imagem no tumulto da informação, a “aventura da percepção” é um trabalho com a alteridade e ultrapassa o mero recurso visual. Daney mostra como “a arte de inventar distâncias”, que é a questão do cinema, se reduz a uma ginástica visual na televisão, quando o *zoom* vem substituir o *travelling*.⁷ Não se vê ou não se entende mais a arte das distâncias nesse exercício de admiração da técnica. Por vezes os vídeos — em vez de se aliar ao cinema contra o funcionamento tevê – optam pela solução quantitativa de acumular cortes e movimentos, inflando essa ginástica visual, produzindo não imagem (se a entendermos como criação), mas informação.

7 Daney, Serge. *Ciné-Journal 1981-1986*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1986, p. 213.

Disponibilidade

Nossa época é marcada por valorização da *disponibilidade*, e isso afeta diretamente a arte e o pensamento. A figura do banco de dados é exemplar desse processo. As redes de informática costumam ser enaltecidas por esse aspecto quantitativo, pela imensidão dos recursos e pela profusão de informação que provocam. A palavra “disponível” tornou-se comum em nosso vocabulário. É interessante observar como a disponibilidade virou um fim em si mesma. Por exemplo, quando se acredita que se concluiu um trabalho, quando se “achou” o que se buscava na rede. O mero acesso pode substituir a leitura ou a escritura.

Em conexão com isso, e para retomar o problema da arte, é notável como, paradoxalmente, os recursos mais exíguos podem favorecer a criação. Esse ponto evoca o que afirmam Deleuze e Guattari a respeito da literatura criadora ou revolucionária — que eles chamam de “menor” e que vem a ser, de fato, “as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)”.⁸ Ela é pobre, faz com pouco e é assim que desenvolve a “sobriedade” adequada à criação. Não que devêssemos simplesmente dispensar os novos recursos que a rede oferece, mas enamorar-se da profusão é equívoco que arremessa em celebração tola e obediente.

8 Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 28.

Será sempre contra as dimensões do universal que se conseguirá traçar a linha singular da arte e do pensamento. O capitalismo vive muito de provocar grandes disponibilidades, seus investimentos serão cada vez mais do porte do universal. Interessa também que os vínculos sejam os mais precários, que se aposte no excesso, que a saciedade impeça a duração. Se conseguirmos estabelecer aí, nesses novos circuitos, outras relações, será certamente contra a crença fácil de que a disponibilidade é em si mesma generosa. A disponibilidade é, para mim, figura importante do poder contemporâneo. Podemos fazer outros usos dessas imposições, mas me parece que servem antes de tudo a exigências da época, no contexto das novas mutações do capitalismo.

O poder moderno, descrito por Foucault, está cedendo lugar em parte a essas novas estratégias de dominação. Deleuze chamou esse novo poder de “controle”, em contraste com o poder disciplinar.⁹

9 Deleuze, Gilles. *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

10 Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1995.

Foucault mostrou como – no que ele chamou de sociedades disciplinares – era preciso controlar o tempo e o corpo dos indivíduos.¹⁰ Tratava-se de uma vigilância permanente que demandava o confinamento ou, como precisa melhor em seguida, o seqüestro. As instituições de seqüestro – a prisão (o grande modelo), a escola, o hospital, a fábrica, o quartel – realizam melhor esse poder, que de fato atravessa todo o tecido social.

11 Foucault, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2003 [1973].

Ele mostra também que o poder desenvolve tais mecanismos de controle porque eles permitem a proteção de uma nova forma material de riqueza.¹¹ A riqueza no século XVIII investe-se em outra materialidade que não mais a monetária – são agora mercadorias, máquinas, matérias-primas, estoques que estão sob risco de depredação por parte de uma população que entra em contato físico com ela. No campo muda, na época, o regime de propriedade de terras, com a multiplicação da pequena propriedade, que precisa ser protegida da pilhagem camponesa. Os controles sociais do século XVIII surgem assim – para atender a uma nova forma de materialização da riqueza – e se institucionalizam.

