



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Vinícius Portella Castro

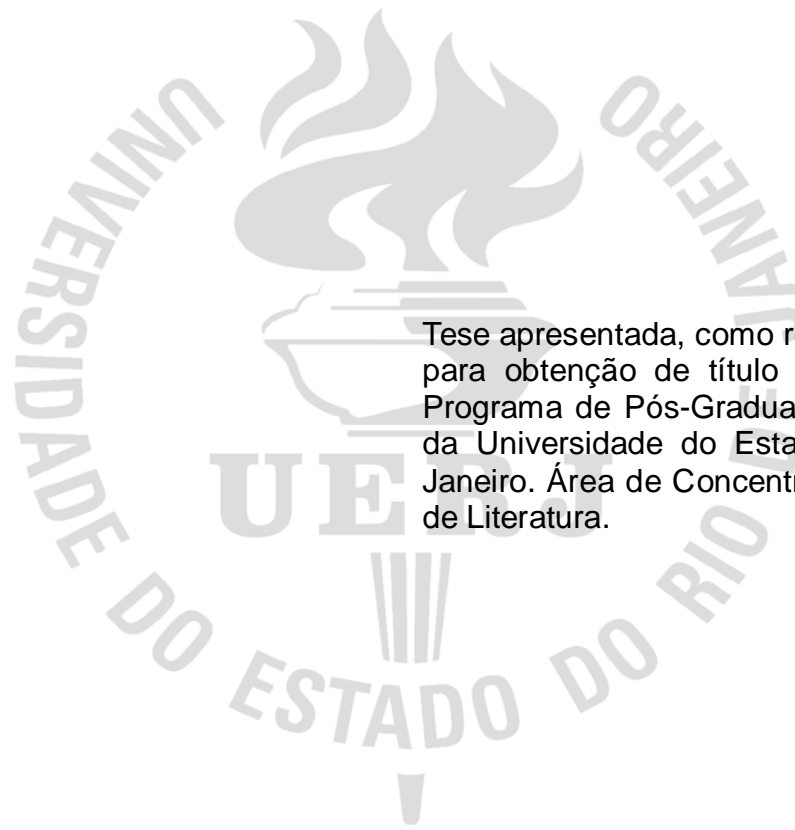
O corpo como meio para metáfora

Rio de Janeiro

2019

Vinícius Portella Castro

O corpo como meio para metáfora



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C355 Castro, Vinícius Portella.
O corpo como meio para metáfora / Vinícius Portella Castro. –
2019.
341 f. : il.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Literatura – Filosofia – Teses. 2. Arte e antropologia – Teses.
3. Metáfora – Teses. 4. Corpo como suporte da arte – Teses. 5.
Mitologia na literatura - Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 82.01

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Vinícius Portella Castro

O corpo como meio para metáfora

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 29 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht
Stanford University

Prof.^a Dra. Carlinda Fragale Pate Nunez
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Kelvin dos Santos Falcão Klein
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro
2019

DEDICATÓRIA

Para Iracema Portella e Alaor do Leão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor João Cezar de Castro Rocha, pela liberdade que me deu de abrir à pesquisa e pelos puxões de orelha de forma e conteúdo que foram cruciais para organizar as ideias e descompactar a prosa. A sua cultura, experiência e bom senso foram essenciais para estruturar uma tese que, no início, ia para todos os lados. Agradeço também pela oportunidade generosa de trabalhar na organização da ABRALIC, o que me deu algum contato com a vasta diversidade dos estudos literários no nosso país.

Agradeço à professora Carlinda Nunes por ter me iniciado no fascínio por Aby Warburg, que acabou reconfigurando esta tese. Agradeço ao professor Hans-Ulrich Gumbrecht, Sepp, pela acolhida calorosa e extraoficial em Stanford, permitindo que eu me integrasse às discussões como se fosse um de seus alunos (e colaborando imensamente com o amadurecimento da tese). À professora Maria da Conceição Monteiro pelas discussões sobre pós-humanismo e ficção científica.

Ao professor Rodrigo Nunes pela aula sobre auto-organização na ciência e na política que assisti de ouvinte na PUC-Rio (e que foi essencial para o desenvolvimento do quarto capítulo). Ao professor Luiz Costa Lima agradeço as aulas sobre mimesis, Aristóteles e Blumenberg (que tanto me orientaram no início do doutorado). Ao professor Eduardo Viveiros de Castro, do Museu Nacional, agradeço as aulas que assisti em 2015, que mudaram para sempre a minha compreensão do que é mitologia e do que é este território onde estamos.

Agradeço também aos professores Maurício Lissovsky e Marcus Motta pelos comentários preciosos que fizeram na qualificação, que orientaram a conclusão da tese.

Agradeço, ainda, a todos os funcionários da pós-graduação em Letras da UERJ, assim como de todas as bibliotecas do Rio de Janeiro (assim como, sempre, da minha biblioteca-mãe, a BCE da Universidade de Brasília).

O grupo de estudos “Materialismos” (formado por Rafael Saldanha, Pedro Gomlevsky, Maikel da Silveira, Ádamo da Veiga, Hermano Callou e Gabriel Prado; com outros membros menos presentes, como Irene, PH e Alyne) foi essencial para que um estudante de literatura e direito aprendesse um pouco a desenvolver leituras filosóficas críticas.

O grupo de estudos de Simondon organizado por Bernardo Oliveira, com a presença de Bernardo Girauta, Hermano Callou, Gabriela Mureb, Luiz Guilherme, Marcus, Mayana Redin, Nico, Henry Schroy (e outros membros menos presentes) foi essencial para que minha compreensão de Simondon passasse da fase larval para algo mais ou menos encaminhado.

Agradeço ao Cícero, meu irmão mais velho, por ler partes da tese e por sempre me trazer mais ao chão e ao concreto (o que eu sempre preciso de tempos em tempos). Suas ideias também estão misturadas aqui no meio. Ao Leonardo Lamha (grande analista da ansiedade na era da sua reprodutibilidade técnica) agradeço a leitura do primeiro e do terceiro capítulos e os toques sobre meio e magia.

Se esta tese defende que toda produção artística depende de uma vasta rede ecológica, eu estaria em falta se não reconhecesse todos aqueles que tomaram parte indireta na sua construção. Agradeço a João Paulo Reys por ter me convencido há uns dez anos que toda arte é política. À Izadora Xavier por ter me retirado do meu sono heteronormativo. Ao Antonio Vargas pela leitura de Schelling e pela outra matemática. Ao Gabriel Menotti pelo convite para falar na UFES (que me ajudou a formular as ideias do terceiro capítulo). Rafael Trindade e Tiago A. por botarem fé. Ao Rafael Saldanha, por me ajudar a perder o medo de falar de filosofia. Ao Hermano Callou, pela leitura e pela ressonância. À Aleta Valente, por me ensinar sobre os circuitos afetivos da arte contemporânea. Ao Nelson Schumacher Endebo, por ter me dito (em 2015, enquanto atravessávamos a rua) que a técnica era o melhor lugar de onde se pensar uma ontologia relacional hoje. À Luisa Marques pela criação e a destruição. À professora Carlinda (mais uma vez), pelas notas tão atenciosas pós-defesa e à Bruna Elisa da Costa pela revisão cuidadosa e precisa de um troço tão bagunçado. Aloizio Michael, David Maia, Eduardo Canavezes, Flávio Silva e Daniela Coelho, agradeço a vocês por terem feito de mim um baterista. Agradeço ainda a Clarissa Mattos pela paciência de me ouvir falar e a disposição de fazer sentido do que eu falava (bem quando os últimos capítulos tavam fervilhando na cabeça). Você ajudou a juntar os cacos.

À Dona, a cadela, melhor criatura, que me acorda todo dia para escrever. A todos meus amigos e amigas, tios e tias, primos e primas, pelo amor que tudo ata. Agradeço ainda aos dispositivos e repositórios de textos Libgen.io, aaarg.fail e Scihub (assim como a todos os santos e santas que os alimentam). Fora das

grandes metrópoles do primeiro mundo, é quase impossível fazer pesquisa sem vias alternativas de distribuição de conhecimento.

Em último e primeiro lugar, agradeço a meus pais por todo o amor e por sempre terem me dado todo incentivo para estudar (além de terem me criado). Por mérito nenhum, em um momento de crise grave da educação pública e da UERJ, em particular, tive todas as condições materiais imagináveis para realizar esta tese (todos os defeitos e insuficiências dela se devem, portanto, exclusivamente ao seu autor).

“Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga”
João Cabral de Melo Neto

“Exu matou um pássaro ontem com a
pedra que atirou hoje”
aforismo nagô

(après Muniz Sodré)

RESUMO

CASTRO, Vinícius Portella. *O corpo como meio para metáfora*. 2019. 341 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Nesta tese, tenta-se apresentar uma ecologia dos meios materiais de comunicação. Com a intenção de dar conta do denso emaranhado relacional de natureza e infraestrutura que está por trás de todo gesto artístico singular, monta-se um vocabulário conceitual que conjuga a antropologia de arte de Alfred Gell, a filosofia polifásica de Gilbert Simondon e a teoria dos meios (ou das mídias). Baseando-se nas ideias ecológicas de Gregory Bateson, Félix Guattari e Matthew Fuller, e aliando-se a uma tendência contemporânea de pensamento materialista dinâmico e especulativo (como os de Isabelle Stengers, Donna Haraway e Manuel DeLanda), a tese parte do princípio de que a matéria já tem tendências morfogenéticas estruturantes que o artista modula, sistematiza e prolonga. A primeira parte da tese se detém no corpo individual como meio para metáfora. As poéticas de João Cabral de Melo Neto e de Gerard Manley Hopkins são analisadas nas dimensões distintas de concretude material que encarnam. O processo metafórico é descrito não como ponto focal da produção de sentido, mas como caso do ato mais geral de montagem, acoplagem analógica transdutiva, compressora e recursiva. A segunda parte da tese se detém no corpo coletivo como meio para metáfora, tentando apresentar uma compreensão da mitologia a partir da técnica (como uma cadeia gestual que configura uma matriz simbólica). Depois de mobilizar a máquina mítica de Furio Jesi e a montagem mítica em Aby Warburg e Claude Lévi-Strauss, a tese tenta apresentar elementos da virada ontológica da antropologia como solução para problemas da literatura comparada em um mundo globalizado e pós-colonial. No último capítulo, chegamos no ritmo como conceito que pode delimitar toda experiência estética e capturar justamente a juntura entre o individual e o coletivo. A noção de arrastamento (*entrainment*) na física e na biologia é apresentada e estendida para poder descrever processos coletivos de sincronização afetiva.

Palavras-Chave: Ecologia. Gilbert Simondon. Antropologia da arte. Teoria dos meios.
Mitologia. Ritmo.

ABSTRACT

CASTRO, Vinícius Portella. *The body as a medium for metaphor*. 2019. 341 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

In this dissertation there is an attempt to present a materialist ecology of media. With an intent to account for the relational entanglement of nature and technical infrastructure that is behind every singular artistic gesture, I present a conceptual vocabulary that combines media theory, Alfred Gell's anthropology of art and Gilbert Simondon's polyphasic philosophy. Starting from the ecological ideas of Gregory Bateson, Félix Guattari and Matthew Fuller, and aligning myself with a current trend of dynamic and speculative materialism (that can be found in the work of authors such as Isabelle Stengers, Donna Haraway and Manuel DeLanda), this thesis is built on the principle that matter already has morphogenetic tendencies that the artist develops, systematizes and amplifies. The first part of the thesis focuses on the individual body as medium (and environment) for metaphor. The poetics of João Cabral and G.M. Hopkins are decomposed in their distinct dimensions of bodily concreteness. The metaphoric process is described not as focal point of meaning production, but as a specific case of the more general act of montage, a type of analogic and transductive coupling that enables figural compression and recursion. The second part of the dissertation focuses on the collective body as a medium (and environment) for metaphor, trying to present an understanding of mythology from the point of view of technics (as a gestural chain that configures a symbolic matrix). After mobilizing the mythic machine of Furio Jesi and the different types of mythic montage in Aby Warburg and Claude Lévi-Strauss, the dissertation tries to present elements from the ontological turn in anthropology as a solution for some problems of comparative literature in a globalized and post-colonial world. In the last chapter, we come to consider rhythm as a concept that may describe every aesthetic experience, capturing exactly the connection between individual and collective. The notion of entrainment in physics and biology is presented and extended as to describe collective processes of affective synchronization.

Keywords: Ecology. Gilbert Simondon. Anthropology of art. Media Theory. Mythology. Rhythm.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 O CORPO INDIVIDUAL COMO MEIO PARA METÁFORA..... | 21 |
| 1.1 Para uma ecologia dos meios materiais | 21 |
| 1.2 Breve história da teoria dos meios e de sua problemática | 25 |
| 1.3 A transdução e a transindividualidade em Gilbert Simondon | 35 |
| 1.4 Arte e agência – entre o novo materialismo e a antropologia da arte de Alfred Gell..... | 40 |
| 1.5 Tramas e apetições materiais | 48 |
| 1.6 Repertório, ruído e jogo em Vilém Flusser e Cecile Malaspina..... | 51 |
| 1.6.1 As muitas dimensões do ruído | 55 |
| 1.6.2 Nam-June Paik e o percurso do ruído visual..... | 63 |
| 1.6.3 Ruído e configuração..... | 66 |
| 1.7 Os limites corporais e a reconfiguração do interior e do exterior | 68 |
| 1.8 João Cabral e as apetições materiais do meio | 70 |
| 1.9 Ruído e repetição radicalmente contingente..... | 80 |
| 1.10 Repetição em Kierkegaard e Freud..... | 85 |
| 2 A CONCREÇÃO METAFÓRICA DO CORPO NO MEIO | 94 |
| 2.1 Metáfora e meio | 94 |
| 2.2 Breve história do conceito de metáfora | 97 |
| 2.3 Mitologia branca e metaforologia..... | 104 |
| 2.4 Metáfora e montagem (Warburg, Godard) | 109 |
| 2.4.1 Recursão | 123 |
| 2.4.2 Compressão | 125 |
| 2.4.3 Transdução..... | 127 |
| 2.5 O <i>Sprung rhythm</i> (“ritmo saltado”) de G. M. Hopkins | 128 |
| 2.5.1 Duns Scotus e a “estidade” das coisas (da <i>haecceitas</i> à <i>ecceitas</i>)..... | 134 |
| 2.5.2 A expansão e a contração da Natureza de Hopkins..... | 139 |
| 2.5.3 <i>Inscape</i> e <i>Instress</i> (paisagens internas e tensões de individuação)..... | 146 |
| 2.5.4 A dor da carne e o prazer da vergonha — repressão e intensidade | 151 |

| | | |
|-------|--|------------|
| 2.5.5 | A prepossessão das palavras e a concreção metafórica como acoplagem corpo-meio | 159 |
| 2.6 | Intervalo: da montagem como prática materialista e mesopolítica (ou: do que é que este seu materialismo é feito?) | 172 |
| 3 | O CORPO COLETIVO COMO MEIO PARA METÁFORA..... | 185 |
| 3.1 | Mitologia como trama técnica e imagética coletiva | 185 |
| 3.2 | Montagem e mito em Aby Warbug e Lévi-Strauss..... | 198 |
| 3.3 | O corpo coletivo em Kantorowicz, Rabelais e Kenneth Burke..... | 222 |
| 3.4 | A virada ontológica da antropologia e os limites da literatura comparada num mundo pós-colonial | 233 |
| 3.5 | Mitologia moderna crítica em Marx e Freud (e no Programa mais antigo do Idealismo Alemão) | 251 |
| 3.6 | Magia e temporalidade | 261 |
| 4 | RITMO COMO FIGURAÇÃO | 267 |
| 4.1 | Onde apanhar o conceito de ritmo? | 267 |
| 4.2 | Ritmo no platô do <i>ritornello</i> de Deleuze & Guattari e na estética de Schelling | 275 |
| 4.2.1 | O refrão (<i>ritornello</i>) nos Mil Platôs | 275 |
| 4.2.2 | Schelling e o ritmo como força cósmica centrífuga..... | 280 |
| 4.2.3 | O ritmo entre a diferença e a repetição | 285 |
| 4.3 | Ritmo, arrastamento e ressonância | 287 |
| 4.4 | O ritmo como relé entre o individual e o coletivo..... | 295 |
| 4.5 | Fase e defasagem em Simondon | 308 |
| 4.5.1 | Mudança de fase..... | 308 |
| 4.5.2 | Cosmopolítica e polirritmia | 311 |
| | CONCLUSÃO | 318 |
| | REFERÊNCIAS..... | 327 |

INTRODUÇÃO

Esta tese teve seu disparo com uma ideia de Giambattista Vico, que, na sua “Ciência Nova”, de 1725, diz que “é digno de nota que em todas as línguas a maior parte das expressões relacionadas a coisas inanimadas é formada de metáforas do corpo humano e de suas partes” (VICO, 2005, § 405).

Vico dá uma série de exemplos de elementos do nosso corpo sendo usados para descrever outras entidades (da carne das frutas, do vinho como o sangue das uvas, das entranhas da terra, da boca como abertura, do pé como final). Isto se daria porque o homem, quando em ignorância, segundo Vico, faz-se regra de todas as coisas (CN, 2005, § 120).

Na mesma obra, Vico associa o momento em que se criou o deus Júpiter com a impressão de se ver um “grande corpo animado” no céu trovejante (VICO, 2005, § 377) tentando falar conosco, postulando uma conexão profunda entre o processo criativo metafórico e o pensamento mítico.

A ideia que motiva o projeto desde o início é a de que o corpo é meio de figuração tanto no sentido de ser o instrumento com o qual figuramos quanto no sentido de servir como um ambiente para a competição de figuras.

A metáfora da sociedade compondo um corpo coletivo ocorre no Ocidente desde a antiguidade, com a famosa anedota relatada por Lívio e Plutarco onde Menenio Agrippa, em 494 a.C., acalma os ânimos da plebe revoltosa com um discurso a respeito do corpo coletivo (dramatizada por Shakespeare no início de *Coriolanus*).

A fábula diz que, há muito tempo, quando os membros do corpo pensavam e falavam cada um por si próprio, começou uma revolta com o estômago, que ficava ali sem fazer nada, só recebendo tudo que o resto do corpo se esforçava para arranjar. Os outros membros, descontentes, começam a não mais dar comida nenhuma ao estômago, em protesto, o que acaba por matar o corpo todo (LIVY, 2002, p. 147). Agrippa destaca que o estômago não parece fazer nada, mas precisa direcionar adequadamente os nutrientes para o corpo todo por meio do sangue que nos sustenta (do mesmo jeito, digamos, que um defensor do mercado financeiro diria que este aloca os recursos da maneira mais eficiente possível).

O que é forte dessa fábula histórica é que ela dramatiza de maneira bem didática a direção conservadora tradicional da figura do corpo coletivo, usada aqui como peça de retórica explícita para acalmar os ânimos revolucionários da massa.

Há sempre uma relação política profunda entre a maneira de se figurar o corpo individual e a maneira de se figurar o corpo coletivo, do Adão Kadmon judaico e o Albion de Blake ao Purusha — homem cósmico — hindu. A tendência histórica mais pronunciada é a de que a figura do “corpo coletivo” aja no sentido de naturalizar as hierarquias sociais existentes num funcionalismo harmônico, mas tentaremos desdobrar outras dimensões possíveis dessa figura, informadas de uma concepção muito distinta da formação da unidade da vida orgânica (mais atenta a processos de simbiose e parasitismo, por exemplo, como veremos).

Quando escrevi o projeto, o trajeto teórico que tinha em mente partia de Vico e da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. A vontade era de explorar a relação da atividade metafórica com a cognição corporal situada em um meio, pensando na metáfora como uma tecnologia figurativa (como na obra do antropólogo Roy Wagner), assim como de tentar analisar a compressão e repressão técnica canalizada da dimensão corporal no desenvolvimento da literatura e do pensamento modernos seguindo os passos de autores como Hans Ulrich Gumbrecht (1985).¹

Merleau-Ponty me parecia um ponto de partida interessante por nos permitir que pensemos na nossa produção artística como um processo fundado no *esquema corporal*, esquema dinâmico de propriocepção e de relação concreta com um ambiente, meio de abertura para o mundo.

Para ele, nosso corpo não se apresenta apenas como um “sistema de posições atuais”, mas “como sistema aberto de uma infinidade de posições equivalentes em outras orientações” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 176). O que ele chama de esquema corporal seria justamente este sistema de equivalências imediatamente dado por meio do qual as nossas diferentes tarefas motoras são transponíveis.

Apesar de chamá-lo de invariante, Merleau-Ponty admite que as próteses e extensões técnicas dos nossos órgãos podem se fundir aos limites móveis desse

¹ Como explica João Cezar de Castro Rocha: “um dos efeitos mais importantes da difusão do texto impresso diz exatamente respeito a exclusão física do corpo do circuito comunicativo.” (CASTRO ROCHA, 1998, p. 181).

esquema corporal. Ele dá como exemplo de um sistema estendido o sistema perceptivo de um cego que se serve de um bastão para se guiar, fazendo o bastão participar da “voluminidade do próprio corpo” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 48).²

O objetivo da pesquisa a princípio seria, então, basicamente o de explorar a tradição já existente da teoria corporal da metáfora (em parte, como aquela já oferecida por Lakoff & Johnson), mas fazê-lo a partir da perspectiva dos veios que me pareciam mais férteis daquilo que se chama de estudos de mídia, ou teoria dos meios (servindo-me da obra de autores como Marshall McLuhan, Vilém Flusser, Katherine Hayles, Friedrich Kittler e Gumbrecht).