Vivemos hoje fortemente e a partir da Segunda Guerra Mundial o ocaso do confinamento. O poder não precisa mais seqüestrar para controlar. Os internatos foram em algum grau questionados e entraram em regime aberto ou semi-aberto – graças às lutas contra as disciplinas, mas em nome de novas estratégias de dominação, do desenvolvimento de outros mecanismos de controle mais eficazes. Agora o poder tem que trabalhar com a abertura. Há novidade também na forma material da riqueza. Não é mais tão importante vigiar as instalações das fábricas. O capital financeiro gera riqueza em operações abstratas de transformação de dinheiro em dinheiro, sem passar pela materialidade física. Essas operações precisam ser gerenciadas com instrumentos de longo alcance, reunindo imaterialidade e instantaneidade. A tecnologia da informática tem-nos servido para outras coisas, mas certamente vem em socorro dessa necessidade. Esse gerenciamento deve garantir a normalidade, o cotidiano dessas operações no terreno acidentado e quase vivo das emoções do mercado, e, ao mesmo tempo, as operações mais sombrias, chamadas ilegais e que fazem parte do sistema.

Outra característica dessa nova situação estratégica é que não é preciso preocupar-se tanto com a produção, que foi em grande parte enviada ao Terceiro Mundo e se encontra garantida pela pauperização extrema desses trabalhadores e pela desassistencialização da população em geral, o que os torna todos dependentes do emprego e muito mais vulneráveis às manobras dos capitalistas. O poder vai então ocupar-se, antes de tudo, de garantir o consumo.

Com todas essas mudanças, são novos instrumentos de controle que se desenvolvem. É preciso gerenciar e garantir as operações financeiras, ao mesmo tempo que inscrever de alguma forma sem confinar, ocupar o tempo das pessoas nesse regime de liberdade relativa. O tratamento aparentemente mais suave que as empresas desenvolvem em contraste com as manobras pesadas da fábrica é um desses instrumentos. Premiam, oferecem participação em troca de adesão.

A comunicação por computador também veio em auxílio desses novos imperativos – de resto tem sido assim com a inovação técnica no capitalismo. Há uma dispersão que exige um poder igualmente dispersivo – mais fragmentado, mais molecularizado. Em contraste com as disciplinas, a extensão da superfície de inscrição é enormemente ampliada. Os repertórios virtuais consistem num espaço sempre disponível, que se materializa a qualquer momento e que tem imenso alcance. O poder contemporâneo nos conclama a nos inscrever constantemente em seus *repertórios*, cuja forma exemplar é o banco de dados. E, ao fazê-lo, parece antes de tudo proporcionar, oferecer – diferentemente das disciplinas. Faz com que tudo isso não aparente ser exigências, mas oportunidades. Somos constantemente chamados a nos apresentar para uma *exposição* de fato muito mais ágil que as velhas fichas disciplinares da escola ou do hospital – em vista de sua amplitude, sua penetração e acessibilidade, além desse aspecto de oferecimento que conquista a adesão das pessoas às próprias condições de sua localização e controle. É uma estranha e nova forma de inclusão. Assim, respondemos a uma enquete *on line* ou televisiva, compramos com cartão ou pela internet, opinamos constantemente, reenviamos e-mails através de correntes, participamos de *chats*, de bancos de dados de todos os tipos, ou conversamos sobre qualquer coisa ou nada. Podemos fazê-lo por imposição de nosso trabalho por vezes, ou só pela ambição de alcançar algumas notoriedade, tornar nossa vida revelante por contá-la sem cessar em seus mínimos e desinteressantes detalhes.

Sem precisar seqüestrar, o poder localiza e avalia. Essa é a nova forma de fixar as pessoas num aparelho de produção – produção de produção e produção de consumo, produção material e imaterial. Surge aí também nova ênfase que caracteriza o tipo de avaliação que se realiza nesses circuitos. O poder está menos preocupado com a forma de o indivíduo se conduzir, se comportar (como na normalização das disciplinas), e mais com sua colocação na superfície do consumo. Uma das metas desse método de inscrição é justamente evidenciar onde e como ele se coloca ali e induzi-lo a colocar-se. Não é mais o tipo psicológico, mas o perfil do consumidor. Cada vez mais as empresas aproveitam os arquivos gigantes e detalhados que se geram para detectar os desejos das pessoas e transformá-las em clientes. Aproveitam também esses recursos poderosos de penetração para garantir a exploração do trabalho. O empregado é localizado a qualquer momento: durante as férias, na pausa obrigatória por lei (mas que a mesma legalidade revoga), às três da manhã. Todo o resto começa, afinal, a funcionar como empresa (escola, família) e essas atitudes perversas se tornam mais disseminadas ainda. Impõe-se à gestão pública que funcione cada vez mais como privada e que enverede por essas artimanhas de localização e controle.

Os repertórios de inscrição começam a servir também para esvaziar as discussões corpo a corpo que faziam circular o poder. A celebração e a imposição das consultas por *e-mail* e as conversas por lista são as armas disfarçadas dos novos tiranos. Não só as idéias e as posições divergentes ficam mais fáceis de neutralizar, mas o problema bem objetivo das reivindicações trabalhistas recebe agora encaminhamento sumário que não é nada menos do que a imposição da vontade do patrão. Muitas pessoas que dependem de seu trabalho

12 Tarde, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

para viver já conheceram esse truque de que o poder hoje pode lançar mão. Só a pressão firme e concertada pode fazer pender a balança para o lado dos mais fracos. E essa pressão só vinga no espaço do confronto e da solidariedade, e em que não se está, por um momento que seja, na mira do patrão. Na superfície de supercomunicação a distância gera-se ao mesmo tempo a ilusão de que se interferiu em algo e a impossibilidade de construir o enfrentamento. Gabriel Tarde escreveu que a conversação é instrumento poderoso, temido pelos déspotas, em que é possível “remastigar os atos do poder”.¹² Pois os novos circuitos tem-nos impedido precisamente essa remastigação – e de forma perversa, já que fazem parecer que somos instigados a ingressar ali para justamente participar de alguma decisão ou dividir o poder.

Todas essas artimanhas – a captura do desejo para o consumo, o esvaziamento das discussões e a neutralização das divergências – são tanto mais fáceis pelo aspecto *soft* desses circuitos. Trata-se de “colocações flexíveis”. O indivíduo sempre poderá deslocar-se, reconsiderar e realocar-se, desde que se inscreva. Ele existe ali como disponibilidade, justamente, como todo o resto (textos, imagens, etc.). A disponibilidade é o regime das novas inscrições do poder. Poder permissivo – as interseções possíveis com os deslocamentos são flutuantes mas, é verdade, “centralizáveis” no contexto dos imperativos desse novo controle.

É certo que as pessoas encontram aí também alguma forma de expressão criadora ou contestadora. Aliás, nós aprendemos a desviar em certos momentos as disciplinas de seus terríveis objetivos e aproveitar alguma vantagem. Um dia usamos isso contra elas, obrigando a recuo. A exposição obrigatória dos novos circuitos pode servir e eventualmente serve a outros fins. É inegável também que o maior acesso à informação tem potencialidades criadoras. Mas, novamente, a profusão em si não garante esse resultado e pode mesmo obstá-lo.

Há os que vêem nesses novos poderes dispersivos apenas dominação – são raros, mesmo passado o primeiro momento de tolo elogio dessas tecnologias –, outros vêem a liberdade. Evitando os dois extremos, calcados na lógica do tudo ou nada, é preciso notar que a abertura que se produz aí gera desde o primeiro instante efeitos de dominação. Tem uma primeira função de ampliar a superfície de inscrição para a grande contabilidade. Gera um novo tipo de vigilância ao mobilizar tanto as pessoas que produzem esses textos/sites/imagens quanto as que os lêem/observam/consomem.