A vontade que guiava essa pesquisa, no início ainda vaga, era de tentar explicitar melhor os termos da materialidade técnica dos processos expressivos e a sua confusão com muitas outras redes de comunicação em diversas escalas. Quando digo redes de comunicação, não quero apenas dizer no sentido mais imediato de redes técnicas, como o rádio ou a Internet, mas também no sentido da comunicabilidade geral da matéria (à maneira como a água se comunica em lençóis freáticos e emerge na forma de seres vivos complexos, ou como a faca comunica a sua voragem material em João Cabral).

Mas a descoberta que me permitiu juntar todos esses fios num só cabo mais ou menos bem amarrado (ainda que, por hora, mal encapado) foi a da obra de Gilbert Simondon (1924 - 1989). Um filósofo que se notabilizou por seu pensamento sobre a técnica, Simondon agora começou, na última década, a ter o seu trabalho recebido e traduzido fora da França com maior intensidade e apreciação da estranha e generosa largueza do seu pensamento.

Muito influente para Gilles Deleuze, orientado por Maurice Merleau-Ponty e por Georges Canguilhem, Simondon oferece um ponto de vista teórico estratégico e privilegiado para pensar uma ontologia relacional dos processos materiais de individuação onde o indivíduo humano não é a escala derradeira ou privilegiada. Simondon apresenta uma crítica ao substancialismo, que ele considera uma espécie de monismo ontológico, e constrói uma perspectiva baseada no pluralismo de fases do ser. Sua filosofia tenta investigar os processos multiescalares de individuação

² Exemplo ainda mais intenso é o da aranha com sua teia, cujas linhas tocadas ela sente ressoar de longe. Produzida pelo seu próprio corpo, a teia faz parte do campo sensível estendido da aranha. Não à toa, o estoico Crisipo já usava a imagem da aranha na teia para descrever a tensão que junta os sentidos e todas as extremidades do corpo em um só *pneuma* (SAMBURSKY, 1959, p. 24).

desde o *quantum* de troca energética até o desdobramento ontogenético do psiquismo humano e das coletividades das quais ele faz parte.

O conceito de transdução e transindividualidade serão importantes para a condução de toda a tese, assim como a sua crítica ao hilemorfismo aristotélico. Para Simondon, o modelo matéria-forma operante na imaginação técnica do Ocidente coloca toda a operação estruturante do lado da forma, que trabalharia sobre uma matéria potente, mas informe e passiva.

No exemplo prototípico de um tijolo que é moldado a partir da argila, Simondon destaca a importância do trabalho de preparação prévia da argila, que propaga em si mesma a energia empregada pelo trabalhador e possui a sua própria plasticidade ativa ao ser moldada. Em última medida, para Simondon, “a operação técnica que impõe uma forma a uma matéria passiva é essencialmente a operação comandada pelo homem livre e executada pelo escravo” (SIMONDON, 2013, p. 50).

Parece-me que essa crítica ao hilemorfismo se faz mais urgente num país de constituição histórica escravista tão intensa e mal admitida como o Brasil, onde ainda tende a existir um abismo social quase intransponível entre quem concebe e comanda e aqueles cujo trabalho envolve lidar com a matéria com as próprias mãos.³

E há ainda uma dimensão política desse modelo hilemórfico que é negligenciada por Simondon e já havia sido apontada por Luce Irigaray na sua “*Éthique de la différence sexuelle*” (1984). A matéria potente, informe e passiva é associada diretamente ao feminino por Aristóteles, com a forma sendo essencialmente masculina. O domínio hilemórfico da Pater Forma sobre a *Mater Materia* então não seria só o domínio sobre as forças produtivas, mas também sobre as forças reprodutivas (essa conexão de Simondon com o feminismo já foi feita de maneira muito fértil por Elizabeth Grosz).⁴

³ Leitores mais simpáticos a Aristóteles podem se incomodar com esse retrato pouco lisonjeiro do hilemorfismo, considerando que Aristóteles dá um *status* mais digno à matéria do que Platão. Talvez a veemência da leitura seja um pouco injusta com Aristóteles (embora o próprio Simondon tente deixar claro que o modelo tem lá o seu valor explicativo, principalmente no texto “*Forme, information, potentiels*” (SIMONDON, 2013, p. 400)), mas me parece que a alienação material que Simondon está criticando é algo que existe, sim, presente talvez mais numa *doxa* dispersa da estética ocidental do que na obra de Aristóteles. Tentaremos ao longo da tese esmiuçar uma versão própria dessa crítica ao hilemorfismo mais voltada a essa direção.

⁴ Como ela diz, o hilemorfismo é um esquema que “há muito foi investido nas oposições ativo-passivo e masculino-feminino que marcaram a filosofia grega e seus herdeiros” (GROSZ, 2012, p. 45). Grosz tenta buscar no pensamento de Simondon estratégias para compreender o conceito de identidade não por meio de uma noção de autossimilaridade, mas através daquilo que é

Num sentido mais abrangente, e acompanhando autores como Isabelle Stengers, Manuel DeLanda e André Leroi-Gourhan (além dos próprios Simondon e Grosz), esta tese partirá do pressuposto de que a matéria já contém uma potência morfogenética metaestável à qual nos acoplamos e cujas tendências desdobramos nos procedimentos e experimentos da técnica e da arte.

O conceito de auto-organização foi inventado por Immanuel Kant para descrever organismos em 1790. Mas foi depois da explosão da cibernética (o estudo dos modos de governança de sistemas naturais e técnicos) nos anos quarenta e cinquenta que o conceito se amplificou e se desdobrou na física, na química e na biologia (KELLER, 2008).

Na física, o conceito é usado para explicar fenômenos como a transição de fases da matéria, o crescimento de cristais e a criticalidade auto-organizada de sistemas dinâmicos. Na química, há o trabalho de Ilya Prigogine com estruturas dissipativas, que tenta pensar na possibilidade de complexidade emergir da instabilidade de processos não lineares (e ajudar, assim, a solucionar o problema de como poderiam surgir estruturas nequentrópicas como organismos num universo de escalada entrópica).

Na biologia, há o conceito de *autopoiesis*, de Maturana e Varela, que tenta compreender a autonomia metabólica e cognitiva de um sistema vivo como um fechamento operacional que permite acoplagem adequada ao meio. E, além disso, há todo o trabalho sobre emergência de complexidade a partir de processos de autocatálise, ou metabolismo, e de “auto-extensão por simbiose”, na expressão de Hiroaki Kitano citada por Evelyn Fox Keller (2009, p.139).

Em certo sentido, é como se Simondon estivesse mais correto do que imaginava. Se ele já percebia que não há um corte tão abrupto e absoluto entre os dinamismos orgânico e inorgânico, hoje é como se esse intervalo já estivesse povoado de diversos estados intermediários com sua própria expressividade crítica. Isabelle Stengers comenta como esses desdobramentos apontam para uma expansão da noção de metaestabilidade:

radicalmente díspar (GROSZ, 2012, p. 37). Sem querer dizer que Simondon vai dar soluções para o feminismo, Grosz propõe que sua descrição física e biológica de processos materiais de individuação poderia servir como corretivo para o descarte da materialidade operado em momentos do feminismo pós-estruturalista (GROSZ, 2012, p. 52).

Desde os trabalhos de Prigogine sobre as estruturas fora de equilíbrio (estruturas dissipativas), até o trabalho sobre ordem na fronteira do caos, passando pelas redes neo-conexionistas que exploram os atratores que caracterizam as populações de autômatos acoplados de maneira aleatória, a questão da emergência de comportamentos coletivos individuados se enodou com o estudo de regimes diferenciados de estabilidade e instabilidade que parecem generalizar a 'metaestabilidade' cristalina (STENGERS, 2001, p. 144).

Se a auto-organização da matéria existe para as ciências duras em sentidos bem específicos, para o estudo da arte podemos tentar generalizar a ideia a partir de uma ampla renegociação da noção de agência artística (o que veremos a seguir de maneira mais detalhada a partir da obra de Alfred Gell).

Seguiremos em parte, assim, os passos da filósofa Anne Sauvagnargues, que se serve do maquinário conceitual de Simondon para pensar os atuais processos dinâmicos da arte e da política e de suas tecnologias atuais de reverberação sob uma perspectiva feminista.

Num sentido mais amplo, seguindo o trabalho de nomes como Donna Haraway, Jane Bennet, Elizabeth Grosz, Manuel De Landa, e Isabelle Stengers (e com socorro eventual de Spinoza e Whitehead), tentaremos argumentar em favor de uma matriz material de agência distribuída e comodulada entre o homem, o seu meio e a vasta teia de viventes e operadores técnicos na qual suas ações ganham sentido.

A tese tentará, então, a partir dessa constelação básica de pensamento materialista, oferecer uma noção operacional de toda composição e toda decomposição figural como montagem cinética de sentido, nexos de agência ativa e passiva, individual e coletiva. Explicaremos no segundo capítulo, com mais vagar, de que peças se compõe esse conceito de *montagem*.

Toda forma de arte não só negocia o consciente e o inconsciente de um autor e de uma coletividade (como em Schelling, que não usaria essa palavra), mas modula a graça e a gravidade de um processo material, singulariza a liberdade criativa contingente de um gesto por meio da montagem transindividual de uma cadeia coletiva.

Ecoando o vocabulário crítico e, em parte, a problemática de autores como Gregory Bateson ("Steps to an Ecology of Mind", 1972), Félix Guattari ("Trois

Ecologies”, 1989) e Matthew Fuller (“Media ecologies”, 2004), a ideia aqui é de dar um sentido preenchido e literal a uma ecologia dos meios materiais.⁵

A aposta é a de que uma ecologia dos meios materiais de inspiração Simondoniana pode fornecer uma maneira vantajosa de se pensar o nexos prático e afetivo entre a concretude corporal da experiência estética individual e a eficácia política da arte, a ressonância e o ruído das tecnologias políticas de duração e dos seus meios materiais de reverberação.

A tese se dividirá em duas partes principais: o corpo individual como meio para metáfora e o corpo coletivo como meio para metáfora.

A distinção que se faz aqui entre “corpo individual” e “corpo coletivo” é metodológica. É claro que todo corpo humano individual é um coletivo de milhões de células e seres, e claro que todo corpo coletivo que se possa chamar assim (como uma cidade ou uma cultura nacional) precisa ter algum grau de unidade funcional, ainda que muitas vezes amplamente fictícia.

Na primeira parte, será considerada, de maneira mais detida, a concreção metafórica na experiência estética individual. Nesse sentido, a trama narrativa será considerada como extensão analógica da duração e os objetos de arte como um todo — não só as tecnologias artísticas modernas de reverberação burguesa desinteressada — como nexos de agência ativa e passiva (com a contribuição decisiva da antropologia da arte de Alfred Gell). Para descrever a dinâmica ecológica de produção artística comodulada entre vários agentes, os conceitos de Vilém Flusser de repertório, jogo e ruído serão ativados para descrever o processo de consolidação e transgressão dos limites de jogos de figuração.

A relação dos ritmos de produções artísticas com as apetições corporais será estabelecida a partir da obra do crítico norte-americano Kenneth Burke, e a ideia de repetição em Freud e Kierkegaard será friccionadas em suas diferentes tendências temporais, assim como a economia narrativa das pulsões construída por Peter Brooks a partir do maquinário conceitual da psicanálise.

⁵ Prefiro adotar o termo “meio” do que aquele mais usado hoje no Brasil para denominar os estudos: de “mídia”. Sem querer criar caso, não entendo porque abrigar um termo em inglês que já tem tradução imediata. *Medium* quer dizer meio. O uso especializado do termo “mídia” até faz sentido para quem quer usar o termo no seu sentido restrito de meio técnico de comunicação. Como não é o caso desta tese, como explicaremos adiante, adotou-se o termo “meio” (podendo querer dizer, segundo o contexto, suporte de informação ou ambiente).

Como contraexemplos singulares de materialismo relacional encarnado pela prática poética, serão analisadas a carnadura concreta da palavra e a didática mineral de João Cabral em leitura detida de dois poemas (“O Rio”, “Escritos com o Corpo”), assim como o dinamismo sonoro e performático do *sprung rhythm* de G. M. Hopkins (e seus conceitos obscuros de *Inscape* e *Instress*). A relação profunda da disposição metafórica com a mitologia e com o pensamento conceitual se vê explícita ao menos desde Vico. Tentaremos lidar com a “mitologia branca” de Derrida e com a metaforologia de Blumenberg e apresentar uma visão particular do processo metafórico como instância de processos mais amplos de montagem (considerada como acoplamento analógico corpo-meio transdutivo, recursivo e compressor).

Depois de uma explicação breve do que eu quero dizer com “materialismo”, a partir do conceito e de prática de montagem e da ecologia de práticas de Isabelle Stengers, a segunda parte da tese terá como tema a concreção metafórica do corpo na sua dimensão coletiva.

O mito na obra Lévi-Strauss é visto como um conjunto móvel de variantes que está sempre transformando e distorcendo outros mitos. Todo mito não só recorta o contínuo bruto do sensível em itens expressivos discretos de um plano expressivo, mas verte e reverte mitos anteriores no seu estabelecimento de contrastes lógicos e expressivos que multiplicam dimensões da experiência por outras. A mitologia, como a arte, tenta trazer o caos extenso do universo a uma escala manuseável e estabelecer relações expressivas entre campos distintos da experiência coletiva.

O trabalho de colagem de mitemas que Lévi-Strauss realiza ao longo da sua carreira (e culminando em potência expressiva e elucidativa na série d’*As Mitológicas*) pode ser lido como um processo de montagem, assim como os próprios mitos analisados podem ser considerados, por sua vez, uma espécie de montagem cinética de sentido. Essas montagens de mimemas e mitemas se configuram na trama coletiva de um corpo político em coreografias explícitas e não explícitas.

A dimensão transindividual da técnica e da linguagem é o que permite que um gesto permaneça ativo para uma comunidade como tecnologia fixa, que os mortos permaneçam entre nós como nós técnico-afetivos. Um gesto expressivo singular sobrevive e reverbera dentro de uma cadeia técnica e afetiva coletiva. A sobrevivência de complexos figurais na obra de Aby Warburg será uma referência importante para esquematizar a materialidade contingente que opera a

transindividualidade num sentido prático. Os vários dilemas dos estudos comparatistas depois de todas as discussões decoloniais e pós-coloniais serão iluminados a partir do perspectivismo de Viveiros de Castro e a virada ontológica da antropologia da qual ele faz parte.

A conclusão da tese se dará com uma análise do ritmo enquanto figuração espaço-temporal. A intuição que tentarei desdobrar é a de que o conceito de ritmo possa servir como figura para pensar tanto a concreção da experiência estética individual incorporada em um meio quanto os processos materiais artísticos de reverberação e revelação coletiva (ou melhor, para pensar justamente o conectivo, a juntura, entre o individual e o coletivo). Uma ecologia materialista dos meios tenta situar os processos corporais da arte em seus meios coletivos de reverberação como tecnologias políticas de duração situada.

1 O CORPO INDIVIDUAL COMO MEIO PARA METÁFORA

1.1 Para uma ecologia dos meios materiais

Neste capítulo, o foco será no corpo individual como meio para metáfora e elemento de uma ecologia imagética geral. O corpo não é apenas o meio da figuração no sentido de ser o seu veículo e instrumento, mas também no sentido de funcionar como um ambiente para a transformação figural. Uma ecologia dos meios deve tentar confundir a interpenetração estética dos corpos com a materialidade das suas redes técnicas de constituição comunicativa.

Tanto a poética de João Cabral de Melo Neto quanto o pensamento que ela encarna serão analisados como um caso expressivo do materialismo relacional que tentarei propor e descrever.

Este capítulo estará mais próximo, então, daquilo que geralmente se chama de “estética”, sem querer necessariamente invocar os problemas geralmente associados ao termo e à sua discussão na filosofia (mas também sem dispensá-los todos de antemão).

O que chamo de arte, aqui, pode ser descrito como toda a dimensão técnica da nossa estese corporal e de sua configuração afetiva coletiva.

Como já disse: o corpo é meio de figuração tanto no sentido de ser o instrumento com o qual figuramos quanto no sentido de servir como um ambiente para a competição de figuras. A palavra ecologia tenta, portanto, além de apontar para a dependência energética que temos de sistemas mais amplos, descrever a dinamicidade e complexidade relacional com que se dão as trocas entre corpos, figuras e meios. A deixa que se toma é a de Gregory Bateson (no seu “Steps to an Ecology of Mind”), assim como a das “Três Ecologias”, de Félix Guattari, inspiradas no primeiro:

Bateson diz que a unidade de sobrevivência não é o organismo, mas sim o organismo *mais o meio* (BATESON, 1972, p. 483). Para os fins de uma ecologia materialista dos meios, pode-se dizer que a unidade de análise não é o mímema isolado, mas o mímema mais seu meio de concreção e reverberação (isto é, sua cadeia técnica e afetiva). Da mesma forma, em Simondon, um indivíduo não existe

nunca isolado, estando sempre implicado no meio associado que lhe torna possível, o campo pré-individual de onde ele saiu como recorte descontínuo de um contínuo ilimitado.⁶

Guattari propõe uma “articulação ético-política” entre “os três registros ecológicos (do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana)” (GUATTARI, 1990, p. 8) para dar conta da atual crise cultural e técnica. A essa articulação ele dá o nome de ecosofia. Concordando com a necessidade de uma articulação ético-política dessa natureza, e com o seu caráter estético, não seguirei, no entanto, a divisão que ele faz desses três registros ecológicos, e muito menos o termo ecosofia.

Podemos, então, chamar de ecologia imagética tanto o espaço compartilhado de complexos figurais que funcionam como nexos de agência coletiva para dada comunidade quanto o espaço interno de um indivíduo onde complexos imagéticos disputam espaço em uma personalidade. Essas ecologias fazem parte da ecologia geral do sistema terrestre, que por sua vez, participa da economia energética geral de um cosmos (toda a vida na terra derivando, em última medida, da energia solar, a destruição contínua e, para nossa escala, inesgotável, daquela enorme bola de gás).

A primeira vez que vi o termo “ecologia de imagens” ser usado foi numa conferência da professora e autora Anne Sauvagnargues. A ecologia imagética da autora francesa é construída a partir da leitura que Deleuze faz de Bergson nos seus livros sobre cinema. Se a entendi bem, é uma espécie de perspectivismo ótico baseado na pluralidade de pontos de vista orgânicos e inorgânicos. Isto é, formas de agência maquínica como imagens.

A ideia aqui é parecida, mas não idêntica: o foco desta tese é pensar nessas ecologias imagéticas individuais e coletivas como concreções que emergem de redes de meios materiais. O termo ecologia é usado aqui, então, tanto para dar conta da dependência energética e estrutural que as redes técnicas têm da natureza quanto para descrever a dinamicidade quase-orgânica com que complexos figurais se transformam e sofrem mutações em ciclos técnicos de sincronização coletiva.⁷ O

⁶ O conceito de pré-individual de Simondon tem como principal antecessor o *ápeiron* de Anaximandro, esse ilimitado indefinido cuja própria qualidade de conceito parece indecível.

⁷ Faço referência aqui à noção da imagem como quase-organismo parasitário que Simondon apresenta no seu curso sobre Imaginação e Invenção. Trataremos dessa ideia no terceiro capítulo.

segundo sentido pode ser menos próprio que o primeiro, mas não é dito como uma metáfora.

Bernard Stiegler, filósofo da técnica seguidor de Leroi-Gourhan e Gilbert Simondon, diz que uma ecologia geral pode ser constituída pelo estudo dos meios e de suas infidelidades no tanto que ela inscreve no cosmos a perspectiva de uma organologia geral (que Stiegler divide em órgãos fisiológicos, órgãos técnicos e organizações sociais).⁸ Isto é, a perspectiva de Stiegler tenta generalizar a noção de órgão como estrutura funcional.

Essa noção, assim como a noção de “infidelidades”, aqui, derivam de Georges Canguilhem, que usava a segunda para descrever todas as flutuações e perturbações na interação de um organismo com o seu meio. O meio é o fundo de continuidade no qual a descontinuidade do organismo individual se desata (Simondon diria: se defasa).

Para Canguilhem, um organismo saudável seria um organismo capaz de lidar com essa margem variada de infidelidades que o meio oferece. A saúde não é apenas o cumprimento de normas, mas também a capacidade de quebrá-las sem se quebrar. Canguilhem, cuja influência em Simondon parece considerável, destaca a mobilidade com que se dão as relações de configuração mútua entre organismo e meio:

Do ponto de vista biológico, deve-se compreender que entre o organismo e o meio há a mesma relação que entre as partes e o todo no interior do organismo. A individualidade do vivente não termina nas suas fronteiras ectodérmicas, não mais que ela começa na célula. A relação biológica entre ser e meio é uma relação funcional e, conseqüentemente, móvel, cujos termos mudam de papel sucessivamente. A célula é um meio para os elementos intracelulares, ela viva ela mesma em um meio interno que tem dimensões tanto de órgão quanto de organismo, organismo que vive ele próprio em um meio que é para ele aquilo que o organismo é para seus componentes (CANGUILHEM, 1952, p. 169).

Para nossos propósitos, também será útil, em momentos, pular de uma escala de resolução para outra como faz Canguilhem aqui. Todo ser vive em algum meio e pode servir de meio para outros seres. Uma ecologia materialista geral, então, tenta apreender das teias de relações materiais constitutivas dos meios de produção de arte tanto os canais e protocolos de transmissão de informação quanto as suas

⁸ “This study of milieus and infidelities constitutes the field of what we can refer to as a general ecology inasmuch as it inscribes in the cosmos the perspectives of a general organology. It is also the pathway to a new understanding of the dynamics and statics of religion” (STIEGLER, 2017, p. 136).

possibilidades de distúrbio, tanto suas tipologias metaestáveis quanto suas margens proliferantes de indeterminação.