O investimento na profusão produz efeito também muito característico dessas novas estratégias de poder. Há o preenchimento do tempo com *loquacidade vazia* que ocupa lugar significativo na vida das pessoas. É preciso estar constantemente opinando, registrando, interferindo – em *chats*, *e-mails*, respostas a enquetes, etc. A própria televisão hoje recorre também a esse modelo, ocupando as pessoas com perguntas e querendo, ela também, mostrar que proporciona participação em seus circuitos. Na situação de acesso imediato e de amplo alcance da internet se é facilmente atraído para esse reinado da opinião sobre tudo. E a primeira baixa nesse reinado da opinião é sem dúvida o pensamento. Deleuze

diz que a filosofia luta contra a besteira (*bêtise*). Acho que precisamente a bobagem é muito investida nesses novos circuitos, embora haja outras coisas. Tudo precisa oferecer-se como disponibilidade para ser consumido e, portanto, misturar-se à bobagem, entrar em seu circuito. A loquacidade vazia impede que algo importante seja dito.

Para poder explorar as possibilidades criativas que essas inovações oferecem, seria preciso subtrair-se ao imperativo da loquacidade, creio, ao regime aparentemente generoso mas impositivo e limitador da disponibilidade.

Interação

A resposta muitas vezes ao emudecimento que algumas mídias podem provocar, como a televisão por exemplo, é a “interação”. Isso vai atingir em cheio a arte.

A bandeira da interação nos chegou principalmente e se impôs com a organização comunicativa que as redes de informática implicam. Esse seria o tipo de relação a se estabelecer com a informação – e, por extensão, com imagens, sons e textos encontrados nos livros, nas telas e outros lugares. Supõe-se, por exemplo, que o tempo que se despende nos circuitos da rede seria qualitativamente diferente do tempo de assistir à televisão porque ali o usuário interage com a máquina. Essa valorização da interação faz com que ela se torne um “modo”, um “desenlace” que vai afetar até a literatura e outras narrativas, e a arte em geral.

A interação começou entre nós no programa televisivo *Você decide*, ainda de forma precária. Eram grandes telas nas praças de diversas cidades brasileiras com multidões se empurrando para decidir qual seria o final da pequena novela a que acabavam de assistir. Havia também os telefonemas de casa. Esse recurso de fazer o telespectador telefonar para responder a uma pergunta ou dar uma opinião tornou-se hoje muito comum. E, muitas vezes, essas ligações são pagas e caras, sinalizando para parcerias bem-sucedidas entre as companhias telefônicas e as redes de televisão. Os *e-mails* são também bastante explorados. A televisão captura um recurso de outra tecnologia e o coloca a seu serviço, preconizando, aliás, a convergência multimídia tão propalada.

Desenvolve-se a crença de que, se respondemos a uma mídia – e por extensão a uma obra –, necessariamente saímos da passividade, interferimos. O título *Você decide*, cuja diretividade algo ingênua ficou um pouco no passado, é à sua maneira bastante loquaz ao enunciar até hoje o resultado esperado com a interação. O que se passa, contudo, tanto na televisão quanto nos circuitos mais sofisticados da internet, nos mostra que de fato não decidimos nada. Enquanto estamos ocupados respondendo a algo que formularam para nós, aderimos de fato aos pressupostos dessas mídias. A única decisão seria recusar a pergunta ou dar resposta a outra pergunta. Mas parece que entre nós se impôs mesmo essa crença de que algo de importante se cria quando há interação, mesmo que no outro lado esteja um programa televisivo de claro apelo comercial ou um *site* irrelevante na internet.

Há ainda entradas mais arriscadas desse novo modo que afetam diretamente a arte. Os livros infantis interativos são exemplo. Neles a criança é chamada a completar a história, e se acredita nas virtudes pedagógicas disso. Em vez de receber a história pronta, ela a criaria. O *role playing game* guarda o mesmo aspecto interativo. Trata-se de um jogo em que se incorporam personagens e vai-se criando a história a partir de indicações já estipuladas, mas sempre em interação. Com variações, são todos exemplos da mesma postura diante do que é criar e fazer criar.