Se a noção de fidelidade na gravação e transmissão de som implica uma alta resolução e redução de ruído, uma ecologia geral dos meios precisa dar conta das infidelidades dos meios em todos os sentidos (o que ficará mais claro, adiante, ao desdobrarmos o conceito de ruído).

Nos últimos anos, vem se disseminando o termo “antropoceno” para descrever o impacto da agência técnica humana sobre o sistema terrestre que a gestou, englobando efeitos como a extinção massiva de espécies e, em particular, o aquecimento global intensificado pela queima de combustíveis fósseis. Como o nome sugere, seria uma nova era geológica marcada pela escala da nossa intervenção material no planeta e da destruição de modos de vida que a acompanha. Há quem prefira chamar de “Capitaloceno”, há quem veja arrogância antropocêntrica no gesto, mas, sem entrar na tecnicidade do que conta ou não conta como era geológica, a verdade é que algum nome precisa ser dado ao nosso momento, a essa cena, que, de repente, se apresenta e nos toma todos de assalto (embora seu preparo tenha sido em fogo brando e anunciado algumas vezes por inúmeras Cassandras).

O nome “antropoceno”, assim como a intrusão de Gaia descrita por Stengers (2009), parecem-me tentativas muito importantes de formular o problema, mas o fato é que ainda mal rascunhamos que cena pode começar a dar conta das enunciações coletivas de que precisamos. E é também fato que não será na academia que esse debate vai ganhar reverberação e consistência política.

A noção de antropoceno é difícil de se aceitar, em parte, porque estamos acostumados a pensar na nossa presença como condicionada pelo sistema terrestre, e não como condicionante de seu estado. Como dizem Deborah Danowski e Viveiros de Castro (2015, p. 26): “Em uma inversão irônica e mortífera (porque recursivamente contraditória) da forma e do fundo, o ambientado se torna o ambiente (o “ambientante”) e re-ciprocamente”.

Não é só uma questão de escala perceptiva, como já apontava Gunther Anders desde a bomba, mas de reverberação afetiva e simbólica. É difícil olhar para o mar, essa coisa tão desmedida de onde todos nós viemos, e aceitar que hoje ele já

tem pedaços de plástico em toda sua extensão. E é ainda mais difícil olhar para a extensão do problema em que estamos metidos e ter ideia de onde começar.

Se a relação entre o organismo e o meio sempre foi porosa e se vê, agora, cada vez mais confusa, o que organiza e opera essa relação é a técnica. É, então, a partir do desdobramento operacional de uma concepção da técnica que uma ecologia materialista da arte precisa se tecer. Nesta tese, isto se dará com a ajuda de uma mistura entre o pensamento de Simondon e a teoria dos meios.

1.2 Breve história da teoria dos meios e de sua problemática

A ideia de que os nossos instrumentos técnicos produzem um meio ambiente para aqueles que os utilizam pode ser retraçada a um dos principais fundadores do chamado estudo de “mídias”, o canadense Marshall McLuhan.

McLuhan foi muito influenciado pela obra de Harold Innis, cuja obra “Empires and Communications” foi pioneira em estabelecer uma relação profunda entre o domínio de uma cultura e seus sistemas de comunicação e transmissão.⁹ O seu foco, ao trazer a ideia de meio ambiente para a discussão sobre a técnica, era na maneira como essas transformações técnicas afetam radicalmente a nossa percepção, sem que percebamos diretamente, já que o ambiente criado pelos objetos técnicos seria logo naturalizado. O trabalho do meio seria desaparecer com o seu uso, por assim dizer. Como o martelo para Heidegger (2006, p. 117), nós nos damos conta da sua materialidade quando ele *não* funciona.

A produção de um meio ambiente a partir dos meios de comunicação já foi um desdobramento de sua ideia inicial de que os meios seriam extensões dos nossos órgãos (ideia com a qual lidaremos a seguir). Mas a sua frase mais famosa, e que funciona como síntese apropriada, ainda que limitada, do seu pensamento, é a de que o “meio é a mensagem” (no original: “the medium is the message”).

⁹ Innis diferencia entre os meios mais duráveis, com viés temporal (pedra, argila), e os mais leves e menos duráveis, com viés espacial (como papiro). Materiais que favorecem o tempo tenderiam a constituir uma estrutura política descentralizada e hierárquica, enquanto materiais que favorecem o espaço tenderiam a uma sociedade centralizada e menos hierárquica (INNIS, 1986, p. 5).

Essa formulação, deliberadamente contraintuitiva, é explicada no livro “Understanding Media” da seguinte maneira:

Isso quer meramente dizer que as consequências pessoais e sociais de qualquer meio – isto é, de qualquer extensão de nós mesmos – resulta da nova escala que é introduzida em nossos negócios a cada extensão de nós mesmos, ou por cada nova tecnologia (MCLUHAN, 1994, p. 8).¹⁰

Novos meios reconfiguram a escala das nossas relações.¹¹ O canadense começou sua carreira como crítico literário antes de seus estudos sobre comunicação ganharem o mundo acadêmico e jornalístico. Sua perspectiva era a de alguém que estudou profundamente a constituição do mundo letrado ocidental e que via vários elementos daquele mundo derreterem ou assumirem uma forma bastante diversa na segunda metade do século XX.

Ele foi lido por muitos como um profeta de um mundo globalizado tribal por vir e a sua adoção do *Finnegans Wake* como manual crítico de profecia certamente ajudou a reforçar essa imagem. Ele cumpriu esse papel no nicho acadêmico-midiático que conseguiu esculpir pra si mesmo, mas, passadas algumas décadas, ele se parece mais com o cronista um tanto exasperado de um mundo que estava desaparecendo. McLuhan teve vários *insights* valiosos sobre a globalização, a corporalidade dos meios e a aceleração dos circuitos informacionais, mas o seu tom apocalíptico parece dizer mais do mundo letrado que estava morrendo do que daquele que estava começando a correr.

Mas McLuhan soube associar com muita habilidade os seus termos críticos com as mudanças radicais que a tecnologia trazia ao mundo nos anos sessenta e setenta de uma maneira a tornar suas propostas muito pregnantes e influentes. A técnica já era objeto de estudo da cultura ocidental há muito tempo, naturalmente, e podemos apontar no século XX a figura de Walter Benjamin como uma espécie de precursor forte de uma teoria dos meios.

Muito da fecundidade de sua contribuição se deve ao seu poder como prosador e à sua capacidade de compreender a dinâmica dos meios de

¹⁰ No original: “This is merely to say that the personal and social consequences of any medium-- that is, of any extension of ourselves -- result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology” (MCLUHAN, 1994, p. 8).

¹¹ Ele, depois, reformula suas ideias para dizer que novos meios reconfiguram o “padrão” ou a “velocidade” das relações, precisão nunca foi o forte de Marshall.

reverberação de sua época. McLuhan podia não saber muito sobre o funcionamento técnico objetivo do rádio, do cinema ou da televisão, mas entendia bem como fazer reverberar seus *slogans* nesses meios e tornar seu pensamento popular e influente.

Em direção diferente da de McLuhan, nesta tese tentarei desdobrar a noção de André Leroi-Gourhan da técnica como desdobramento da evolução orgânica.¹² Os meios de variação e de seleção de organismos vivos e dos objetos técnicos criados por organismos vivos são bem distintos, claro, mas a evolução técnica não é um fenômeno de outra ordem inteiramente (ela pode ser considerada um prolongamento e uma aceleração parcial e enviesada desse processo).¹³

A técnica não só estende os órgãos do nosso corpo com próteses, como queria McLuhan. A técnica humana cria novos órgãos, reconfigurando radicalmente o que pode um corpo e o seu meio associado a partir de novos acoplamentos que ela desdobra da matéria. Um computador não é uma extensão do cérebro, é uma nova forma de externalização concreta de abstrações que faz coisas que o cérebro não faz (e, claro, não faz muitas coisas que o cérebro faz). Uma câmera não é uma extensão do olho, mas um tipo novo de olho que cria regimes de visualidade antes inexistentes.¹⁴ Externalizar as funções da mão ou da memória é muito diferente de estendê-las (uma extensão mantém, até certo ponto, a identidade daquilo que estende, enquanto uma externalização técnica, ao ser acoplada a um corpo, “transforma materialmente a extensão prática de um esquema corporal”).

Leroi-Gourhan faz uma distinção preciosa entre tendência e fato técnico. Uma tendência tem um caráter inevitável e previsível, universal; no seu terreno, todas as extensões são possíveis (LEROI-GOURHAN, 1974, p 24). Já um fato técnico é imprevisível e particular, envolve tanto o encontro inventivo de uma tendência com

¹² Como ele diz: “a evolução técnica, nas suas formas mais altas, não se destaca da evolução tal qual a biologia a pode desenhar”; no original: “le évolution technique, dans ses formes les plus hautes, ne s’écarte pas de l’Évolution telle que la biologie l’a pu dessiner” (LEROI-GOURHAN, 1984, p. 361).

¹³ Raymond Ruyer (1957, p. 34) entende que toda técnica que comporta a fabricação e o uso de ferramentas é manifestação de uma embriogênese contínua exterior ao organismo, assim como a linguagem.

¹⁴ Podemos, ainda, pensar em algumas invenções técnicas como desacoplamentos de funções antes interligadas, e não só como extensão de uma função preexistente. Como Kittler (1992, p. 72) propõe ao relacionar a invenção da escrita como um desacoplamento entre interação e comunicação.

as mil coincidências do meio quanto a adoção por um outro povo. Um fato técnico implica sempre um compromisso instável entre as tendências e o meio.

O germe dessa visão já se encontra em Marx, no capítulo “Maquinaria e Grande Indústria” de “O Capital”. Inspirado por Darwin e por Vico, ele diz:

Darwin voltou nosso interesse à tecnologia da natureza, isto é, ao desenvolvimento dos organismos de plantas e de animais como instrumentos produtivos para sustentar a vida dessas criaturas. Por acaso não merecem igual atenção a história dos organismos produtivos do homem na sociedade, que são a base material de todo tipo de organização social? E, por acaso essa história não seria mais fácil de compilar, uma vez que, como diz Vico, a história humana difere da história natural, pois fizemos a primeira e não a segunda? A tecnologia, ao revelar o modo como o homem lida com a natureza, as atividades produtivas por meio das quais sustenta sua vida, revela suas relações sociais e as concepções mentais que dela fluem (MARX, 2013, p. 446).

Ou seja: as tendências morfogenéticas da matéria não se desdobram em enteléquias automaticamente atualizadas pelo espírito humano, mas de acordo com as demandas e as potências particulares de um repertório histórico, técnico e imaginativo, com as suas dinâmicas próprias de produção. Mesmo o Cristianismo, a “standardização” industrial e o protocolo de transferência de hipertexto, em suas universalidades práticas, deram-se e dão-se como concreções históricas contingentes.

Um *container* é um fenômeno tão natural quanto um gafanhoto, mas a contingência da sua configuração não é precisamente do mesmo tipo (no mínimo, aconteceram em velocidades bem diferentes).

Pode-se apontar a necessidade geométrica do formato do *container* da mesma maneira que se pode apontar a necessidade geométrica dos hexágonos quase exatos que compõem uma colmeia. Mas isso não deve cristalizar a nossa visão da contingência natural e técnica numa só imagem do que é possível, e sim nos abrir diante da possibilidade generalizada de criação, mutação e adaptação ao meio, tanto da vida biológica quanto da sua rede técnica suplementar de trabalho morto. Isso não quer dizer que qualquer mutação é possível, claro, os limites materiais de transformação individual e coletiva estão sempre aí, inescapáveis, nas suas dimensões energéticas e estruturais. Mas quer dizer, sim, que *quase* tudo é mutável.

Como aponta Bernard Stiegler, a matéria em Leroi-Gourhan não é viva, mas tampouco é inerte. É uma matéria inorgânica que se organiza e se transforma no tempo da mesma forma que a matéria viva se transforma na sua interação com o meio (STIEGLER, 1998, p. 76). A relação aqui não seria hilemórfica, pois a capacidade “tecnomorfológica” da matéria não seria passiva, a tendência técnica não vem simplesmente da força organizadora do homem como maestria voluntária, ela se opera ao longo do tempo como seleção de formas dentro da relação entre o humano e a matéria sem que nenhum dos termos da relação determine o outro de maneira unilateral (STIEGLER, 1998, p. 76).

A evolução técnica se dá, em Leroi-Gourhan, como um jogo entre o meio interior e o meio exterior do homem. O meio exterior é a natureza geográfica local, o meio interior é o envelope técnico que envolve uma comunidade (que inclui, além de objetos, toda a sua memória social).

Leroi-Gourhan descreve uma tendência técnica carregada de possibilidades como um raio de sol que atravessa o meio interior de um grupo humano, adquirindo algumas de suas propriedades e encontrando o meio exterior, que oferece a essas propriedades uma penetração irregular (LEROI-GOURHAN, 1945, p. 361) É nesse ponto de contato entre meio interior e exterior que se materializa a película técnica humana.

A obra de Leroi-Gourhan não vai contra a ideia de prótese, mas acredito que sua visão tecnomorfológica oferece uma base muito mais rigorosa para uma teoria dos meios do que a obra de McLuhan, uma base que reconhece com muito mais amplitude e sutileza a mistura entre o técnico e o orgânico.

Já a geração seguinte de pensadores sobre os meios, composta de nomes como Hans-Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler e Katherine Hayles, ocupou-se de estudar de maneira mais rigorosa do que profética a materialidade técnica dos meios e as dimensões estéticas particulares a cada tipo de concreção histórica. Enquanto Gumbrecht (1985) desenvolvia uma genealogia atenta da cultura letrada e de suas dinâmicas de canalização corporal, Kittler e Hayles se debruçaram sobre a teoria da informação e sobre a realidade técnica dos meios que eles descrevem com um apuro objetivo muito mais substancial do que o de McLuhan.

Kittler parte de Nietzsche e Foucault para descrever as redes técnicas de inscrição que acompanham cada momento histórico. Para ele, os meios técnicos

“determinam a nossa situação” (KITTLER, 1999, p. 5), criam as configurações históricas do humano de maneira semelhante às operações realizadas por meio do arquivo e do discurso em Foucault. Nós pensamos e vivemos a partir dos termos operacionais criados por nossos instrumentos, Lacan estaria para Freud como a cibernética (ciência dos sistemas de controle) estava para a termodinâmica (desenvolvida, por sua vez, ou tornada pensável, a partir da máquina a vapor).

Altamente versado em engenharia e matemática, a sua pesquisa começa descrevendo o *Aufschreibesysteme* que teria gestado o romantismo alemão,¹⁵ centrando na figura da voz materna, que era responsável pela alfabetização. Mas o seu contato com a obra de Paul Virilio faz com que ele se volte de maneira decisiva para a intrincada relação entre o avanço técnico e o poder militar, descrevendo o desenvolvimento do cinema, do rádio, da indústria de entretenimento e da computação como um epifenômeno de uma progressiva e cada vez mais acelerada escalada de estratégias de guerra ao longo do século.

Kittler não define a técnica a partir do humano, mas o humano a partir da técnica. Opondo-se a McLuhan, ele diz que os meios técnicos não surgem “das necessidades humanas, como na interpretação corrente em termos de próteses corporais, eles se sucedem em um ritmo de respostas estratégicas em escalada” (KITTLER, 1997, p. 121). O modelo geral de Kittler para o desenvolvimento técnico é a guerra. Sem querer desprezar a importância dessa perspectiva para compreender o progresso técnico, em particular aquele obtido pela modernidade nas últimas centenas de anos, é difícil não achar esse recorte um pouco parcial (mesmo que se subscreva a uma noção metafísica do plano de desdobramento da vida em geral como uma guerra, claro, como faziam Heráclito e Nietzsche, é fato que os desdobramentos da técnica também englobam a dimensão da cooperação e mesmo da simbiose).

Embora Kittler tenha sido o primeiro autor a me despertar de verdade para a urgência desses temas, ele não será uma referência teórica imediata desta tese, um tanto pela incompatibilidade entre nossa perspectiva ecológica materialista de inspiração Simondoniana e a sua perspectiva Heideggeriana, um tanto pela dificuldade de transplantar seu estilo críptico para outros contextos. Mas a sua

¹⁵ O termo pode ser traduzido como “sistema de inscrição”, e foi tomado por Kittler das memórias do juiz Schreber.

paranoia bem fundamentada a respeito da relação entre sistemas técnicos de entretenimento e a sua constituição militar-industrial, assim como sua tendência a enxergar as possibilidades de invenção que se fechavam com cada avanço da computação de interface amigável que esconde seus processos do usuário,¹⁶ segue sendo uma das principais inspirações por trás do ímpeto de investigar a materialidade misturada dos nossos meios antigos e atuais de reverberação, em sua sobreposição destrutiva e construtiva.

De maneira geral, um meio pode ser definido como veículo ou suporte para alguma informação. Um livro de papel contém sinais gráficos impressos que se traduzem em palavras, que, por sua vez, se traduzem em sons com sentido. Nesse caso, um meio material de suporte, então, é inscrito com marcas que fazem sentido a partir de outro meio material, a linguagem escrita de dada comunidade (como retida e projetada no nexos material entre seus praticantes).

Desde McLuhan, sabemos que o conteúdo de um meio é sempre outro meio. Mas, se o termo meio pode ser usado para querer dizer qualquer veículo ou suporte de informação, na prática ele costuma ser limitado aos nossos meios técnicos de reverberação. Nesse sentido, um cabo de fibra óptica seria um meio, mas não o ar. No entanto, o ar é meio para a transmissão de ondas sonoras mecânicas, assim como é meio para a transmissão de luz.¹⁷

De fato, toda condutibilidade de um meio técnico se vale da condutibilidade de informação de algum meio material. Não há, portanto, como querer falar de maneira exaustiva de uma rede técnica de transmissão informacional, sem atentar para a teia ecológica de apetições materiais na qual ela se vê entremetida.

Jussi Parikka, um dos poucos teóricos de meios que admitem amplamente que meios materiais já constituem meios informacionais por si só, expande as consequências cosmopolíticas da ideia, ao falar do processamento digital de informação: “A informação demanda sua ecologia, uma que não é uma

¹⁶ É uma pena que Kittler nunca tenha, até onde sei, respondido aos escritos de Simondon. Acho que a crítica de Kittler ao *software* e à computação *user-friendly* tem muito a conversar com a crítica de Simondon ao hilomorfismo, como foi esboçado por José Carlos Fernandes (2008, p. 45).

¹⁷ Como diz Sean Cubitt: “Quando falamos de mídias, a tendência é de se referir aos meios tecnológicos dos últimos duzentos anos, mas tudo que faz mediações é um meio – luz, moléculas, energia”; no original: “When we speak of media, we tend to refer to the technological media of the last two hundred years; but everything that mediates is a medium – light, molecules, energy.” (CUBITT, 2016, p. 4).

tecnocologia metafórica, mas que demonstre a sua dependência do clima, do solo e das energias circulando no ambiente” (PARIKKA, 2005, p. 24).¹⁸

A tecnologia digital facilmente passa por algo aéreo e puramente virtual, mas computadores dependem de recursos materiais como silício e lítio, a computação distribuída da nuvem procede em galpões bem-refrigerados e a comunicação quase instantânea entre continentes se dá por cabos submarinos de fibra óptica.

Falar de uma ecologia dos meios, então, implica tanto reconhecer a complexidade sistêmica e relacional de qualquer cadeia de reverberação imagética, assim como a sua dependência de uma ecologia geral (do sistema terrestre como um todo e, em última medida, do cosmos).

Se um meio contendo informação pode ser uma rua, um sistema imunológico, o ar ou as obras completas de Tobias Barreto, a dificuldade que aparece ao se estabelecer um conceito de aplicabilidade tão ampla é onde cortar a sua teia densa de relações para que nos seja útil, já que todo meio de informação canaliza as apetições de outro meio, e essa recursão vai até lá embaixo.

Se toda vida animal é predicada na destruição de outras formas de vida,¹⁹ se toda vida é roubo, todo processo de mediação de informação também se vê imbricado em uma cadeia de devorações materiais entremetidas.

Como diz Michel Serres no seu livro “O Parasita” (Le Parasite):

Nós parasitamos nossos semelhantes e nós vivemos no meio deles. Pode-se dizer verdadeiramente que eles constituem nosso meio. Nós vivemos dentro dessa caixa preta que se nomeia coletivo, nós vivemos por ela, dela e nela. Aconteceu que damos a ela a forma de uma besta, e que nomeamos essa besta: Leviatã ou Grande Animal. Nós estamos mesmo dentro de algo bestial; em termos distintos, é dito um modelo orgânico da sociedade. É

¹⁸ No original: “Data demand their ecology one that is not merely a metaphorical technocology but demonstrates dependence on the climate, the ground and the energies circulating in the environment” (PARIKKA, 2005, p. 24).

¹⁹ Como diz Shakespeare em Timon of Athens:

(...) the earth's a thief,
That feeds and breeds by a composture stol'n
From general excrement: each thing's a thief:
The laws, your curb and whip, in their rough power
Have uncheck'd theft.

(A Terra é uma ladra, que se alimenta e procria de compostura roubada do excremento geral: cada coisa é ladra: as leis, seu chicote e freio, no seu poder bruto tem roubo solto).

nosso hóspede? Eu não sei. Mas eu sei que estamos dentro. E que está escuro (SERRES, 1980, p. 74).²⁰

Serres brinca aqui com o modelo orgânico de sociedade (de que trataremos mais diretamente no terceiro capítulo), apresentando no lugar do leviatã uma caixa-preta do coletivo. Podemos tomá-la como o modelo médio da mediação insciente. Sendo verdade ou não que a função de todo meio de transmissão seja desaparecer com o seu uso, isso certamente vale para a cadeia imensa de logística e devoração global interligada que está por trás dos nossos gestos mais prosaicos de consumo (assim como vale para os quadros metafóricos da nossa produção conceitual).

Ao descrever a nossa interação com essa cadeia de mediações como uma caixa-preta do coletivo, Serres parece dizer que cada um produz seu *input* e recebe seu *output* na sociedade sem jamais conseguir lidar com a máquina toda.²¹ Da mesma forma, a interface colorida e amigável de um celular não dá a ver todo o complexo tentaculoso de forças humanas e inumanas necessárias para que aquela mediação aparentemente direta aconteça.

Vilém Flusser famosamente toma a figura da caixa-preta como modelo da nossa tendência à interação cega e passiva com objetos técnicos e sua rede constitutiva. No seu livro “Filosofia da Caixa Preta”, ele aponta que uma câmera fotográfica automática já prepara, com a sua configuração pré-determinada, em parte, as imagens que vai produzir. Um uso criativo dessa câmera, então, deve, de algum jeito, levar em conta essa programação prévia, seja para subvertê-la, seja para confirmá-la de maneira deliberada.

Simondon diz que precisaríamos “entrar dentro do molde” para entendermos a complexidade da mediação envolvida na formação de um tijolo. É isso que queremos fazer com o seu repertório conceitual: tentar penetrar na caixa-preta da mediação coletiva que há por trás de toda composição artística.

Se não é possível ter diante dos olhos (e nem da mente, na verdade) a complexidade relacional na qual estamos metidos, podemos começar produzindo

²⁰ No original: “Nous parasitons nos semblables et nous vivons au milieu d’eux. Autant dire vraiment qu’ils constituent notre milieu. Nous vivons dans cette boîte noire qu’on nomme collectif, nous vivons par elle, d’elle et en elle. Il est arrivé qu’on lui donne la forme d’une bête, et que l’on nomme cette bête: Léviathan ou gros animal. Nous sommes bien dans quelque chose de bestial; en termes distingués, elle est dite un modèle organique du sociétaire. Est-ce notre hôte? Je ne sais. Mais je sais que nous sommes dedans. Et qu’il y fait noir.” (SERRES, 1980, p. 74).

²¹ Voltarei ao livro de Serres adiante, ao tratar de ruído.

imagens e conceitos mais adequados para enunciar os termos emaranhados da nossa situação.

Nas palavras de Matthew Fuller, inspiradas no parasita de Serres:

Uma ecologia de meios é uma cascata de parasitas. Esses parasitas, contorcendo-se por dentro dos estômagos um do outro, a devoração sem fim que esse texto não consegue conter, esses órgãos mediais todos se apanham, ganham alavancagem e perspectiva por meio de suas capacidades particulares. Meios providenciam acesso a outro ou a um exterior por meio do perspectivismo de oportunidades (*affordances*) que eles encorporam.²² Assim como capacidades de pensamento, de ser, são feitos em corpos vivos, em tecidos e processos complexos e delicadamente conjugados, e assim como poderes são inerentes a toda matéria, materialismo também requer que as capacidades de atividade, pensamento, sensação e afeto possíveis a cada composição — orgânica ou não — sejam formadas a partir do que ela é, com o que ela se conecta e as dimensões de relacionalidade em torno dela (FULLER, 2005, p. 134, tradução minha).²³

Essa talvez seja a defesa mais substancial que já vi do termo “ecologia de meios” (*media ecology*). As capacidades de qualquer composição são formadas a partir das suas conexões com o seu meio, dos elementos que a constituem e das suas dimensões relacionais possíveis no meio de uma cascata de parasitas.

Mas Fuller também admite que o termo ecologia é usado no linguajar corporativo para a descrever a distribuição de papéis hierárquicos e naturalizar dimensões de composição de classe e comando na força de trabalho (FULLER, 2005, p. 3).

Ou seja, para quem pretende uma análise materialista dos termos atuais de produção da cultura, o termo “ecologia de meios” pode parecer bastante inadequado estrategicamente. A última coisa que pretendemos com esta tese é reproduzir a composição das estruturas atuais de poder como formações “naturais” no sentido de não contingentes, ou impossíveis de serem transformadas.

²² Neologismo proposto por Eduardo Viveiros de Castro para traduzir o verbo “embody”, e que me parece manter a ambiguidade ativo-passiva do original.

²³ No original: “A media ecology is a cascade of parasites. These parasites, roiling around inside each other’s stomachs, the endless devouring that this text cannot contain, these medial organs all grab hold of each other, gain purchase and insight by means of their particular capacities. Media provide access to another or to an outside by means of the specific perspectivalism or affordances that they embody. Just as capacities of thought, of being, are made in lived bodies, in complex and delicately conjoined tissues and processes, and just as powers are inherent in all matter, materialism also requires that the capacities of activity, thought, sensation, and affect possible to each composition whether organic or not are shaped by what it is, what it connects to, and the dimensions of relationality around it” (FULLER, 2005, p. 134).

Ainda assim, Fuller defende que, mesmo com todas essas ambiguidades, a postura de tentar usar objetos preexistentes que são mais carregados do que inocentes (mas que detêm dimensões de relacionalidade poderosas que podem estar escondidas no momento) é coerente com a vontade de tentar compreender a realidade técnica à qual estamos todos submetidos. Assim como os produtos do complexo militar-industrial podem e devem ser transfigurados para outros usos que não aqueles para os quais eles foram criados, também palavras e conceitos podem ser remanejados e desviados para ganhar outras cargas e outros usos.

Uma ecologia dos meios materiais tenta, então, dar conta da cadeia de produção de toda composição, em todo o ruído de sua extensão relacional histórica, assim como a dimensão gestual e libidinal de toda a técnica como prática corporal situada numa trama transindividual.

Mas, e isso é importante, não basta apenas reconhecer uma cadeia global de produção, coisa que a publicidade corporativa já tenta fazer com muitos produtos (geralmente com a intenção de criar valor imagético de consumo ético), mas sim explicitar quais elementos da cadeia se tornam operacionais na sua reverberação e quais as dimensões de ruído que a sua repetição pode amplificar em diferentes contextos.

Se estou escrevendo contra algo, aqui, é contra uma tendência ainda muito disseminada dentro dos estudos literários no Brasil, ainda que não mais hegemônica: de considerar a realidade como uma produção quase exclusivamente linguística, muitas vezes decorrência de leituras diluídas ou deslumbradas de Derrida e Foucault. Por mais que os dois autores fossem atentos à materialidade da produção discursiva, seus piores leitores teimam em entender que o discurso produz a realidade quase que sozinho. Em direção radicalmente contrária, além das teorias dos meios em sua atenção à materialidade das redes técnicas, vários veios das humanidades vêm tentando um diálogo mais direto com o discurso científico e empreendendo a construção de um materialismo mais aberto e especulativo. É por aí que tentamos nos embrenhar.

1.3 A transdução e a transindividualidade em Gilbert Simondon

Simondon será a nossa principal referência filosófica ao longo da tese, já que a potência analógica e enciclopédica de sua filosofia e da sua crítica ao substancialismo e ao hilemorfismo permitem uma compreensão da plasticidade ativa da expressividade da matéria que parece muito fértil para o desenvolvimento da nossa problemática em relação à arte.

Para Gilbert Simondon, todo ser vivo é transdutor ao modular a si mesmo e ao seu ambiente em busca de metaestabilidades sucessivas. Transdução, na fisiologia, é o nome que se dá à transformação de um tipo de energia em outro (nossos olhos convertem luz em impulsos elétricos, um microfone converte ondas sonoras em impulsos elétricos).

Antes de explicar a transdução Simondoniana, convém explicar o conceito de metaestabilidade, que o autor retirou da química. A principal coisa a se ter em conta é que um estado metaestável ainda tem energia para ser transformada. A noção de estabilidade termodinâmica remete a um estado onde não haveria mais energia potencial nem possibilidade de troca energética. O estado mais estável possível, nesse sentido, então, seria o da absoluta homogeneidade, máxima entropia (muito diferente, portanto, da estabilidade homeostática de um organismo). Já o conceito de metaestabilidade se define pela obtenção de equilíbrios sucessivos em saltos quânticos e sempre descreve um estado onde ainda há possibilidade de troca e transformação energética. É nesse sentido que podemos entender que o conceito poderia substituir o conceito de “virtualidade”.²⁴

Gilbert Simondon define a transdução como:

uma operação, física, biológica, mental, social, através da qual uma atividade se propaga de pouco a pouco no interior de um domínio, fundando essa propagação numa estruturação do domínio operada de lugar a lugar: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição para a região seguinte (SIMONDON, 2013, p. 32).

Um cristal que cresce e se estende numa solução aquosa a partir de um germe pequeno é a imagem mais simples de transdução que Simondon oferece. Trata-se de uma operação de estrutura reticular amplificadora (ou, eu diria:

²⁴ Eu também amo o conceito de virtualidade, mas ele sempre teve o defeito de soar idealista, não sendo.

estabelecida com uma consistência recursiva; pense nos galos de João Cabral que, juntos, e aos poucos, tecem uma manhã coletiva).

Como diz José Henrique Padovani (2014, p. 2): “Em um sentido mais geral, e relacionado à própria etimologia do termo, transdução designa um processo dinâmico de condução [-ductio] de alguma coisa através [trans-] de meios e/ou “suportes” diferentes”.

Com essa definição, podemos entender desde já como o conceito se encaixa muito bem para as necessidades descritivas de uma teoria dos meios. Foi nesse sentido, o de uma operação que perpassa meios diferentes, que Deleuze & Guattari utilizaram o conceito na obra “Mil Platôs” (em especial, no platô do *ritornello*, que será discutido no capítulo 4).

Para Isabelle Stengers (2002b, p. 156), a transdução é, antes, “comunicação entre ordens de grandeza diferentes”. É possível que as duas descrições alcancem a mesma operação com ênfases distintas. O fato é que, em Simondon, toda individuação opera uma mediação entre escalas diferentes do ser. Como diz Muriel Combes:

Todo surgimento de indivíduo do seio do ser pré-individual deve ser concebido como a resolução de uma tensão entre dois potenciais pertencentes a ordens de grandeza até então separadas. Um vegetal, por exemplo, faz comunicar uma ordem cósmica (a qual pertence a energia luminosa) e uma ordem infra-molecular (dos mineirais, do oxigênio...) (COMBES, 2013, p. 12).

Traduzindo isso para os termos desta tese: toda composição compõe uma cadeia de meios maior e é composta por uma cadeia de meios menor (como nossos corpos, compostos de compostos, na formulação maravilhosa de Spinoza). A disparição das incompatibilidades e assimetrias entre essas cadeias de meios produz a trama de uma solução rítmica singular. A produção de uma composição artística pode ser descrita como a transdução de apetições primárias materiais de um meio em um gesto material iterável ou reverberável segundo os termos das apetições secundárias de alguma trama imagética coletiva. Todo poema (no sentido mais geral de “toda criação”) é também um mímema (um gesto que reitera e transforma, mesmo que minimamente, os termos de uma cadeia gestual coletiva).

Se os seres vivos convertem e reconvertem formas de energia na sua inter-relação com o meio, complexos imagéticos passam por ciclos de conversão e

reconversão afetiva numa dada comunidade e por movimentos de composição e decomposição figural nos corpos que as ativam.

Podemos dividir as apetições materiais em primárias e secundárias. No caso de uma pintura de expressionismo abstrato, por exemplo, as apetição primárias envolveriam as qualidades tácteis dos materiais empregados (tinta, tela, etc.) e as proporções de sua composição em conjunção com todo o espectro sensível de modulação de luz para o aparelho visual. As apetições secundárias envolveriam toda a trama de expectativas históricas envolvendo a composição visual e a sua montagem em um circuito de arte, que prepara a apresentação de um quadro expressionista abstrato de acordo com determinados padrões valorativos preestabelecidos.

As apetições primárias se veem aninhadas na configuração material da composição, as secundárias se encontram aninhadas na teia coletiva de projeções e retenções de expectativas que constitui o circuito da composição. Tramas atam apetições materiais primárias e secundárias, e a montagem do composto rítmico envolve a sobreposição de todas as tensões que ela configura.

Em Simondon, a arte não eterniza, mas torna transdutivo. Isto é, permite que uma concreção de um gesto local possa reverberar em outras escalas e outros meios (sem que o objeto, no entanto, perca sua identidade; que se confunde exatamente com a iterabilidade da sua configuração material). Ou, ainda, que um tipo de energia se converta em outro (que um domínio afetivo se transforme em outro; propriedade, por excelência, tanto dos mitos quanto da metáfora).

Como explica Tim Ingold (2013, p. 102), ao dizer que um material expressivo é transdutor, nós estamos dizendo que ele “converte o ductus — a qualidade cinética do gesto, seu fluxo ou movimento — de um registro, de cinestese corporal, para outro, de fluxo material”. O gesto manual de quem toca um violoncelo se torna audível pela vibração da corda e a amplificação da caixa de madeira, a rotação de um vaso registra os movimentos da mão de quem o molda. Mesmo a gíngua retórica evasiva ou a lógica metafórica explosiva de um ensaio ou poema podem ser compreendidas como formas abstratas de esquematização corporal aninhada e, nesse sentido, de transdução gestual (além, obviamente, do movimento do seu ritmo métrico da escrita propriamente dito).

Em uma composição artística as exceções de uma matéria expressiva são transfiguradas a partir de um acúmulo iterativo de gestos e as apetições de um meio material configurados em uma trama rítmica com alguma mínima potência diferencial para reverberação coletiva.

Quando a composição resulta em uma configuração material estável, ela é também uma ação aninhada, acúmulo ao mesmo tempo fantasmático e pragmático de gestos, montagem cinética de sentido, dispositivo relacional que funciona como um dinamograma para o corpo (para usar a expressão de Aby Warburg). Ou seja: uma série de procedimentos para o nosso esquema corporal encorporar e incorporar (instruções para *performance*, como diz Kenneth Burke (2003, p. 242) sobre toda peça de escrita).

Em qualquer composição material, nós temos não só um gesto individual gravado, mas uma cadeia gestual (ao mesmo tempo técnica e simbólica) que o torna possível tanto na sua mera viabilidade material quanto no seu nexos de inteligibilidade coletiva. A ideia aqui é próxima da noção de cadeia operatória de Leroi-Gourhan,²⁵ mas mais detida, aqui, no seu caráter afetivo.

Na repetição ruidosa e diferida de toda imagem que se atualiza, temos a força passiva de um dinamograma que vira figura ativa a partir de sua atualização em um corpo. Ao mesmo tempo, temos a expressividade ativa do corpo que vira passiva, o objeto para o qual olhamos e que passa a nos olhar de volta, como em G.M. Hopkins e em Walter Benjamin: Esse vaivém de agência entre a trama da composição e o corpo que ela envolve, esse jogo de possuir e ser possuído, se dá tanto na criação quanto na repetição artística.

No vernáculo de Simondon, é a dimensão transindividual de qualquer gesto artístico que permite a sua reverberação (ou iterabilidade). O transindividual é o nome que Simondon dá para sua problemática da ontogênese das fases do ser quando tomada na sua dimensão coletiva.

Se a existência do indivíduo pressupõe uma carga de realidade pré-individual que o antecede, a existência de uma coletividade também sugere um estado diferente de individuação que não é o do indivíduo e nem o do pré-individual. No limite entre interior e exterior de um indivíduo, ou na relação entre sua interioridade e

²⁵ Para ele, as práticas e os hábitos de uma comunidade se organizam como programas de gestos estereotipados cuja repetição garante a participação normal de um membro nas suas atividades (LEROI-GOURHAN, 1984, p. 27). Lidaremos melhor com essa ideia no capítulo 4.

exterioridade, nasce o transindividual (a dimensão coletiva da informação, que, em muitas tradições, é chamada de espiritualidade).

Os indivíduos conseguem se comunicar diretamente com cargas de realidade pré-individual dentro e fora deles mesmos, e esta relação é o verdadeiro princípio da transindividualidade. Como diz Simondon: “como as malhas de uma rede comunicam-se umas com as outras ultrapassando-se cada uma na malha seguinte” (SIMONDON, 2013, p. 218).

O ser individuado age dentro do coletivo: a ação é essa troca em rede entre os indivíduos de um coletivo, troca que cria a ressonância interna da informação do sistema. Um ato humano tornado ou feito transindividual, então, é dotado de um poder de propagação material que lhe confere uma espécie de imortalidade virtual.

Os mortos se vão, mas seus gestos podem permanecer como tecnologias figurativas, o exemplo de seus corpos podem se transformar em matrizes iterativas materiais, buracos de individualidade, ausências ativas, nós afetivos transindividuais. Nesse sentido, é impossível pensar em qualquer ato, quanto menos um ato artístico, como sendo estritamente individual.

Para conceituar melhor essa ambivalência constitutiva da produção artística entre atividade e passividade, entre o individual e o coletivo, faremos uso agora da antropologia da arte do britânico Alfred Gell.

1.4 Arte e agência – entre o novo materialismo e a antropologia da arte de Alfred Gell

Se a mitologia moderna e romântica, muitas vezes transfigurada, mas nunca morta de fato, ainda nos leva a pensar na cultura e na técnica como o resultado da ação sucessiva de grandes indivíduos, tendendo a isolar a agência num único ente racional, o indivíduo humano (adulto, homem e branco, de preferência), existem tradições diversas dentro do próprio pensamento ocidental que tendem a distribuir a agência de maneira menos egoísta.²⁶

²⁶ Não parece exagero dizer que tanto o marxismo quanto a psicanálise — as duas tradições mais influentes de pensamento crítico durante a maior parte do século XX — trataram de redistribuir a agência do homem livre e racional sobre o mundo nas suas respectivas economias conceituais.

Nos últimos anos, uma série de pesquisas vêm sendo feitas no sentido de redistribuir a agência nas nossas hierarquias conceituais e práticas políticas. Nomes como Isabelle Stengers, Steven Shaviro, Manuel Delanda, Donna Haraway e Jane Bennet vêm oferecendo um materialismo dinâmico e plural que tenta dar conta da presença ativa de outras formas de agência entremetidas nas nossas ecologias e cadeias técnicas.

Para Gabriel Tarde, que, nesse sentido e em tantos outros, foi um pioneiro, a pulverização dos processos físicos e químicos em partes cada vez menores no século dezenove apontava para uma multiplicação sem fim da possibilidade de agência. Se os átomos se revelavam sociedades de cargas com ritmos interpostos e as células também revelavam uma rica ecologia interna, cabe pensar que não só os organismos complexos eram como sociedades formadas de diversos indivíduos (com relativa autonomia, portanto), mas que isso poderia ser dito também das unidades básicas dos tecidos e da própria matéria. A ciência, para ele, “após ter pulverizado o universo, acaba necessariamente por espiritualizar a poeira” (TARDE, 2008, p. 78).

Inspirado na mônada Leibniziana, que contém um reflexo do mundo todo na particularidade do seu ponto de vista, Tarde vem a entender que toda coisa pode ser considerada uma rede social (uma célula ou mesmo um átomo são espécies de “sociedades”).

A sociedade seria, para ele, a “possessão mútua, sob formas extremamente variadas, de todos por cada um” (TARDE, 2008, p. 112). E essa tomada de posse também se daria entre o trem e o carvão que o impulsiona, entre a asa e o ar que ela emprega.²⁷ E a agência encontra-se por toda parte como força e como desejo (assim como nas máquinas desejantes de Deleuze & Guattari).

Jane Bennet aponta não só para o lixo que produzimos e que se mistura ao nosso meio de maneira que não imaginamos, mas também para os complexos múltiplos de bactérias que vivem no nosso corpo (chegando a superar nossas células em número). Influenciada tanto pelas misturas e contágios afetivos dos corpos em Spinoza quanto pelos agenciamentos maquínicos de Deleuze & Guattari,

²⁷ A principal diferença entre os variados graus e modos de posse seria entre a posse unilateral e a recíproca, sendo essa segunda superior, no sentido de mais resiliente e complexa (TARDE, 2008, p. 117).

Bennet oferece um materialismo vital e dinâmico para dar conta das tramas de agência em que estamos todos metidos.

Como ela diz:

One can invoke bacteria colonies in human elbows to show how human subjects are themselves nonhuman, alien, outside, vital materiality. One can note that the human immune system depends on parasitic helminth worms for its proper functioning or cite other instances of our cyborgization to show how human agency is always an assemblage of microbes, animals, plants, metals, chemicals, word-sounds, and the like (BENNET, 2009, p. 121) .²⁸

Todos esses esforços teóricos vêm no sentido de reconhecer efetivamente o papel dos componentes não humanos das nossas sociedades. A questão, aqui, não é só reconhecer a agência de outros viventes orgânicos e nem a porosidade prática das nossas membranas, mas sim de reconhecer as forças que agem nas nossas cadeias técnicas e a dinamicidade criativa da própria matéria enquanto potência morfogenética de auto-organização, o que vale tanto para os nossos instrumentos quanto para as figuras que produzimos.