Vai-se produzindo a crença de que a literatura deveria abrir-se finalmente para esse modo da interação ou que as artes visuais deveriam fazer disso sua principal qualidade, resgatando o leitor/observador de sua passividade. Será, então, que estamos sendo passivos quando não “completamos” uma história, quando não retrucamos, por exemplo, a Dostoievsky?

As grandes obras são necessariamente incompletas, mas não porque falte um final que seria preciso lhes fornecer. É por não se esgotarem no momento de sua aparição, por não se darem nunca de uma vez por todas, que elas perduram e continuam provocando ressonâncias. Completar é saciar-se (em alguns casos, “decidir” uma banalidade), e o processo ali se esgota. É quando a relação que estabelecemos com textos, sons e imagens, ao envolver a disponibilidade e a saciedade, pode ser, em plena profusão, empobrecedora.

Em O narrador, Benjamin diz que a narração envolve sempre a vontade de recontar a história.¹³ Cada história não se completa no momento em que é contada, porque o ouvinte vai querer recontá-la, fazendo-a perdurar. A literatura assume esse aspecto da narração que aparece na tradição oral. Ao contrário do ponto final, a narração vive de um desejo de Sheerazade. Em *As mil e uma noites* as histórias se enlaçam, sempre remetendo a outra história. Aqui podemos pensar também a arte de ouvir, de ler ou de ver. O grande narrador conseguirá provocar esse desejo de recontar no ouvinte-leitor-observador, inclinação a que ele cederá “irresistivelmente”. Da parte do ouvinte, a atitude será de “esquecer-se de si”, ou seja, ouvir para recontar – para participar das ressonâncias da obra, para criar – implica entregar-se, ingressar na duração da obra sem a esgotar. O contrário, portanto, de consumir. Criar com a obra é experimentar com ela esse processo de ressonâncias. Não é o truque técnico de completá-la. Pôr um ponto final é tudo o que uma grande obra não precisa para repercutir na vida-obra do leitor.

Trata-se de um equívoco assumir que a atitude de responder a uma história no livro, a uma imagem ou a uma configuração numa obra ou numa relação com a máquina em si mesma provoque a criação, mesmo que a dimensão dessa conversa seja imensa ou que as ligações sejam múltiplas e diretas. Essa multiplicação, aliás, pode estar apenas participando do elogio da disponibilidade e não produzir de fato multiplicidade. Tudo vai depender da qualidade dessas relações. Possibilitar uma relação ativa com uma obra – fazer criar – é impulsionar no processo de duração e ressonâncias. Seria preciso conseguir ensinar isso com a interação – o que pode ser possível, mas não está garantido.

13 Benjamin, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Campo criador

Guattari utiliza a expressão “máquinas estéticas” ao falar da arte. A questão não é o artista como personalidade, como indivíduo privilegiado que pode mudar o mundo. Escreve:

Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias...¹⁴

14 Guattari, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 115.

Podemos dizer que a arte é vista como um *campo criador*. O artista dele participa não como identidade, mas como singularidade, junto com outros componentes. E a arte participa de circuitos mais amplos, não é um setor fechado em sua especialidade, mantém relação com a *exterioridade* – não só com outras linguagens, mas também com alguma coisa que não é linguagem, como outras lutas, outros acontecimentos. É a arte como um fluxo a combinar-se com outros.

São dois pontos que vemos surgir aqui e que são importantes para os confrontos que assaltam o domínio da criação hoje. O primeiro é que arte não se esgota na questão autoral. O segundo é que ela se combina sempre com outros fluxos.

Está presente na concepção da arte como campo criador e não nas malhas da dimensão autoral a idéia de enunciação coletiva. Deleuze e Guattari criam e desenvolvem essa noção, ressoando também indicações de Bakhtin e Volochínov.¹⁵ A enunciação é uma construção coletiva, a subjetivação na linguagem não é individuada. Deleuze e Guattari entendem “enunciação coletiva” não só indicando que falamos mergulhados no diálogo, ou seja, com outros, mas também, mais radicalmente, na medida em que em nossas próprias palavras, naquilo que dizemos em nosso nome, há sempre um pouco das palavras de outrem. Daí a autoria não ser jamais plena e as vozes se organizarem em agenciamentos ou arranjos, que eles chamam de agenciamentos coletivos de enunciação.