Tim Ingold (2013, p. 7) critica o trabalho de Bennet dizendo que nem os humanos e nem os seres não humanos teriam agência. Para Ingold, precisamos de uma teoria da vida, não da agência, e essa teoria precisa ser, como diz Karen Barad, uma que “dá a matéria seu devido lugar como participante ativo do devir do mundo” (BARAD, 2003, p. 803 apud INGOLD, 2013, p. 97).

Sem discordar nem um pouco do ponto de Barad, não vejo porque uma teoria da vida precisa dispensar uma discussão sobre agência, ainda que concorde com Ingold que Bennet e outros talvez abusem um pouco da amplidão do termo.

Uma análise rigorosa e poderosa da relação entre agência e arte foi feita pelo antropólogo britânico Alfred Gell no final da década de noventa. Consciente das muitas dificuldades da estética moderna de abarcar os diversos contextos nos quais objetos artísticos são produzidos, Gell propõe que pensemos em artefatos artísticos como nexos de agência social ativa e passiva.

²⁸ No original: “Pode-se invocar as colônias de bactérias nos cotovelos humanos para mostrar como sujeitos humanos são, eles mesmos, não humanos, alienígenas, externos, materialidade vital. Pode-se notar que o sistema imunológico humano depende de minhocas parasitárias para o seu funcionamento devido ou citar instâncias de nossa “ciborguização” para mostrar como a agência humana é sempre um agenciamento de micróbios, animais, plantas, metais, componentes químicos, sons de palavra e que tais” (BENNET, 2009, p. 121).

Como aponta Georgina Born (2013, p. 132), Gell contribuiu para “um movimento mais amplo nas ciências sociais em direção a ontologias relacionais, um movimento que recentemente foi associado com a sociologia de Tarde assim como o vitalismo de Bergson e Whitehead”.

A antropologia da arte, para ele, seria os estudos das relações sociais na vizinhança dos objetos mediadores de agência social. Nesse sentido, objetos de arte seriam o equivalente de pessoas, ou, mais precisamente, agentes sociais. Eles teriam uma personalidade “distribuída” (GELL, 1998, p. 7).

Nesse sentido, todo objeto de arte teria uma dramatização corporal (ou *performance*) implícita. Como Gell explica:

(...) existe uma continuidade inconsútil entre modos de ação artística que envolvem ‘performance’ e aqueles que são mediados via artefatos. Essa distinção não tem nenhuma significação teórica. Todo artefato é uma ‘performance’ no tanto que motiva a abdução do seu vir-a-ser ao mundo. Todo objeto que encontramos convida a questão ‘como que isso veio parar aqui?’ (GELL, 1998, p. 7).²⁹

A esse “como que isso veio parar aqui?”, nós respondemos com estilizações e projeções feitas a partir do repertório afetivo do nosso próprio esquema corporal (o objeto ontológico por excelência e a base de toda nossa percepção, como demonstra Merleau-Ponty).

Gell traz de Peirce a noção de abdução (um processo de inferência sintética) e faz dela o processo mais geral da nossa recepção de artefatos artísticos. Ele primeiro explica esse processo de abdução a partir de um objeto de arte produzido por alguém tecnicamente virtuoso. Ele chama de cativação o processo de se colocar diante de algo que não se consegue imaginar exatamente como foi feito, cuja ação produtora parece se situar num ponto incomensurável com a sua.

Diante de um quadro de Vermeer, por exemplo, ele diz que há um ponto de bloqueio de cognição onde não se consegue seguir a sequência de passos da “*performance*” do artista que se vê congelada na tela. Pode-se inferir quais são os materiais básicos usados e os passos técnicos elementares, mas não se consegue

²⁹ No original: "(...) there is a seamless continuity between modes of artistic action which involve 'performance' and those which are mediated via artefacts. The distinction has no theoretical significance. Every artefact is a 'performance' in that it motivates the abduction of its coming-into-being in the world. Any object that one encounters in the world invites the question 'how did this thing get to be here?'" (GELL, 1998, p. 7).

seguir o caminho de todas as decisões e gestos concretos ao longo do caminho (GELL, 1998, p. 67). Mas Gell não está interessado só na cativação que acontece na virtuosidade tradicional de um grande artista notável por seu estilo figurativo, o que fica claro quando ele se detém nas complexidades e sutilezas pertinentes à arte decorativa.

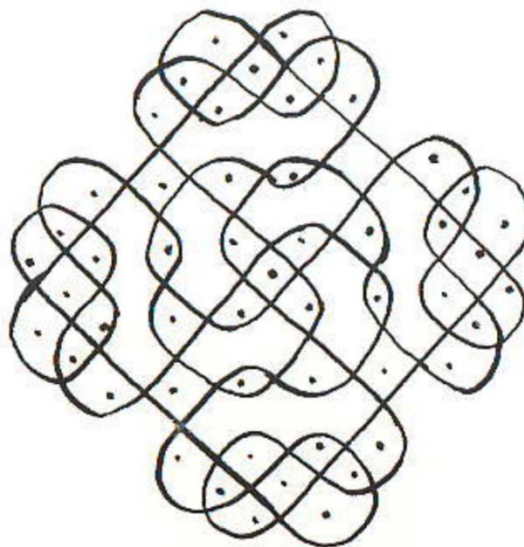
Ele destaca a necessidade de uma fórmula que capture a:

agência inerente em formas decorativas, formas que não apenas se referem a (ou representam) agência no mundo externo, mas que produzem agência no corpo físico do próprio índice para que ela se torne uma “coisa viva” sem recorrer à imitação de qualquer coisa viva (GELL, 1998, p. 76).

Padrões abstratos, para Gell, podem produzir dinamismos em corpos físicos que não seriam da ordem da representação.³⁰ A esse respeito, Gell chama atenção para o uso de padrões complexos como arte apotropaica (que expulsa a presença de demônios ou outras forças destrutivas).

Gell atribui à dificuldade cognitiva de reconstruir a intencionalidade incorporada nesses artefatos a sua função de bloquear a entrada de agências indesejadas: “claramente, demônio algum vai atravessar prontamente um limiar estabelecido com truques topológicos sofisticados como estes” (GELL, 1998, p. 86).

Figura 1 - Kolam, padrões “ativos” feitos por mulheres na Índia, Goa, Tailândia e outros países asiáticos



³⁰ O mesmo pode ser dito em relação ao esquematismo de movimento.

Fonte: Gell (1998, p. 89).

A tentativa de dispor de conceitos em estética que possam valer transculturalmente é sabidamente muito dificultosa e, por isso mesmo, a generalidade móvel e generosa da máquina conceitual de Gell impressiona.

Um exemplo que demonstra a capacidade do repertório de Gell de descrever estruturas heterodoxas de agência artística é a sua diagramação do ato de protesto de Mary Richardson ao retalhar a *Vênus de Rokeby*, de Velázquez. A militante feminista fez o seu ato em 1914, com uma faca de cozinha, como um protesto direto à prisão de Emmeline Pankhurst, pioneira sufragista, querendo que a destruição de uma figura mítica de beleza feminina remetesse à destruição que o governo fazia da pessoa de Pankhurst. Embora o quadro tenha sido restaurado em poucos meses, restou uma foto do seu estado retalhado (prototipando, com outra carga inteiramente, um Lúcio Fontana).

Para Gell, a *Vênus Retalhada* por Richardson é, sem dúvida nenhuma, uma imagem mais poderosa do que a de Velázquez:

O contraste entre a agência supremamente controlada e destacada exercida por Velázquez ao criar a imagem pintada de *Vênus*, e a agência exercida por Richardson ao deformar a imagem para que sua 'morte' corresponda à de Pankhurst cria um espaço em que a vida de imagens e pessoas se encontram e se mergem juntas (GELL, 1998, p. 4).

A *Vênus retalhada* é um espaço onde muitas agências distintas (e de épocas distintas) se reúnem, e Gell faz o possível para diagramar esse campo condensado de forças em uma estrutura inteligível:

Figura 2 - Diagrama da Vênus Retalhada

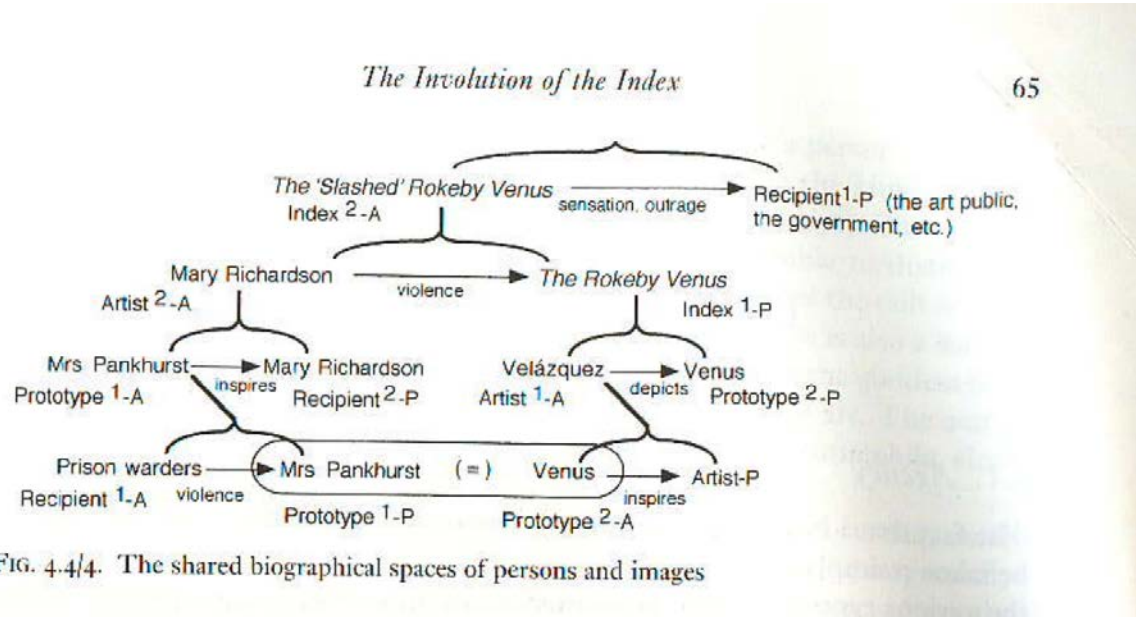


FIG. 4.4/4. The shared biographical spaces of persons and images

Fonte: Gell (1998, p. 65)

O diagrama aninha cadeias extensas de relação, desde a deusa Vênus que inspira Velázquez (servindo de causa como “protótipo figurativo”) até os carcereiros de Pankhurst que causaram sofrimento que inspirou Richardson a realizar seu gesto. Pontos diversos de uma cadeia de produção podem causar seus próprios tipos de efeito, e elementos composicionais de escalas díspares de duração podem ser misturados numa mesma trama gestual. Embora a função estética se preste em cada caso aos usos mais diversos, aqui todos os usos possíveis da arte têm em comum a mediação de forças diversas entre seres.

Gell nos aponta que não é tão trivial assim decidir quem é que faz o quê, na arte. Mas toda coisa feita com intenção de produzir efeitos estéticos em uma comunidade tem, na cristalização técnica de seu gesto, essa presença distribuída em rede que permanece virtual na sua configuração material (Simondon diria: metaestável). Uma máscara muda inteiramente de figura se é usada num ritual ou se está contida numa redoma de vidro, mas algo do meio que ela expressa ainda continua ali, aninhado na sua configuração material.

Embora não tenha a intenção de repetir os diagramas de Gell nesta tese, a sua compreensão de arte como produtora de nexos de agência social ativa e passiva se aproxima muito daquilo que queremos formular com uma ecologia dos meios. Assim como sua compreensão de que todo objeto de arte contém uma *performance* gravada ou virtualmente aninhada na sua configuração material se aproxima da maneira que pretendemos nos aproximar da arte como processo corporal ao longo deste trabalho (como ficará claro pelo uso que faremos da obra de Aby Warburg).

É verdade que os conceitos de Gell parecem muito mais apropriados para as artes visuais do que para música ou literatura, como já foi apontado por Georgina Born e Warren Boutcher. Para Georgina, na música:

Performances são capturadas e circuladas em gravações (muitas vezes comerciais), e desta forma distribuídas pelo espaço, tempo e pessoas; a música se torna um objeto de recorrente decomposição, composição e recomposição por uma série de agentes criativos – uma criatividade em relé (BORN, 2013, p. 146).

Ela está certa, mas essa dinâmica de composição, decomposição e recomposição talvez possa descrever o processo ontogenético mais amplo de todas

as artes, cujos repertórios estão sempre se decompondo e se recompondo nas coletividades que os atualizam.

E, se Gell descreve toda arte plástica como índice virtual de uma *performance*, em última medida, corporal, podemos generalizar que toda forma de arte é, em última medida, coreografia.

1.5 Tramas e apetições materiais

Tramas retêm e projetam apetições materiais e os nexos de sua concreção em um meio.³¹ A palavra “trama” aqui deve remeter não só ao enredo narrativo, tempo complicado, mas também ao tecido como matriz de fibras, espaço implicado.

No ensaio “On weaving a basket”, o antropólogo Tim Ingold (2017, p. 87) se pergunta o que está implicado no ato de tecer, e propõe que a superfície de uma tessitura seria topologicamente peculiar por não ter, estritamente falando, um for a e um dentro. Como explica Ingold (2017, p. 87), a forma de um cesto que se tece é um jogo de forças internas e externas aos materiais que o constituem, e sua forma se desdobra dentro de um campo de forças no qual o tecedor está capturado num diálogo recíproco e muscular com o material.

A forma concreta do cesto não sai de uma ideia, mas desse campo de desdobramento gradual que se cria em um engajamento prático e sensual, campo que opera um corte ao longo da interface emergente entre o material e o artista.

Mas o que é que eu quero dizer com a expressão “apetição material”? Kenneth Burke no seu ensaio “Psicologia e forma”, de 1925, nos apresenta uma compreensão da forma como a psicologia da audiência, ou mais precisamente um apetite criado na mente do auditor que invoca uma satisfação adequada. Essa satisfação pode passar por uma série complicada de frustrações, mas isso só torna o envolvimento na consumação final mais intenso. A forma artística seria uma extensão desdobrada da configuração formal do desejo, para Burke, de suas

³¹ Estou usando aqui os termos da fenomenologia temporal de Husserl, mas querendo descrever a dinâmica de uma rede material coletiva, e não da consciência individual (um movimento estratégico feito por Alfred Gell).

frustrações, assim como de seus apaziguamentos temporais. Haveria em toda composição sempre a mistura de graus de ritual e de revelação, de repetição tradicional mecânica e irrupção inventiva singular (BURKE, 1968, p. 39).

Burke tenta se situar aqui materialmente entre o ato de criação e a sua recepção. Como ele diz: “É a plateia que sonha, enquanto o artista supervisiona as condições que determinam o sonho. Ele é o manipulador de sangue, cérebro, coração e entranhas que, enquanto dormimos, dita o molde de nossos desejos” (BURKE, 1968, p. 31).

Queremos nos apoiar na visão de Burke, mas expandindo a sua noção de apetite corporal humano para qualquer tendência ou metaestabilidade material estruturante. A trama de qualquer composição artística, mesmo a mais simples, é um nexos espaço-temporal que retém e protensiona apetições materiais heterogêneas de uma dada ecologia de meios. Tramas nos envolvem em sua concreção relacional e desdobram potências afetivas do nosso corpo a partir do desdobramento rítmico da configuração de suas apetições materiais.

Toda coisa tem seu próprio vórtice, como dizia William Blake. Uma das maneiras de entender isso é que toda coisa implica uma perspectiva, outra é dizer que toda trama artística configura uma apetição material, diagrama por meio da configuração material de um corpo o movimento coordenado de outro. O intervalo expressivo se dá entre a voragem de uma perspectiva individual e o vórtice de sua concreção coletiva. Não somos nós que ativamos materiais inertes, mas os materiais que ativam em nós forças que não sabíamos disponíveis.

Qualquer composição, sendo parte de uma cadeia gestual e de uma extensão relacional prática, faz parte de uma trama coletiva. Se toda coisa feita canaliza apetições materiais, podemos dizer que um enredo narrativo, sendo uma espécie de ciclo temporal sincronizável e iterável coletivamente, é, para começo de história, uma extensão analógica das nossas experiências corporais de duração (do dia e da noite, assim como da vida biológica como um todo). O nosso corpo existe como um conjunto aninhado de apetições materiais em escalas temporais e espaciais diversas, tanto no seu funcionamento interno quanto na sua inter-relação com o meio, e é desse fato bruto, antes de todo o resto, de que trata toda narrativa.

Narrativas transformam o decurso do tempo na sua própria sucessão (o que equivale a dizer: no próprio corpo daquele que a atualiza enquanto espaço

expressivo, em suas próprias oscilações de frequência, sua própria potência e frequência afetiva).

Ou seja, enredos narrativos canalizam as apetições temporais do nosso corpo em fluxos expressivos controlados. A produção de dinamogramas artísticos, de maneira mais ampla, canaliza e sistematiza essas apetições materiais em fluxos e nexos de agência distribuída.

Como aponta Friedrich Kittler, a estrutura formal narrativa de começo, meio e fim (estabelecida desde a Poética de Aristóteles) pode ser remontada à estrutura informacional de abertura e fechamento de um sinal: “The tragedy of King Oedipus may well arouse pity and fear, but according to the Poetics it is beautiful because it fulfills the temporalized optical requirement of having a beginning, a middle and an end.” (KITTLER, 1997, p. 130).

Então, para ele, antes de Baumgarten e da criação da estética enquanto disciplina, ela começava na Grécia como reconhecimento de padrão (e, mais extensamente, claro, lace e desenlace formal de uma trama de catarse coletiva que se tensiona e se distende afetivamente).

Conjugando com a sua cadeia afetiva e com seus meios técnicos de reverberação, tanto a palavra escrita como a imagem e o som em movimento têm o poder concreto de reter e projetar apetições materiais no tempo e no espaço. Tramas imagéticas e sonoras, então, capturam desejos e medos que já existem no imaginário geral, sistematizando e canalizando apetições rítmicas de dada ecologia de meios.

A publicidade diagrama uma apetição material oferecendo um modo concreto de satisfazê-la, já um entretenimento não estritamente publicitário almeja a sua própria reprodução mais do que qualquer outra coisa (ele se alimenta, eu diria que literalmente, da nossa atenção).

A apetição oral pode ser canalizada como a vontade de fumar (e, ainda por cima, transfigurada como expressão imagética de “liberdade individual”, tanto pelo *cowboy* do comercial quanto pelo personagem rebelde típico). Não só vontade de fumar, mas de fumar um item atomizado daquela forma, daquela marca, naquela unidade expressiva discreta (que não deixa de ser uma medida de duração, um cigarro sendo algo a se fazer com a boca e as mãos num dado intervalo de tempo).

Se o ritmo de uma canção trabalha com a materialidade expressiva da apetição temporal de nossos corpos e do espectro sensorial do aparelho auditivo, pode-se dizer também que um pedaço de madeira esculpido e pintado trabalha com as apetições materiais daqueles elementos transformados, assim como com as suas interfaces possíveis com a nossa configuração corporal afetiva.

Como bem aponta Simondon: a tomada de forma técnica não é uma gênese absoluta de exceção (exceção); a exceção do objeto técnico é precedida e sustentada por diversos níveis de exceção natural que ela sistematiza, revela, explicita, e que modulam a operação de tomada de forma (SIMONDON, 2013, p. 56).

O artista revela e explicita virtualidades da sua matéria expressiva num processo de agência composta. Não é só que toda linguagem expressiva seja emergência de uma inteligência coletiva, mas que toda produção de objetos artísticos está implicada em uma cadeia técnica com consequências cosmopolíticas e agência continuamente modulada.

A ideia aqui não consiste apenas em repetir o movimento feito tanto pelo estruturalismo quanto pela estética da recepção de Iser e a noção de obra aberta de Umberto Eco: trazer para a teoria literária conceitos da teoria da informação como redundância e *feedback*.

Não basta apenas compreender que a estese pode ser compreendida como uma espécie de sinal (tanto a composição quanto a repetição de composições alheias se construindo e se corrigindo por meio de "alças de retroalimentação", ou *feedback loops*), ou que forma e conteúdo são dimensões reciprocamente constituídas, mas cabe ainda perceber que este sinal vem embutido num meio técnico de informação, e que esse meio é parte de uma extensa e ruidosa cadeia material e gestual.

De todos os termos que estamos usando até agora, aquele cuja extensão conceitual foi menos explicitada é o de ruído. A seguir tentarei explicitar o sentido amplo de ruído com que estou trabalhando e a sua importância para os desdobramentos teóricos de uma ecologia dos meios.

1.6 Repertório, ruído e jogo em Vilém Flusser e Cecile Malaspina

“se tentarmos apanhar o ruído como ele próprio, quando ouvimos na estática o borbulhamento randômico do universo, deveríamos reconhecer nele o fluxo básico de mediação, cativantes e causadores de distração como as ondas do mar. Ecologias não são redes que conectam coisas previamente separadas: cada elemento de uma ecologia media todos os outros.”

Sean Cubitt

“Esse ruído, seria ele identicamente o coletivo, o rumor que sai da caixa preta?”

Michel Serres

Distinguir o sinal do ruído é muitas vezes bem menos trivial do que parece. Em 1964, os físicos Arno Penzias e Robert Wilson não conseguiam entender de onde vinha o ruído que seus telescópios de rádio estavam capturando. Chegaram a limpar o cocô de pombo que havia se impregnado nelas, achando que pudesse ser essa a fonte daquela interferência estranha. O que eles acabaram descobrindo a partir desse ruído foi a radiação cósmica de fundo em micro-ondas, rastro da infância do universo (e, para muitos, comprovação do modelo cosmológico do *Big Bang*).³²

O filósofo tcheco Vilém Flusser morou no Brasil por décadas e escreveu várias de suas obras em português antes de sua morte em um acidente de carro em 1991. Embora sua obra extensa e versátil trate de diversos temas, tomando emprestado e transformando elementos dos repertórios críticos de seu tempo (como a fenomenologia e a cibernética), pode-se dizer que, nos últimos anos, a sua recepção e difusão pela Europa e Estados Unidos vem se dado principalmente a partir de seus textos sobre os meios técnicos de produção e reverberação imagética.

Em particular, os livros “Filosofia da Caixa Preta”, de 1983, e “O Universo das Imagens técnicas”, de 1985, demonstram tentativas originais e férteis de lidar com os novos termos de produção imagética da segunda metade do século XX. O primeiro livro apresenta o paradigma da caixa-preta como modelo médio de mediação insciente, a máquina cuja interface manipulamos sem compreender o seu

³² STROGATZ, A. *Sync*. London: Hachette Press, 2004. p. 138.

funcionamento (e que parece ter sua culminação expressiva hoje na superfície erótica da tela do celular). Já o segundo livro parece em momentos prefigurar profeticamente o mundo de manipulação e proliferação de telas em que estamos todos metidos.

Mas aqui quero lidar com um texto bem curto, publicado num suplemento literário paulista em 1967 e recuperado recentemente. Nele, Flusser (1967, p. 3) define como jogo “todo sistema composto de elementos combináveis de acordo com regras”. A soma desses elementos seria o “repertório” do jogo, e a soma de suas regras, a sua “estrutura”.³³ Ele diferencia jogos abertos de jogos fechados, aqueles que permitem ou excluem a possibilidade de aumentar e diminuir o seu repertório (o xadrez seria um jogo fechado, com suas possibilidades dadas de antemão; já as ciências naturais seriam um jogo aberto).

Jogos ocorrem sempre dentro de outros jogos (assim como, para McLuhan, um meio sempre tem como conteúdo um outro meio), então todo jogo teria o seu meta-jogo, ainda que este tenda a permanecer oculto.³⁴ O meta-jogo do pensamento, por exemplo, não poderia ser pensado. Tampouco seria possível conceber um “jogo dos jogos” absoluto (de estrutura e repertório infinitos).

A influência aqui parece ser o Wittgenstein das “Investigações Filosóficas”, com seu conceito amplo de jogos de linguagem, assim como Johan Huizinga, com seu “*Homo Ludens*”, mas com a ductilidade conceitual espontânea que é tão singular a Flusser, reduzindo toda atividade humana estruturada a alguma variação de jogo, destilando a própria condição da nossa espécie como a de um animal dado a brincar com o universo.

Ele chama elementos que não fazem parte do repertório de um jogo de “ruído” (a partir da perspectiva daquele jogo). Mas o território de um repertório aberto sempre pode avançar sobre o território do ruído: “Repertórios são aumentados por transformações de ruídos em elementos do jogo. Esta transformação chama-se “poesia”, e os aumentadores do repertório chamam-se ‘poetas’”.³⁵

³³ FLUSSER, V. *Jogos*, 1967. p. 3. Recuperado em outubro de 2016. Disponível em: <https://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?p=583f>.

³⁴ Assim como, podemos dizer, os meta-jogos que disciplinam a produção acadêmica como produção de valor dificilmente são explicitados numa produção acadêmica.

³⁵ FLUSSER, V. Op. cit. p. 4.

Fica claro que a noção de poeta remete aqui à *poiesis* como figura geral da criação, e não do artista verbal. Um poeta, para ele, então, é aquele que transforma os ruídos de um jogo em elementos de seu repertório, aumentando a extensão dos termos “daquilo que está disponível para jogo”. Flusser chama esse processo de “informativo” ou “negativamente entrópico”:

Pode-se dizer isso não apenas de Mallarmé ao transformar a tipografia e o espaço branco em elementos plásticos do jogo semântico e rítmico da poesia, mas também de Jimi Hendrix e do Velvet Underground ao explorar as possibilidades sônicas do *feedback*, elemento a princípio contingente do aparato de amplificação do som que se torna parte do seu território expressivo (no caso, sacramentando o ruído “literal”, parte constitutiva do jogo da música feita com guitarra elétrica).

Na música, ruído pode ser definido como qualquer som indesejável ou arredo à codificação musical. Em 1913, o futurista italiano Luigi Russolo escreve seu “Arte dos Ruídos”, anunciando um novo mundo sonoro de mistura com as máquinas e o mundo industrial, e, a partir da década de quarenta, John Cage desbrava amplos territórios ruidosos na composição e na teoria.

Se o *rock* e o *jazz* já eram chamados de ruído por seus críticos desde que nasceram, pode-se dizer que, a partir da década de setenta, o ruído torna-se o elemento central de vários veios de música popular alternativa. Em 1975, o Sex Pistols aparece, sai o “Metal Machine Music” de Lou Reed (ridicularizado por muita gente na época; considerado por Lester Bangs o maior álbum da história do tímpano humano), e se forma o “Throbbing Gristle” na Inglaterra, pioneiros performáticos da música industrial que encarnavam a materialidade agressiva do ruído em todo o circuito de produção.

Edgar Varèse já dizia décadas antes que tudo que soa novo na música é chamado de barulho, mas, para Jacques Attali, autor do influente “Ruído: ensaio sobre a economia política da música”,³⁶ o ruído sonoro seria ainda perturbador da ordem vigente e profético de novas composições políticas. A definição prática e técnica que uma época faz do que é música e do que é ruído tem sempre desdobramentos e conexões profundas com as dinâmicas políticas de produção e reprodução social como um todo. Não à toa, o artista japonês de *noise*, Merzbow, diz

³⁶ ATTALI, J. *Noise: the political economy of music*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1985.

em uma entrevista do final do século passado que o ruído é o inconsciente da música.³⁷

Para Attali, a codificação do ruído é sempre uma espécie de canalização e controle de forças sociais. Além de um sentido imediatamente musical, isso também aponta, claro, para a distinção que fazemos entre o que é discurso político público e o que é barulho, o que é uma gramática aceitável de manifestação política e o que é simplesmente confusão e baderna, etc.

Mas Flusser não parece estar falando de música no seu texto, e o conceito de ruído aqui tampouco é aquele definido formalmente por Claude Shannon na sua revolucionária teoria matemática da comunicação, de 1948 (onde ruído é definido como tudo aquilo em um canal que interfere na transmissão de dada mensagem).

O ruído de Flusser é bem mais expansivo, podendo envolver qualquer elemento que não faça parte de um repertório expressivo de um jogo (ou seja: não só aqueles que ofereçam impedimentos diretos à transmissão de um sinal).

Mas mesmo a noção formal de ruído da ciência da informação vem conhecendo uma expansão considerável nas últimas décadas, o que pode causar confusão entre seus diferentes sentidos em diferentes áreas. Vejamos.

1.6.1 As muitas dimensões do ruído

“o máximo de informação nada mais é do que improbabilidade máxima. Isso o torna praticamente indistinguível do máximo de interferência.”

Friedrich Kittler³⁸

É do fato insistente de que não tem como existir canal sem ruído que Michel Serres retira toda uma filosofia da relação na sua obra "O Parasita", de 1980, publicada alguns anos antes do livro de Jacques Attali (e já citada aqui).

³⁷ MERZBOW. The Beauty of Noise. Interview with Masami Akita of Merzbow. *EsoTerra Magazine: the journal of extreme culture*, n. 8, 1999. Entrevista concedida a C. Hensley. Disponível em: <http://www.esoterra.org/merzbow.htm>.

³⁸ KITTLER, F. *A verdade do mundo técnico*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2018. p. 283.

No francês, *parasite* quer dizer tanto interferência ruidosa quanto parasita, *Para-sitos* sendo aquele que come numa mesa alheia. Serres abusa dessa equivalência para explorar todas as dimensões possíveis de ruído e de parasitismo, todas as relações concebíveis de parasita e hospedeiro, num livro que ora trata de cadeias de predação, ora de sistemas elétricos e sistemas de comunicação em geral, ora de economia política, ora da vida e obra de Rousseau, num ensaísmo tão virtuoso quanto esguio.

O parasita é “o ser de relação”,³⁹ como o ruído. Ele é terceiro que se quer excluir de uma troca, mas que continua ali, teimando, insistindo. O livro é composto de uma série de refeições interrompidas em diferentes níveis, despertando sempre novos desvios do assunto inicial.

Serres abusa da ambiguidade entre a noção do *meio* como suporte e como ambiente (assim como faz esta tese), e tenta levar a sério o fato de que todo circuito de comunicação é também uma fonte geradora de ruído.

Já citei formulação de Serres de uma “caixa-preta do coletivo” que se pode tomar como modelo médio da mediação técnica inconsciente. Meios tendem a desaparecer com o seu uso, a trama relacional de logística e infraestrutura desaparece enquanto funciona (assim como some a base metafórica de uma arquitetura conceitual em curso), mas há sempre um traço de ruído que aponta para a materialidade contingente da rede que constitui aquele canal.

Se o ruído-parasita interrompe o discurso, ele também é capaz, como no livro de Attali, de anunciar ou invocar uma nova ordem, mais complexa, muitas vezes inversa à inicial. O desvio da interferência para Serres é “parte constitutiva” de todo sinal, fonte de destruição e de construção (SERRES, 1980, p. 123). Não existe relação sem um terceiro termo. Afinal de contas, nós viemos do ruído e para o ruído voltaremos. E ele já estava aqui há um bom tempo quando a gente chegou.

Como diz Bernhard Siegert (2015, p. 36) a partir de uma leitura do livro de Serres: “o terceiro precede o segundo. Este é começo da teoria dos meios — de qualquer teoria dos meios”.⁴⁰

³⁹ SERRES, M. *Le Parasite*. Paris: Grasset, 1980. p. 107.

⁴⁰ SIEGERT, B. *Cultural Techniques. Grids, filters, doors and other articulations of the real*. Fordhan: Fordham University Press, 2015. p. 36.

Serres descreve o mundo como uma guerra de devoração e contradevoração, um circuito parasitário complexo entre sistemas de diferentes ordens. É sempre possível capturar setas que vão numa direção só, como o rei que tudo recebe sem dar nada em troca, mas decidir quem é o parasita de quem numa relação econômica geral e irrestrita é sempre questão de onde se coloca a perspectiva.

Serres admite que o seu conceito de parasita não é estritamente o da biologia. Para ele, por exemplo, os seres humanos seriam parasitas de todos os seres que ele come e escraviza, e todo bebê seria parasita da mãe que o gesta.⁴¹

O parasitismo dentro das relações humanas, para ele, tampouco tem exatamente o mesmo sentido do de Marx, que usa em “O Capital” a imagem do parasita, assim como a do vampiro, para descrever a tendência do capital e do capitalista de sugarem trabalho humano. Serres parece querer complicar o diagrama tradicional da relação mestre-escravo, dizendo que o mestre nunca aparece para o confronto (SERRES, 1980, p. 108), e que esse seria o próprio ardid do seu domínio. O engano seria o de descrever a relação senhor-escravo como uma relação um a um, quando o opressor é raro e o oprimido é multidão. A relação mestre-escravo seria, antes, uma relação do um com o múltiplo (se não for do um com uma quase-totalidade; SERRES, 1980, p. 110). Para Serres, o escravo que consegue se rebelar só consegue confrontar o mestre ao se tornar um outro mestre de escravos (sugerindo uma cadeia iterativa inescapável).

Ele deixa claro que a parte de cima da sociedade parasita os trabalhadores (SERRES, 1980, p. 111) mas parece hesitante, ao contrário de Marx, em deixar que qualquer dos vários tipos de parasitismo que ele descreve se instale como quadro derradeiro que defina o jogo social como um todo (e é verdade que a fluidez e a amplidão temática e retórica do seu livro dificultam qualquer leitura unívoca).⁴²

⁴¹ Serres (1980, p. 388) chama ainda a mulher de “hospedeira universal”, associando-a ao conceito de “chora”, espaço topológico antes de toda métrica e de toda maestria, matriz a pensar; não me decido se este é um gesto generoso ou condescendente. Em outra direção inteiramente, falaremos no capítulo 3 sobre a importância da simbiose na biologia em sínteses recentes da teoria evolutiva.

⁴² Katherine Hayles (2001, p. 6) faz uma crítica bem pertinente a esse aspecto, apontando como a teoria do parasita como teoria geral da troca parece dissolver as distinções entre tudo (comida, calor, informação e dinheiro), o exato oposto da sua intenção de liberar as diferenças empíricas de semelhanças idealizadas. Acho que Hayles exagera um pouco o caráter entrópico dessa dissolução, mas parece haver uma certa involução crítica na dispersão omnívora de Serres que o impede de colocar qualquer coisa de maneira direta.

Serres explora mais as dimensões simbólicas do ruído e do parasitismo do que seu sentido estrito em diferentes discursos científicos. Já Cecile Malaspina (2012) pergunta num artigo recente com que “especificidade técnica” o conceito de ruído pode atravessar a termodinâmica,⁴³ a teoria da informação, a biologia e teorias culturais e socioeconômicas?

Segundo a autora, se o ruído:

aqui obscurece a clareza de uma mensagem, ali causa mutações genéticas ou significa o input aleatório do meio ambiente: o problema não é só a falta de uma definição transdisciplinar de ruído, mas a sua flutuação indelével entre contextos teóricos (MALASPINA, 2012, p. 66).⁴⁴

Para Malaspina, essa versatilidade, embora problemática, seria consequência direta de uma propriedade da fórmula de Claude Shannon. Existem paralelos entre a noção de entropia termodinâmica e a de entropia informacional, mas, enquanto a fórmula de Boltzmann para a entropia teria uma referência direta a realidade física (por ser multiplicada por uma constante, K, entropia como calor não utilizável), a fórmula de Shannon não teria nenhuma referência do tipo, podendo valer para fenômenos de qualquer massa.

Para Shannon, a informação é uma mensagem, mas pode ser considerada num sentido mais amplo como a medida da liberdade de escolha de um sistema (da incerteza em relação ao *output*).⁴⁵ Uma mensagem totalmente redundante, totalmente previsível, não possui informação nenhuma.⁴⁶

Segundo Katherine Hayles, Boltzman interpretava entropia como uma medida estatística de desordem desde 1877, mas, ao equacionar informação com entropia, Shannon sugere que a desordem pode ser vista como presença de informação, ao invés de somente ausência de ordem.⁴⁷

⁴³ MALASPINA, Cecile. The Noise Paradigm. In: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. (Eds.). *Reverberations — the philosophy, aesthetics, and politics of noise*. London: Continuum Press, 2012.

⁴⁴ MALASPINA, Op. cit., p. 66.

⁴⁵ KITTLER, Op. cit. p. 282.

⁴⁶ A relação entre informação e entropia nos conceitos de Claude Shannon e Norbert Wiener é praticamente inversa, o que explica as confusões frequentes no uso desses termos. Como explica Yuk Hui, já a informação para Norbert Wiener é neguentrópica, medida do grau de organização de um sistema (HUI, 2015, p. 36).

⁴⁷ HAYLES, K. Chaos as Orderly Disorder: shifting ground in contemporary literature and science. *New Literary History*, v. 20, n. 2, p. 306, Technology, Models, and Literary Study, Winter, 1989.

Embora Shannon sempre insistisse no caráter técnico e restrito da sua teoria, isso teria ajudado a tornar possível, entre outras coisas, o surgimento da teoria do caos, com essa compreensão de que o caos pode funcionar, em alguns contextos, como o “máximo de informação”.

A entropia termodinâmica parte do princípio de que a energia de um sistema tende a se dissipar (um copo d'água quente eventualmente fica na temperatura ambiente, um universo que funcione como um sistema fechado eventualmente chega na morte térmica), já a entropia informacional é baseada em “qualquer distribuição de possibilidades”.

É isso que daria ao conceito de ruído e de informação, de novo segundo Malaspina (2012, p. 68), a habilidade de se “relacionar através de domínios de conhecimento heterogêneos e, de outra forma, impossíveis, das ciências físicas e biológicas às políticas e sócio-econômicas em uma relação analógica transdutiva”.⁴⁸

O primeiro a formular a possibilidade teórica da ordem ser criada a partir do ruído foi Von Foerster, um dos pais da cibernética de segunda ordem (com o seu exemplo engenhoso de peças imantadas em uma caixa que, ao ser sacudida, formariam acoplamentos — e, portanto, ordem — sem injeção nenhuma de informação).

O biólogo Henri Atlan, que estuda a auto-organização de sistemas complexos na biologia molecular, explica que aquilo que seria dado como ruído para um nível do sistema revela-se como informação em outro (ATLAN, 1992, p. 78). A diferença entre sinal e ruído dependeria sempre, então, da posição do observador:

para a célula que olha as vias de comunicação que a constituem, o ruído é negativo. Mas, para o órgão que olha a célula, o ruído nas vias do interior da célula é positivo (desde que não mate a célula), pelo fato de aumentar o grau de variedade e, portanto, os desempenhos reguladores de suas células. (ATLAN, 1992, p. 61).

Atlan aponta que seria preciso um equilíbrio entre redundância e variedade para a manutenção de um sistema complexo (inspirado no trabalho de Ross Ashby). É preciso reduzir o ruído para permitir a transmissão eficiente de informação, mas o

⁴⁸ MALASPINA, Op. cit., p. 68.

ruído também precisa existir para trazer variedade e aumentar a quantidade de respostas possíveis do sistema às flutuações do ambiente.⁴⁹

Isso pode ser mais evidente em alguns contextos do que em outros, mas me parece certo que, no campo da arte como um todo, vale aquilo que diz Olga Goriunova num texto sobre Kittler: “Padrão e aleatoriedade; padrão e ruído não existem fora um do outro. Se padrão é informação, ruído não é não-informação; informação engloba e funciona em relação tanto ao padrão quanto ao ruído”.⁵⁰

O sistema informacional como um todo engloba o ruído, como diz Kittler: “não só porque canais reais sempre apresentam ruído, mas também porque as próprias informações podem ser geradas como seleções ou filtrações de um ruído”.⁵¹

Kittler está falando, aqui, de um processo técnico humano (até onde sei), enquanto Atlan fala dos processos de auto-organização da biologia molecular. Não é o mesmo tipo de ruído, portanto. Mas acredito que o segundo sentido pode ser transplantado, sem tanta distorção, para uma ecologia imagética dos campos de concreção artística.⁵²

Como propõe Brian Massumi, podemos entender que o ruído ata o sinal, que é ele que “serve como meio, base, um plano de relevo contra o qual o sinal se destaca”.⁵³

O ruído seria, nessa perspectiva, o fundo necessário para a emergência da figura do sinal. Ou seja: o sinal seria, antes, uma “propriedade emergente do ruído” do que o seu contrário.

Massumi estende a imagem numa dimensão topológica:

O sinal está em relação com o ruído como a montanha que se ergue do chão continuamente rearranjado. Uma montanha é testemunho mudo da ação passada de forças de emergência da terra e da certeza de que mudanças tectônicas futuras vão continuar a dar forma à paisagem. Como

⁴⁹ MALASPINA, Op. cit., p. 69.

⁵⁰ GORIUNOVA, O. The Ragged Manifold of the Subject. In: *Media After Kittler*. London, Rowman and Littlefield International, 2015, p. 187.

⁵¹ KITTLER, Op cit., p. 287.

⁵² Até porque o próprio Atlan estabelece relações muito interessantes entre processos de auto-organização a partir do ruído no desenvolvimento biológico em geral e processos de aprendizado humano.

⁵³ MASSUMI, B. Floating the social: an electronic art of noise. In: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. (Eds.). *Reverberations — the philosophy, aesthetics, and politics of noise*. London: Continuum Press, 2012. p. 45.

um pico, o sinal se destaca contra as forças geradoras e regeneradoras da sua própria formação tectônica (MASSUMI, 2012, p. 46).⁵⁴

Essa imagem sugere que, da mesma forma que podemos verificar em formações geológicas o registro da sua formação temporal, poderíamos encontrar, nas camadas sedimentadas de ruído de dada transmissão, uma espécie de “rastros genealógico” da formação do sinal e do seu meio.

Em qualquer composição, assim como em suas reverberações e repetições, temos o traço explícito e implícito da infraestrutura que a tornou possível. Isso significa tanto a trama coletiva e histórica de trabalho humano e não humano que está por trás de qualquer artefato, em toda a sua extensa cadeia histórica de produção, quanto a trama relacional mais ampla da natureza (que, em última medida, se figura na tessitura geral da expansão cósmica).

Colocando de uma maneira mais concreta: quando ouvimos todos os craquelados e as singularidades de timbre de uma gravação, nós estamos sempre ouvindo, querendo ou não, uma série acumulada de contingências técnicas e naturais constitutivas daquela reverberação. Nós estamos ouvindo não só as pequenas flutuações não lineares dos instrumentos materiais, da garganta de quem canta, dos gestos acidentados dos instrumentistas, mas o rastro dos microfones, amplificadores, cabos, captadores, mesas de som e dos ambientes em que a gravação foi feita; além de todas as modulações e modificações sobrepostas dos produtores e dos engenheiros de som entremetidos naquela produção, dos programas de edição de som utilizados e de seus *plug-ins* originais ou piratas.

Se a noção de informação de um sinal se define em oposição ao ruído de um determinado meio comunicacional, a compreensão de uma ecologia dos meios materiais e do sinal estético configurado deve vir acompanhada da compreensão de que vários elementos da cadeia técnica podem oferecer seu próprio tipo de ruído e todos os níveis da concreção estética corporal podem oferecer suas próprias dimensões inesperadas de modulação, inclusive o ruído.