15 Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 20 novembre 1923 – Postulats de la linguistique. In *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

Bakhtin e Volochínov também indicam esse aspecto coletivo da enunciação ao explorar as diversas modalidades de relato do discurso de outrem.¹⁶ Descrem-nas e buscam sua ocorrência em documentos históricos e sobretudo no textos literários, em especial nas literaturas francesa e russa. Estão convencidos da centralidade das atividades de apreensão e transmissão do discurso de outrem no exercício da linguagem. No limite, eles também indicam que as palavras de outrem nunca se dissolvem completamente nas nossas. Elas insistem aí como componentes ativos, integrando nossa enunciação.

16 Bakhtin, Michail e Volochínov, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, Annablume, 2002 [1929-1930].

Na arte, o caráter coletivo da enunciação é especialmente forte. Tomar o autor como grande gênio, fonte única e plena de um obra obscurece o trabalho ariscado com a expressão que é questão na arte e que invoca tantas outras vozes na voz do artista, tantos estrangeirismos e linguagens diversas. Se a enunciação coletiva é aspecto central da linguagem, no caso da arte essa multiplicidade de vozes que afeta a todos nós é potenciada, e é por aí que a arte consegue força contestatória e engajamento – na media em que se exerce e se concebe como campo criador.

É particularmente importante, contudo, distinguir essa característica da arte – de explorar em especial a enunciação como coletiva ao realizar-se num campo criador – do gesto simples de não assinar uma obra. Essa confusão produz ainda mais equívocos na apreciação dos recursos de nossa época, ao celebrar, por exemplo, o anonimato de textos e imagens na internet. Gostaria de distinguir cuidadosamente o desafio à autoria na arte desse truque muitas vezes inócuo.

No espaço virtual da rede não é difícil que conteúdos transitem sem autor. E, ainda, seja em nome de uma liberdade que tantos anunciam com estrondo, seja mesmo impensadamente, muitos há que tomam esses conteúdos para si, autorizando-se a copiá-los. Literalmente autorizando-se, pois passam a ser seus autores. Esse problema vem afetando, até mesmo a sala de aula.

Ora, interessa ao capitalismo fazer também da produção escrita e visual disponibilidade. No trânsito de textos sem autor à mercê de qualquer apropriação – situação que de fato ainda não se impôs, mas existe e faz sentido no contexto da rede –, a princípio só é possível ver a mistura indiferenciada. A escritura é tratada como informação. Ela é trazida imediatamente para perto (no sentido de Benjamin) e, portanto, prontamente obstada em sua duração. Será apropriada e ali se esgotará, e a tendência é a colagem substituir a criação. Trazer para perto ou tornar disponível é eliminar a distância de que a obra necessita.

A arte não habita o banco de dados que tem, poderíamos dizer, forte aspecto de choque. Seu circuito é o de incitar à criação, como quando se quer recontar uma narrativa – e não apropriar-se dela ou completá-la. A narrativa também vive da distância – ver, ouvir e ler como gestos criativos implicam sempre a constituição da alteridade, que não pode vir do excesso de proximidade, em que não se possa divisar o narrador e em que a narrativa seja apropriável e não recontável. Sou contagiado pelo processo de criação quando sou chamado a criar a partir da obra e não a dela dispor como de uma informação. Porque ela já fez um percurso, e de um modo que só ela poderia fazer – é sua singularidade. Só me resta agora fazê-la durar, produzindo um caminho também singular.