Serres propõe que a relação oscilante e sempre reconfigurada de um observador diante de um sinal num canal ruidoso pode ser pensada na forma de um toro de reversão. Ele descreve alguém que ouve uma conversa de longe e vai se aproximando aos poucos, com as palavras se misturando ao ruído de fundo. O fluxo

⁵⁴ MASSUMI, Op. cit., p. 46.

desse toro iria da mensagem reprimida pelo ruído ao ruído reprimido pela mensagem: “O par flutua dentro do toro. O toro é o espaço de transformação do ruído em mensagem e inversamente, para o observador” (SERRES, 1980, p. 93).⁵⁵

Topologicamente, um toro é uma superfície fechada produzida por dois círculos. Um toro no qual um buraco seja feito pode ser virado do avesso, produzindo um novo toro. Mudar o espaço de jogo a partir de um furo provocado pelo ruído implica mudar as suas possíveis interferências. Novo toro de inversão e, portanto, nova caixa-preta a se tentar abrir.

Talvez essa estranha ambiguidade do caos entre o máximo de ordem e o máximo de desordem possa ser ilustrada pela linguagem de *Finnegans Wake*. Qualquer contato superficial com o livro te mostra logo que o seu discurso onírico, disperso e misturado pode ser lido tanto como se fizesse sentido nenhum, música alucinada, “ruído total”; quanto como se fizesse todo o sentido disponível, com cada virada de frase contraindo inúmeros trocadilhos infames e brilhantes, possíveis referências externas e internas, inúmeras ressonâncias e ecos do que já veio e do que virá no livro e na história, “sentido total”. De fato, é difícil não oscilar entre os dois polos a todo tempo na leitura.

Voltando a Flusser, podemos arriscar dizer que todo jogo artístico se estabiliza e se quebra com uma dinâmica coletiva em ciclos, entre o fechamento operacional do seu repertório e a expansão livre em territórios de ruído, entre o endurecimento cristalizado de formas tradicionais e as transgressões líquidas que as transfiguram. A expansividade ou o conservadorismo do seu circuito comunicacional — o grau de abertura e fechamento, que nunca é absoluto e nunca deve ser jogado só no plano da forma ou da matéria, mas de sua configuração recíproca — dependerá, é claro, não só das regras explícitas do jogo, mas das particularidades dinâmicas de produção da em que o jogo é jogado. Isto é, o jogo da poesia lírica no século XXI não pode ser definido apenas pelo repertório de procedimentos gramáticos e retóricos que ele comporta, mas também pelos seus meios atuais de concreção, as redes técnicas e afetivas em que ele é jogado, com suas dinâmicas de concentração de renda e de capital cultural, etc.

⁵⁵ No original: “Le tore du renversement. Elle va du message à bruit refoulé au bruit à message refoulé. Le couple fluctue dans le tore. Le tore est l’espace de transformation du bruit en message et inversement, pour l’observateur.” (SERRES, 1980, p. 93).

A atividade crítica deve se dar a partir da concreção situada do sinal configurado dentro de seu meio, da reverberação de uma composição dentro de sua cadeia técnica e afetiva, ao mesmo tempo que dá espaço para o jogo livre e radicalmente ruidoso do engajamento corpo a corpo com o poema.

Essa abertura para o ruído quer dizer atentar ao mesmo tempo para a extrema determinação material dos meios de produção artística — o fato de que todo jogo é historicamente contingente, todo repertório é materialmente limitado — assim como para o polimorfismo perverso que a concreção estética permite no acoplamento dos corpos com tendências materiais díspares (nós nunca sabemos do que um jogo é capaz até que corpos o ativem).

1.6.2 Nam-June Paik e o percurso do ruído visual

“(...) a produção técnica busca reduzir a margem de variabilidade, de imprevisibilidade. A informação real que modula um indivíduo aparece como parasita; é por ela que o objeto técnico permanece em alguma medida inevitavelmente natural”.⁵⁶

Simondon

“Considere a impossibilidade de se construir uma televisão que demonstrasse na sua tela todo o funcionamento de suas partes componentes, incluindo especialmente aquelas partes ligadas a essa demonstração”.

Gregory Bateson

Uma obra como “Magnet TV”, de Nam June Paik, de 1965, mostra como uma montagem material relativamente simples pode resultar num gesto poderoso de transformação ruidosa de um dispositivo e de seu protocolo de comunicação.

⁵⁶ No original: “(...) la production technique cherche à réduire la marge de variabilité, d'imprévisibilité. L'information réelle qui module un individu apparaît comme parasite; elle est ce par quoi l'objet technique reste en quelque mesure inévitablement naturel.” (SIMONDON, 2013).

Nam-June Paik nasceu em Seul em 1932. Começou sua carreira como músico, tendo sido muito influenciado por John Cage, assim como outros participantes do coletivo multimeios Fluxus (que envolveu artistas como Yoko Ono, Lamonte Young e Joseph Beuys).

A obra, uma das primeiras de suas muitas “televisões preparadas”, consistia em um grande ímã posto em cima de uma televisão de tubo. O campo magnético distorce a imagem da tela formando padrões abstratos e, ao se mexer na posição do ímã, mexe-se também nas formas abstratas na tela, que ficam mais ou menos estáveis quando o ímã está parado.

Figura 3 - Magnet TV, 1965, Nam June Paik



Fonte: Medien Kunst Netz.⁵⁷

A ideia de manipular imagens de uma tela ainda estava longe, na época, de ser uma possibilidade para o público em geral. O aparelho ainda estabelecia na época uma relação inteiramente passiva com seu público, de modo que a intervenção, tecnicamente muito simples, transfigurava o aparelho e a sua disposição relacional de maneira considerável.

⁵⁷ Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/magnet-tv/>.

Numa entrevista de 1984, Paik diz que, para superar o *readymade* de Duchamp, ele foi atrás de descobrir do que que ele era feito, e daí decidiu que queria mexer *diretamente* com prótons e elétrons.⁵⁸

É basicamente isso que ela faz aqui, criando com seu acoplamento uma interação intuitiva, tornando o desvio do trajeto dos elétrons que viajam pelo tubo de cátodo em algo analogicamente manipulável com as mãos.

É interessante que os padrões que se formam poderiam ser facilmente confundidos com padrões abstratos construídos com intenção estética. Mas o que estamos vendo ali não é *exatamente* o impulso formal subjetivo de um artista, mas a interação entre forças cuja mediação costuma estar encapsulada num circuito técnico fechado e controlado.

Se uma televisão, como quase todo meio técnico, funciona fazendo a sua mediação desaparecer, a obra de Paik faz com que a gente consiga ver, por meio de uma mutação cartunesca, elementos das entranhas da televisão, assim como da interação eletromagnética em geral. A televisão ali ainda funciona como um aparelho visual, mas a partir de um elemento de interferência que seria considerado um entrave no seu funcionamento técnico normal. Esse gesto pode não parecer tão dramático num mundo onde se tem acesso imediato quase generalizado a telas manipuláveis com os dedos, mas numa época em que a televisão era a forma mais imediata de transmissão imagética, quebrar, ainda que simbolicamente, os termos do seu protocolo implicava o desdobramento de todo um mundo de interação.

No processamento digital de imagem, o ruído visual desloca-se desse tipo de distorção analógica para inventar outras gramáticas visuais do erro. Da mesma forma que o ruído sonoro fez seu percurso das vanguardas até a sensibilidade *pop*, de John Cage e Cabaret Voltaire até Sonic Youth e Nirvana, o *glitch* visual, índice de algum erro ou falha no processamento digital de informação, também viajou das vanguardas da *net art* dos anos noventa para clipes e comerciais no início deste milênio.

O fato é que as contingências técnicas e os ruídos de fundo que atravessam todo canal de transmissão de informação podem vir a se tornar elementos deliberados da composição dos seus jogos. O craquelado analógico do som de vinil podia ser considerado indesejado para os engenheiros de som buscando o máximo

⁵⁸ JOSELIT, D. No exit: Video and the Readymade. *October*, n. 119, p. 39, Winter, 2007.

de fidelidade de gravação e reprodução, mas, diante do som limpinho do CD e, principalmente, da compressão chapada do MP3, a realidade analógica das ranhuras — com a materialidade direta dos seus picos e quedas — pode passar a ganhar toda uma conotação material quentinha e atraente para alguns ouvidos.

Isso também quer dizer que, quando artistas visuais inventam *softwares* para imitar os padrões de *glitch*, ou o fazem manualmente de maneira graficamente planejada, eles estão imitando os parâmetros expressivos de uma contingência técnica de compressão.

Como diz Rosa Menkman, uma das mais brilhantes teóricas e praticantes da *glitch art* de que se tem notícia:

no começo havia só o ruído. Aí o artista se moveu do grão de celuloide até a distorção magnética e linhas de definição do tubo de raio de cátodo, ele passou pelos planos de fósforo queimados, esfregou “pixeis” mortos e agora faz performance baseada na quebra de telas de LCD (MENKMAN, 2011, p. 33).⁵⁹

Da mesma forma, quando Yasunao Tone brinca com as mutações sonoras advindas de CDs danificados e da compressão zoada de MP3, ele está tomando os parâmetros técnicos de produção e distribuição não como canal neutro de transmissão, mas como sua *matéria expressiva*.

Num tom parecido, o artista capixaba Gabriel Menotti fez em 2007 o vídeo “uma faca só lâmina”, em que uma câmera digital com a lente toda fechada tenta processar uma imagem sem receber nenhum *input* de luz. Ao contrário do que se poderia esperar, a imagem que resulta não é apenas um preto estático absoluto, o que vemos são aglomerados de “pixeis” cinzentos de perturbação, além de algumas aberrações cromáticas eventuais, efeitos do algoritmo tentando trabalhar com a falta de informação. O que a gente enxerga é a tentativa das entranhas da máquina de processar luz onde há apenas escuridão (ou, como diz o artista: “a tentativa pífia do algoritmo de compressão de fazer imagens a partir do nada”).

1.6.3 Ruído e configuração

⁵⁹ MENKMAN, R. *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam: Network Notebooks, 2011. p. 33.

O ruído, então (num sentido já diferente do de Flusser), abarca tanto os impedimento e entraves que existem em todo meio de transmissão e na reverberação artística quanto a “própria transformação desses impedimentos” nos limites constitutivos de um canal de transmissão e de um repertório expressivo de jogo.

De acordo com Susan Ballard, o ruído é tanto o material com o qual a informação é construída quanto a matéria a que ela resiste.⁶⁰ Podemos dizer que ele configura a própria contingência dos meios materiais e a extensão da trama coletiva, que ruga em todas as suas dimensões.

Se o ruído sonoro pode, como diz Felicity Colman de um show do grupo Sun O))), desorganizar o corpo e seus órgãos, é porque ele te alcança como matéria.⁶¹ Você sente esse tipo de música nos pulmões, na garganta, na sua caixa torácica, ela consegue te virar do avesso.⁶²

Essa agressividade do ruído aqui não é só simbólica, é bastante material. Ouvir *noise* ao vivo é algo que se sente no corpo todo e na espessura do ar em torno e que facilmente pode doer.

Claro que essa agressividade material não quer dizer, por si só, que o ruído mantém intacto seu potencial de prefiguração e recomposição social. Já existem há décadas territórios ruidosos domados e insossos tanto na imagem quanto no som, tanto agressividades juvenis pasmacentas quanto cobertores reconfortantes (e mesmo fofos) de massa sonora indistinta. É essa a tragédia habitual de toda gramática vanguardista bem-sucedida. Mas o ruído continua roçando com os limites do corpo e da materialidade, e a arte e a crítica precisam continuar sempre atentas às entranhas da caixa-preta, à potência de todas as dimensões da nossa rede material que escapam aos nossos códigos e protocolos disponíveis. O ruído não se opõe ao sinal, mas é aquilo que deveria estar de fora do jogo e não está, aquilo que se expulsa e que volta sempre de outra forma, reconfigurado. Continua se aplicando aquilo que Flusser apontou há cinquenta anos: é a partir do ruído que se pode estender o campo daquilo que está disponível para jogo.

⁶⁰ BALLARD, S. “Information, Noise, et al.”. In: NUNES, M. (Ed.). *Errors, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*. 1 ed. New York: Continuum Press, 2011. p. 62.

⁶¹ COLMAN, F. Lee Rinaldo’s notes for Roberth Smithson. In: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. (Eds.). *Reverberations — the philosophy, aesthetics, and politics of noise*. London: Continuum Press, 2012. p. 211.

⁶² COLMAN, Op. cit., p. 211.

1.7 Os limites corporais e a reconfiguração do interior e do exterior

Machado de Assis fala, no seu muito estudado conto “O espelho”, de como podemos ter diversas almas exteriores:

A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; — e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 45).

Embora o contexto da declaração seja irônico, Machado parece, ainda assim, sugerir aqui que possamos nos depositar inteiramente em instrumentos expressivos de todo tipo. A neurociência nos diz que, de fato, a nossa propriocepção se estende literalmente até as ferramentas que usamos, de modo a incorporá-las. O que quer dizer que alguém que toca um instrumento *se estende* até o instrumento. Pode-se até dizer que ele se torna o instrumento (ou, até, se quiserem, sem nem forçar assim tanto a barra, a própria peça de música).

Como diz Merleau-Ponty, acostumar-se a um chapéu, um automóvel ou um bastão (no caso de um cego) significa se instalar neles, ou, inversamente, fazê-los participar da “voluminidade do próprio corpo” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 48). Gregory Bateson (1978, p. 329), usando o mesmo exemplo do cego que se orienta com um bastão, pergunta onde termina aquele corpo, se aquele circuito sistêmico de locomoção tem seu limite na ponta do bastão, na sua metade, na pele do homem, etc.).

A análise que Simondon faz da topologia dos viventes pode ajudar a jogar luz nesse vaivém de agência entre um objeto de arte, a sua cadeia gestual e o corpo que o ativa como dispositivo relacional.

Tentando generalizar ao máximo a topologia dos viventes (ou a constituição espacial de seres vivos), Simondon conclui que é necessária a relação entre um meio de interioridade e um meio de exterioridade para se dizer que se trata de vida orgânica. E concentra-se, então, em definir de maneira mais precisa possível a membrana que separa o organismo do meio:

La membrane vivante, anatomiquement différencié ou seulement fonctionnelle lorsque aucune formation particulière ne matérialise la limite, se caractérise comme ce qui sépare une région d'intériorité d'une région d'extériorité: la membrane est polarisée, laissant passer tel corps dans le sens centripète ou centrifuge, s'opposant au passage de tel autre (SIMONDON, 2013, p. 143).⁶³

Isso não quer dizer achar que o ser vivo se confunde com sua interioridade (SIMONDON, 2013, p. 127) O ser vivo vive no limite de si mesmo, sobre este limite (SIMONDON, 2013, p. 224).⁶⁴ A membrana se polariza tanto na direção centrípeta quanto na centrífuga, aceitando e rejeitando o fluxo externo.

Anne Sauvagnargues (2013, p. 67) entende que “a polaridade da membrana distingue o favorável (que integra e retém) do desfavorável (que evita e rejeita) de uma maneira Spinozista”. Não é possível explorar aqui de forma detida as conexões possíveis com Spinoza, mas, tanto na nossa respiração, alimentação e excreção quanto em regimes estéticos de assimilação energética, a atividade vital consiste em regular o que entra e o que sai do corpo.⁶⁵

Isso não quer dizer que somos apenas uma única grande membrana regulando um fluxo de dentro e fora. Como Canguilhem, no trecho já citado, Simondon deixa claro que, em organismos complexos pluricelulares, existem vários estágios intermediários entre o dentro e o fora: “As cavidades digestivas são externas em relação ao sangue, que por sua vez é um meio de exterioridade em relação às glândulas de secreção interna” (SIMONDON, 2013, p. 225).

Whitehead insiste que o corpo é contínuo com o mundo externo e que, se tentarmos ser exatos ao ponto do preciosismo, não conseguimos definir de fato onde o corpo começa e a natureza externa termina.⁶⁶

⁶³ Tradução minha: “A membrana viva, anatomicamente diferenciada ou somente funcional sem que uma formação particular materialize o seu limite, caracteriza-se como o que separa uma região de interioridade de uma região de exterioridade: a membrana é polarizada, deixando passar tal corpo no sentido centrífugo ou centrípeto, opondo-se à passagem de tal outro”.

⁶⁴ Ou ainda: “La limite, et par conséquent la relation de l'individu n'est jamais une borne, elle fait partie de l'être même” (SIMONDON, 2013, p. 128).

⁶⁵ Nesse sentido, ver a estética da força, ou da energia, de Fernando Pessoa, formulada na pessoa de Álvaro de Campos.

⁶⁶ De acordo com o descrito no original: “We think of ourselves as so intimately entwined in bodily life that a man is a complex unity-body and mind. But the body is part of the external world, continuous with it. In fact, it is just as much part of nature as anything else there—a river, or a mountain, or a cloud. Also, if we are fussy exact, we cannot define where a body begins and where external nature ends” (WHITEHEAD, 1968, p. 21).

Nós não só podemos literalmente estender os limites da nossa propriocepção até os instrumentos com os quais nos relacionamos como precisamos viver em contínua troca energética e renegociação dos limites do nosso corpo com o seu meio para sobrevivermos.

Portanto, em vez de pensar nos nossos instrumentos e dispositivos de arte como extensões de órgãos e partes do corpo (como Marshall McLuhan), podemos pensá-los como mediadores entre domínios de interioridade e exterioridade. Não só do nosso corpo individual na sua relação com o meio, mas também de corpos coletivos com elementos afetivos que desejam incorporar e assimilar ou que consideram estranhos ou nocivos e procuram rejeitar. A arte é a dimensão afetiva da nossa capacidade técnica transdutiva e transindividual, a potência dos nossos corpos de se estender além de seus limites estritos a partir da trama transindividual e, assim, reconfigurá-los.

O conceito de McLuhan da extensão corporal parece querer manter a proximidade analógica dos nossos instrumentos e do nosso corpo a uma distância manuseável, por se assim dizer. Mas o fato é que, como já foi dito, a técnica e a arte conseguem produzir órgãos novos e providenciar acoplagens onde o corpo e a escala das suas relações são reconfigurados de maneira substancial. Com a arte e a técnica, nós produzimos órgãos novos e, com isso, reconfiguramos o que pode o nosso corpo, produzindo novos mapas para o dentro e o fora e novas interfaces para o nosso esquema corporal incorporar.

Essa mediação misturada com o meio, em toda sua infidelidade, não cabe apenas ao corpo que atualiza a virtualidade de algum poema (enquanto dispositivo relacional), mas também se vê contraída na própria configuração material do dispositivo. Essa configuração se dá de maneira contingente no processo constitutivo do poema e na sua relação com uma cadeia de reverberação e com os corpos que o atualizam. Toda repetição de uma composição é, por isso, radicalmente ruidosa em todas as escalas. Por mais que isso possa parecer invisível, digamos, num *muzak* de elevador.

1.8 João Cabral e as apetições materiais do meio

Analisaremos tipos bastante distintos de devoração material na poética de Cabral, focando em dois poemas bem diferentes: “O Rio” (1953), e “Escritos com o Corpo” (1959).⁶⁷

No poema “O Rio”, Cabral produz a partir do percurso geográfico do Capibaribe um recorte das cadeias de devorações que aquele lugar implica. Seu título alternativo inteiro é:

RELAÇÃO DA VIAGEM
QUE FAZ O CAPIBARIBE
DE SUA NASCENTE
À CIDADE DO RECIFE

Como explica Maria de Fátima Gonçalves Lima a respeito da forma do poema, composto de 960 versos e 60 estrofes:

A composição da estrofe por 16 versos tem um simbolismo significativo, uma vez que, sendo [para Cabral] o quatro símbolo de solidez, materialização e metáfora da realidade do sertão nordestino, e posição estática da palavra em situação de poço, o dezesseis (quatro x quatro) indica, sem dúvida, a realização firmeza e da força material. Quatro ao quadrado representa a essência da força e solidificação do criado e revelado que não resulta de uma intenção humana (LIMA, 2011, p. 199).

Cabral (1995, p. 131) enumera e enuncia o caminho do Capibaribe, descrevendo o seu trajeto e a sucessão de muitas bocas e fomes que seu percurso encerra:

(...)

Mas nas Usina é que vi
aquela boca maior
que existe por detrás
das bocas que ela plantou;
que come o canavial
que contra as terras soltou;
que come o canavial

⁶⁷ Reunidos na publicação “Obras completas”, datada de 1995.

e tudo o que ele devorou;
que come o canavial
e as casas que ele assaltou;
que come o canavial
e as caldeiras que sufocou.
Só na Usina é que vi
aquela boca maior,
a boca que devora
bocas que devorar mandou.

Na vila da Usina
é que fui descobrir a gente
que as canas expulsaram
das ribanceiras e vazantes;
e que essa gente mesma
na boca da Usina são os dentes
que mastigam a cana
que a mastigou enquanto gente;
que mastigam a cana
que mastigou anteriormente
as moendas dos engenhos

que mastigavam antes outra gente;
que nessa gente mesma,
nos dentes fracos que ela arrenda,
as moendas estrangeiras
sua força melhor assentam.

Os dentes das moendas e das gentes são postos numa mesma cadeia superlativa de predação, enquanto as moendas estrangeiras apontam para cadeias de devorações maiores do que aquela que o microcosmo do Capibaribe consegue capturar.

Cabral deixa razoavelmente claro que está falando, aqui, da exploração da natureza e do homem pelo homem, em suas cadeias variadas de devoração hierárquica assimétrica.