É toda uma outra coisa que apontam Deleuze, Guattari e Foucault quando problematizam a autoria.¹⁷ Foucault questiona os limites tênues que configuram uma obra e seu vínculo sempre precário com a marca autoral. Reivindica mesmo para si próprio a heteronímia e o anonimato, e aponta que um autor não pode ser chamado a ser coerente com seu livro anterior, até porque o processo da escritura o transforma. O tornar-se outro através da obra não é de fato incomum na literatura. Fernando Pessoa produz estilos diferentes com seus heterônimos, a alteridade aparece diretamente na poesia, o texto ingressa no devir – Fernando Pessoa ele mesmo vira um heterônimo. O pseudônimo pode ser também um recurso para driblar a autoria, e vários escritores o utilizaram. Os recursos do anonimato, contudo, só são criadores quando produzem ressonâncias na própria obra (em qualquer forma de arte); eles são antes figura de um trabalho mais amplo com a expressão – esse sim a marca criadora em qualquer texto, seja ele de autor consagrado ou de um homem “infame”, de um anônimo.

17 Cf. sobretudo: Foucault, Michel. *O que é um autor?* (Lisboa: Editora Passagens, 1992) e *A ordem do discurso* (São Paulo: Edições Loyola, 1996); Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1996); Deleuze e Guattari. *Kafka: por uma literatura menor* (Rio de Janeiro: Imago, 1976) e Introduction: Rhizome, in *Mille Plateaux*, op.cit.

Deleuze e Guattari mostram como Kafka fez recuar o lugar do sujeito da enunciação e criou uma literatura da enunciação coletiva, dando precedência ao trabalho com a expressão de várias maneiras: ao introduzir intensidades como a música desterritorializada que não se presta a ser pólo de uma relação estrutural simples; ao produzir personagens desterritorializados na narrativa; ao utilizar o alemão “menor” de Praga, etc. O autor recua para dar lugar a um trabalho sempre arriscado com a expressão. Questionar a dimensão autoral não é escrever uma banalidade e não a assinar. O que não quer dizer que um autor de nome obscuro não possa produzir uma literatura revolucionária. Ao contrário, foi tornando-se de certa forma obscuro que Kafka produziu sua obra. Digamos antes tornando-se “menor”, na acepção de Deleuze e Guattari, que já abordamos. Trata-se antes de tudo de uma posição que se atinge, ou de um devir em que os autores mais modestos poderiam ingressar.¹⁸ Essa posição não é obtida com o mero gesto de não assinar um texto. É conquista cuja recompensa é a criação – que vai contagiar outros, ser dádiva para outros, produzir alhures devires.

Vemos nesse processo a marca da singularidade, e não da identidade. Não nos interessa ter textos de Kafka, Emily Dickinson ou Rimbaud disponíveis e anônimos. A atitude criadora advinda de uma singularidade nos toca quando a deixamos ressoar e nos incitar à criação, num exercício também singular. Que pode ter o nosso nome: um nome é um efeito, uma figura provisória e tênue. A expressão deveria ser vigorosa o suficiente para empunhá-lo dessa maneira, como pura singularidade. Dessa forma, ele poderia até servir para poupar a escritura de ingressar no tumulto da disponibilidade. É até imaginável que o nome enquanto efeito ou singularidade pudesse ser um protetor da obra, mais uma palavra no exercício criador da escritura.

Engajameto

O segundo ponto, a relação com outros fluxos, nos leva ao quinto e último movimento, o engajamento na arte.

A arte combina-se com outros fluxos. Está presente aqui também uma forma particular de conceber a linguagem. Acredito que muitas vezes para fugir de concepções simplistas da linguagem como não mediada, de um empirismo ingênuo, tendeu-se a autonomizar os fatos da linguagem, desligá-los de sua relação com o não linguageiro ou, como diz Deleuze, com um “estado de coisas”. Essa posição pode aparecer na lingüística, na filosofia, na antropologia, na crítica de arte, na teoria da comunicação, e produz efeitos de poder tangíveis. Na antropologia, acho que se manifesta mais claramente no que se chamou de “antropologia interpretativa”, como desenvolvo no ensaio A pesquisa etnográfica.¹⁹ A interpretação, aliás, é uma figura central dessa concepção de linguagem. De forma geral, podemos dizer que a perspectiva da interpretação – que diz, por exemplo, que as culturas são textos a ser interpretados – dá muito poder ao decifrador. Aquele a quem cabe apontar e decifrar essa mediação adquire muita autoridade, e as culturas ficam nas mãos dele. As implicações da atitude interpretativa para a etnografia têm sido exploradas por alguns autores,²⁰ e no ensaio mencionado retomo e desenvolvo essa problemática.

18 Para Deleuze e Guattari, “devir” é uma comunicação transversal com um heterogêneo. Embora sejamos definidos por categorias identitárias e dicotomias (homem x mulher, negro x branco), os devires sem cessar nos colocam em contato com outras intensidades (por exemplo, outro sexo, outra época ou espécie) e desterritorializam essas representações.

19 Caiafa, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

20 Cf. sobretudo: Clifford, James e Marcus, George (orgs.). *Writing Culture: The Poetics and the Politics of Ethnography*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1986.

Clifford, James. *A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no Século XX*. Gonçalves, José Reginaldo Santos (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

Para a arte, a autonomização dos fatos da linguagem pode trazer, por exemplo, a hipertrofia da dimensão autoral, a celebração, portanto, do artista ou do crítico como privilegiado ou autoridade, perdendo-se ou fazendo recuarem todos esses aspectos potentes de que falamos. Conceber a linguagem autonomizada, sem vínculo com uma exterioridade não linguageira fecha a obra e a entrega a seu autor ou decifrador. Ao contrário, seria interessante perceber que tantos outros participam da obra, incluindo alguns que não escrevem, compõem ou pintam.

A arte como campo criador e não como linguagem autonomizada é um fluxo entre outros, com suas características singulares. E é precisamente quando a arte não se fecha a esses outros fluxos que desenvolve sua singularidade ou especificidade.

É um tipo de “engajamento”. Certamente não se trata de arte engajada no sentido mais comum, partidário, que tomaria o social como objeto. O engajamento aqui é a relação com todos esses fluxos. Assumir o fluxo da arte como único ou autônomo é de alguma forma furtar-se ao grande impulso da arte e do pensamento: investir em conteúdos sociais transformadores por meio da própria expressão criadora. Criação entendida não apenas ou sobretudo como inovação num certo campo, produto pessoal de um certo autor. Num sentido forte, a criação começa quando há resistência. A literatura como processo, escrevem Deleuze e Guattari, invoca sempre uma raça bastarda oprimida, um povo que resiste e que se produz com a própria escritura.²¹ É somente se o fluxo da arte não se autonomiza que a criação nesse sentido forte se torna possível.

21 Deleuze e Guattari, 1977, op.cit.

A arte ocorre sempre com outros fluxos. Engajar-se é acolhê-los. Dizendo de modo mais simples, a arte não pode ignorar as imposições do presente e as lutas e os desafios que se colocam. Até porque a afetam diretamente, afetam diretamente o trabalho com a expressão, o próprio fazer da arte.

Hoje não se cessa de declarar a morte da literatura, do cinema, da filosofia, da pintura, e, parece, até a falência da sala de aula. Os decretos de morte baseiam-se na lógica simplista da “superação” – estão em consonância com as imposições do capital, que precisa declarar a obsolescência de tudo que poderia contrariá-lo. A arte se engaja justamente porque precisa se afirmar para além desses comandos, ou aquém, onde não a possam capturar. Para a arte e o pensamento é fundamental não passar totalmente para o presente, não se atualizar totalmente. A arte não pode coincidir com o atual, no sentido de se colar ao consenso que predomina num certo momento. Ela é o contrário da moda e da publicidade, que captam o que já está e o fazem circular. A arte não se inscreve nessa idéia rasa de presente, mas traz o passado e o futuro para abrir o consenso dominante. É assim que se engaja, é assim que fica atenta aos desafios de seu tempo, às possibilidades que se abrem tanto quanto às imposições que é preciso desafiar.

Janice Caiafa é doutora em antropologia pela Universidade de Cornell, EUA. É poetisa, professora da Escola de Comunicação da UFRJ e pesquisadora do CNPq. Publicou, entre outros, *Aventura das cidades: ensaios e etnografias* e *Jornadas Urbanas* (Editora FGV) e *Cinco Ventos e Ouro* (7Letras).