Mas Cabral também sugere que há sempre ainda uma boca maior por trás de qualquer uma, por maior que seja (além das camadas de poder humano, a boca da natureza, ela mesma, ou da morte enquanto a própria negatividade encarnada, por assim dizer; a predação da predação).

A equivalência expressiva entre a fome e a sede do canavial, das usinas, da terra e dos rios e das gentes e animais que habitam as cercanias do rio faz lembrar a voracidade das máquinas desejantes de Deleuze & Guattari no *Anti-Édipo*, onde a própria produção natural de agenciamentos maquínicos é descrita como a de uma fábrica, ou usina (essa generalização do desejo enquanto voragem e da voragem como apetição material, por sua vez, pode ser vista como uma extrapolação surrealista da monadologia de Gabriel Tarde, que já mencionamos, para quem toda coisa era ávida).

Sem desprezar a precisão e a riqueza estilística e conceitual das duas figuras, tanto aqui no poema de Cabral quanto naquela grande obra de filosofia vanguardista francesa, corre-se o risco de naturalizar as contingências históricas de cada cadeia de destruição.

Cabral não vai falar aqui diretamente da estrutura econômica por trás desse quadro, não vai delimitar com maior precisão as forças históricas por trás de tanta voracidade, não é exatamente esse o recorte retórico do poema.

A perspectiva aqui é do rio, afinal, a quem tudo sucede com uma mesma fatalidade sucessiva:

Que nem ondas de mar,
multiplicadas, elas se estendiam;
como ondas do mar de mar
que vou conhecer um dia.

O mar aqui é tanto o mar literal no qual o rio vai desembocar quanto a morte que o poeta necessariamente vai conhecer, equivalência expressiva que é retomada e ampliada mais tarde no poema:

eles são gente apenas
 sem nenhum nome que os distinga;
 que os distinga na morte
 que aqui é anônima e seguida.
 São como ondas de mar,
 uma só onda, e sucessiva.

O poema é uma sucessão espaço-temporal, como o Rio e uma vida biológica. A sua concreção figural rítmica tanto se demora nos acidentes da língua portuguesa enquanto território visual e sonoro quanto tenta produzir algumas das cenas e figuras possíveis que um rio real oferece enquanto nexos relacionais efetivos e atuais. Qualquer trama com dimensão figurativa oscila no envolvimento com o nosso corpo entre aquilo que é figurado e o meio com que se figura.

O Capibaribe leva com ele os rios que vai encontrando, se engrossa dos outros rios que encontra, assim como o poema vai se avolumando de toda a densidade temática de sua trama, trazendo esse peso cumulado consigo (e, assim como qualquer um que o atualize, carregará consigo a carga corporal do seu próprio acúmulo afetivo).

Num outro poema de Cabral, “Rios sem Discurso” (1995, p. 350), a fluência de um rio é comparada à fluência discursiva (de seu “discurso-rio”).

um rio precisa de muita água em fios
 Para que todos os poços se enfrasem:
 se reatando, de um para outro poço,

A água num poço equivale a uma palavra em situação dicionarária, entidade lexicográfica abstrata, virtual, enquanto a comunicabilidade extensa de um rio sugere a dinâmica enfrasada de uma montagem cinética de sentido.

A poética de Cabral, seca como é, ensimesmada na dinâmica do fazer poético como pode às vezes parecer, aponta, ainda assim, para uma ecologia situada da sintaxe como nexos relacionais de fluidez.

Se T. S. Eliot chama o rio de um deus marrom, túmido e intratável (no poema “Dry Salvages”, dos quatro quartetos), hoje vivemos entremetidos numa cadeia técnica que pode, perfeitamente, vir a matar um rio, fazê-lo ser engolido por uma onda avassaladora de lama com dejetos minerais e levar consigo inúmeras vidas. Um crime de proporções míticas para o qual nem temos o vocabulário moral adequado e que é, em alguma medida, incompatível com a escala do quadro de mediações capturado por Cabral, vasto que ele seja.

O segundo poema no qual focaremos, “Escritos com o corpo”, do livro “Serial”, trata de um tipo bem diferente de devoração (artística e sexual).

Para melhor potencializar o poema como documento crítico que fala a respeito de toda transdução artística, podemos pensar na troca sexual entre dois corpos sugerida no poema como a troca entre um corpo e um dispositivo relacional. Cabral (1995, p. 294) começa dizendo que para entender todas as articulações do corpo-frase é preciso lê-lo de corpo inteiro:

Ela tem tal composição
e bem entramada sintaxe
que só se pode apreendê-la
em conjunto, nunca em detalhe

Não se vê nenhum termo, nela
em que a atenção mais se retarde,
e que, por mais significante,
possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,
como a uma sentença, em partes;
menos, do que nela é sentido,
se conseguir uma paráfrase

E assim como, apenas completa,
ela é capaz de revelar-se,
apenas um corpo completo

tem, de apreendê-la, faculdade.

Apenas um corpo completo,
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo a corpo
necessário a que, sem desfalque,

queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:
que ela, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade.

Isso significa que o *corpus* precisa ser apreendido por inteiro (como-uma-sucessão-rítmica-situada mais do que como-um-todo-fechado) mas também que o corpo precisa se engajar inteiramente na tarefa para dar conta de sua articulação expressiva.

Todo o esquema corporal pode se ver envolvido na concreção rítmica de qualquer composição e deve ser ativado em toda atividade crítica (ativa ou passiva) para entender todos os temas que compõem o corpo-frase.

Note que é o corpo-frase, não o corpo-palavra. Ainda que se fale no todo, a ênfase é na intensidade da articulação e da apresentação, no evento enquanto singularidade. Se a concreção corporal para a qual a linguagem aponta repete a própria linguagem, aqui, é antes pela sintaxe do que pela semântica.

A princípio, a imagem aqui parece seguir o modelo tradicional do artista romântico ativo diante da sua musa passiva (figurada como matéria a ser modulada em lírica). Veremos que, no desdobramento do poema, essa posição é tensionada, mas não acho que se possa dizer que ela seja quebrada de fato. Veremos no próximo capítulo que a relação lírica com a passividade da matéria se dá de maneira bastante diversa em G. M. Hopkins.

A seção seguinte começa:

De longe como Mondrians
em reproduções de revista

ela só mostra a indiferente
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original
do que era antes correção fria,
sem que a câmara da distância
e suas lentes interfiram
porém de perto, ao olho perto,
sem intermediárias retinas,
de perto, quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
certa insuspeitada energia
que aparece nos Mondrians
se vistos na pintura viva.

E que porém um Mondrian
num ponto se diferencia
em que nela essa vibração
que era de longe impercebida,
pode abrir mão de acor acesa
sem que um Mondrian não vibra,
e vibrar com a textura em branco
da pele, ou da tela, sadia.

Da visão para o tato, temos a primeira transdução (transformação de um tipo de energia em outra por meio de uma condução entre meios diferentes e que se estabelece com consistência recursiva). O olho que, vendo de perto a pele sadia do quadro do Mondrian em pintura viva, sente que a toca, e, daí, apresenta a possibilidade de tudo ser pensado como pele. A pele não é só uma camada de superfície, é um limite expressivo poroso, estado de tensão entre corpos. E, depois de se despir de tudo, exceto da roupa que é ela, roupa que nunca veste (e sim o

despe de outra mais interna), ele assume a pele dela — o corpo que repete tomando a forma do poema repetido — que toma emprestado (ação que se prova, na verdade, uma espécie de troca de pele).

Mas essa nova pele dura pouco enquanto véstia, logo se desespessa, esgarça seus ainda novos limites, e a nudez comum que resulta dessas dissoluções sucessivas é, efetivamente, de uma mistura (nudez comum, sem mais fronteira; ou seja, sem mais limite efetivo entre a porosidade das membranas).

Não haver limite efetivo entre as membranas não quer dizer uma confusão perfeita entre os dois corpos, claro (ou melhor, pode até querer dizer uma confusão prática entre dois corpos, mas não de todas as forças que os animam).

Da mesma maneira que a própria unidade inteiriça de qualquer corpo é, no máximo, sempre um arranjo provisório das várias forças materiais e simbólicas que o compõem, também qualquer acoplagem eventual entre corpos humanos, por poderosa e transformadora que seja, é sempre uma mistura parcial e precária, a todo tempo renegociada.

O corpo, aqui no poema de Cabral, aparece como uma coisa maciça e oca ao mesmo tempo, ora vazia e envolta, ora cheia e envolvida, cheia de repetições e fantasmagorias, e misturado aos outros corpos tanto atualmente quanto virtualmente. Aquilo que não está hoje ainda assim está, em nós, ainda que numa bolsa, tipo externo de memória (que, ainda assim, carrega presenças efetivamente corpóreas).

O que nos conduz, num salto, a esse trecho de Isabelle Stengers explicando a dinâmica da infecção em Whitehead:

Pour Whitehead, les parties ne composent pas le tout sans que le tout n'infecte les parties. En d'autres termes, l'identité, ou le mode endurent de structuration, du tout et des parties sont strictement contemporains. C'est pourquoi on peut utiliser le même terme, "infection", tant pour désigner les rapports entre tout et parties que pour décrire les relations de l'organisme vivant avec son environne ment. Si le corps existe pour ses parties, c'est parce ses parties sont infectées par tel ou tel aspect obstiné de ce que nous appelons le corps, mais qui, pour elles, est une portion de leur environnement, et si les parties existent les unes pour les autres et pour le corps, c'est parce que les modes de structuration respectifs de chacun sont d'une très grande sensibilité à toute modification de l'environnement qu'ils constituent les uns pour les autres (STENGERS, 2002a, p. 200).⁶⁸

⁶⁸ Para Whitehead, as partes não constituem o todo sem que o todo infecte as partes. Em outras palavras, a identidade, ou o padrão duradouro, do todo e das partes é estritamente contemporâneo. É por isso que o mesmo termo, "infecção", pode ser usado tanto para designar a relação entre o

Stengers está falando aqui do vínculo que mantém o conjunto corporal individuado e da dinâmica de troca contínua entre um corpo e seu meio. As partes de um todo são meios recíprocos umas para as outras, o que descreve a infecção recíproca entre as partes de um corpo, assim como de um corpo com seu meio.

Temos diante de nós um poema (uma coisa feita). Aquela coisa está disponível para nós como objeto, meio material expressivo, mas nosso corpo existe para aquele objeto como meio de atualização expressiva.

Quando um evento acontece em nós — por meio de nós —, a concreção situada não está nem no evento nem dentro de nós, mas, por assim dizer, no arco, ou na trajetória, entre uma coisa e a outra.⁶⁹

Stengers, via Whitehead, mostra que o meio infecta o corpo, e o corpo infecta o meio de volta. Por isso, quando dois corpos interpenetram suas potências expressivas não se trata nunca apenas de dois corpos envolvidos, mas vários meios expressivos descontínuos sobrepostos em intensidade contínua. Ritmo. Não é apenas a extensão estratégica da superfície da trama que cobre-e-revela nexos de eventos, mas a sobreposição em intensidade do seu tecido (que permite ora a resistência flexível da sua forma, ora o vazamento seletivo de luz). Se o engajamento expressivo é efetivo (se a acoplagem *funciona*, digamos) o esquema corporal pode passar a se ver implicado nos termos daquela concreção que o envolve como trama, de forma momentânea ou duradoura.

todo e as partes como para descrever as relações de um organismo vivo com seu meio. Se o corpo existe para as partes, é porque as partes são infectadas por tal e tal obstinado aspecto do que chamamos do corpo, mas que, para elas, é uma porção de seu meio; e, se as partes existem umas para as outras e para o corpo, é porque os modos de estruturação respectivos de cada um são de uma grande sensibilidade para toda modificação de meio que eles constituem uns para os outros.

⁶⁹ Seguimos aqui a orientação de Kenneth Burke no seu “Permanence & Change”, de 1935, livro influenciado por Whitehead. A citação vale sua extensão: “Quem, afinal de contas, decreta o que se chama de um evento separado? Por que devo chamar colheitas de uma coisa e luz do sol de outra, essencialmente diferente, particularmente quando eu tenho tanta evidência para indicar que uma coisa pode se tornar a outra? Por que eu não poderia também considerar como um evento a irradiação de certos raios, sua jornada desde o sol, sua inclusão na vida da planta por meio do funcionamento da clorofila, e sua diminuição final no outono? O novo realista considera a experiência precisamente por essa maneira alterada de dividir todos quando se diz que não devemos falar do verde como uma “ilusão”, um mero fenômeno repetido de certas vibrações afetando tecidos nervosos. No lugar, ele diz, devemos considerar o “arco” inteiro como a “experiência real”, aceitando como um evento as vibrações externas, as respostas nervosas e o sentido resultante de verde. Por este método, a qualidade verde torna-se tão “real” nas nossas especulações como é na nossa experiência cotidiana. Não é uma “ilusão”, mas uma parte atual do universo” (BURKE, 1987, p. 260).

Também aqui na nossa repetição crítica do poema de Cabral, tenta-se apreender o que o poema faz enquanto sucessão, é a concreção da configuração virtual de seu dispositivo num corpo. É sempre o complexo estendido de fantasmagorias afetivas do nosso corpo que é posto para jogo no engajamento imaginativo com algum índice de agência artística.

O pandemônio das imagens e dos objetos que intermediam a nossa relação com as forças inumanas do nosso meio são nós afetivos constitutivos, complexos figurais que funcionam como elementos de tramas espaço-temporais que nos envolvem como indivíduos e como membros de coletividades. Não estamos mais falando nem exatamente de corpos nem exatamente de imagens, nota-se.

No último verso de “Escritos com o corpo”, o “fora” lê-se mais imediatamente como pretérito mais-que-perfeito do verbo “ser”, mas também ressoa aqui o fantasma fônico da palavra “fora”, lembrete de que o mundo exterior, assim como o mundo interior, pode se nos apresentar como essa mistura de ausência e presença dos lugares e corpos em que já estivemos e que já estiveram em nós.

e que ora é volume maciço,
entre os braços, neles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou o açoita:

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fosse oca,
que o corpo teve, onde já esteve,
e onde o ter e o estar igual fora

1.9 Ruído e repetição radicalmente contingente

Cabral diz, no final de “Uma faca só lâmina” que toda imagem “rebenta” ao tentar apreender a violência da realidade.

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.

A imagem rebenta como a onda de John Ashbery em “Self-Portrait in a Convex Mirror”:

like a wave breaking on a rock
giving up its shape in a gesture
which expresses that shape

(como uma onda quebrando numa pedra
entregando sua forma num gesto
que expressa essa forma)⁷⁰

Não conheço trechos curtos que descrevam melhor do que esses dois a forma de versos virarem (mas eu diria, antes, entregando sua forma num gesto que expressa sua matéria, virando e rebentando, ao comunicar a concreção criadora e destrutiva do seu próprio meio, os termos da sua própria materialidade expressiva).

No mesmo poema, Cabral fala que nas facas sente-se uma “fome” pelas coisas.

Considerando que a própria faca seria um ser inanimado (uma ferramenta ou dispositivo relacional), pode-se dizer que a sua fome seria tanto uma fome por alguma coisa quanto uma fome sentida por uma coisa. Pode se dizer que Cabral nos apresenta um mundo onde as apetições materiais são sentidas como voragens, motores de transformação dinâmica .

Como aponta Renata Sammer:

⁷⁰ Tradução minha de Ashbery.

A faca é motor do desejo, “jamais a encontrarás” / “com a boca vazia”, por isso é “energética”, ou mesmo “perversa”. É a máquina que dispara. Máquina pulsante, que quanto mais corta mais aumenta o corte, “e se vive a se parir” / “em outras, como fonte” (SAMMER, 2017, p. 286).

A capacidade de cortar de uma faca não se afigura aqui apenas como uma capacidade negativa desativada, mas como uma avidez material, ou uma apetição, uma tendência material estruturante e inumana. A faca constitui, na sua configuração relacional, uma apetição material que aponta para outras apetições potenciais.

Podemos tomar, em sucessão, nessa onda, o movimento oferecido pela formulação de Deleuze no início de *Diferença e Repetição*:

Quando o corpo conjuga os seus pontos notáveis com os da onda, ele enoda o princípio de uma repetição que não é mais aquela do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença, de uma onda e de um gesto a outro, e que transporta essa diferença no espaço repetitivo assim constituído (DELEUZE, 2011, p. 35).

Dependendo do quão literal você entenda que seja o exemplo de Deleuze, é de um encadeamento *rítmico* que fala. Envolver-se na trama de uma composição implica jogar o meu corpo nos termos em que a matéria expressiva se joga. Pra dar conta da dificuldade sempre renovada da tarefa de repetir a vária diferença do outro, temos o dever crítico de sempre estar dispostos a esgarçar as nossas capacidades afetivas ao máximo de nossas capacidades (a ponto de ter de refazê-las, ligeira ou radicalmente, com cada composição que esmigalha as nossas expectativas formais).

O modelo aristotélico da trama como nó e desenlace, complicação e resolução (*desis* e *lisis*) sugere primeiro a figura do ventre de uma onda que tomba sobre si própria — embarriga e desembucha —, mas muitos associam antes a apetição formal da trama ao tensionamento sexual ritmado do corpo que se mantém até a culminação do gozo.

Não é a pretensão desta tese esmiuçar a relação complexa entre a dimensão erótica e a dimensão estética, mas cabe aqui invocar a compreensão de Sandor Ferenczi do sexo — e de fato boa parte da atividade humana — como uma tentativa de regressar ao estado intrauterino por via de um modo “mágico-alucinatório” (FERENCZI, 2008, p. 26).

O retorno ao útero seria, ao mesmo tempo, um retorno ao seu conforto e segurança e um retorno à comunicação total com a água. Toda vida vem do mar, e

as mães conseguem reproduzir o meio aquático de onde viemos durante a gestação (o filho seria, para Ferenczi, um endoparasito aquático).

Não é necessário comprar de Ferenczi todo o seu pacote especulativo (de engramas traumáticos de sucessivas catástrofes constitutivos da espécie, tendência afetiva humana universal de regressão ao corpo materno, aquela coisa toda) para apreciar a profundidade dessa ideia. Podemos supor que elementos desse modo mágico-alucinatório de circunscrição corporal erótica no meio tomam parte de toda atividade artística. O que quer dizer não só que toda atividade artística tem uma dimensão erótica, mas que toda atividade artística tem uma dimensão alucinatória. Nos termos do Simondon, um retorno à dimensão pré-individual significa o retorno à potência do que é ilimitado. Voltaremos ao nosso querido Ferenczi no final do capítulo.

As apetições corporais de quem repete a composição se acoplam às apetições materiais tramadas em sobreposição tensa. A partir do momento que a concreção corporal começa, uma composição quer ser desempenhada (culminar as apetições ali maquinadas entre suas partes, virtualmente aninhadas e, assim, dissipá-las). Assim, a trama artística de apetições materiais atadas desata apetições corporais do corpo que a repete de acordo com o seu ritmo.

Apetições corporais querem ser satisfeitas (o que equivale a dizer: desempenhadas ou destruídas). Uma composição projeta e retém apetições corporais a partir da retenção e protensão de apetições materiais tramadas.

Uma maneira mais geral de dizer isso é dizer que toda composição (material e artística) invoca sua decomposição (corporal).

O estabelecimento de uma espécie de meta expressiva obviamente deve incluir também todas as possibilidades expressivas de desvio e frustração dessa meta, assim como todas as dimensões possíveis da latência, perversão e dispersão.

Como diz Peter Brooks (1985, p. 104, tradução minha) no seu livro “Reading for the Plot”: “O desejo do texto (o desejo de ler) é, então, desejo pelo fim, mas desejo pelo fim que se alcança só por meio de um contorno pelo menos

minimamente complicado, o desvio intencional, em tensão, que é a trama da narrativa”.⁷¹

Nesse livro, Brooks lê no “Além do Princípio do Prazer”, de Freud, o esboço de um teoria energética e dinâmica da narrativa. Brooks propõe que pensemos no ato de atar apetições e deferir descarga na narrativa a partir da economia psíquica que Freud apresenta no livro (e com a qual lidaremos a seguir):

Energia textual, tudo que é erigido em expectância e possibilidade num texto, pode ser utilizado pela trama só quando já foi atado ou formalizado. Não pode de outra forma ser tramado num trajeto para descarga significativa, que é o que o princípio do prazer é encarregado de fazer (...). Como a palavra “atar” sugere, essas formalizações e reconhecimentos que provocam podem em certo sentido serem dolorosas: elas criam um atraso, um adiamento na descarga de energia: uma recusa de prazer imediato, para garantir que a última descarga prazerosa vai ser mais completa. Os textos mais eficientes, ou, pelo menos, mais desafiadores, podem ser os que são mais retardados, mais altamente atados, mais dolorosos (BROOKS, 1985, tradução minha).⁷²

A energia expressiva contraída em uma composição só pode ser liberada depois de um constrangimento criativo inicial que a canalize. As repetições estruturais de uma trama, portanto, atam apetições materiais. Mas repetições não funcionam apenas como redundância morosa ou dolorosa para acumular carga, podendo agir também como moduladores de intensidade.

Em Freud (2013, p. 208), diz-se que um grupo de instintos se apressa pra frente pra chegar à meta final da vida o mais rápido possível; mas, quando um estado particular de avanço é alcançado, o outro grupo recua o tranco para um determinado ponto para começar de novo e, assim, prolongar a viagem.

Todo mundo quer chegar ao fim, mas não assim. Não agora.

⁷¹ No original: “The desire of the text (the desire of reading) is hence desire for the end, but desire for the end reached only through the at least minimally complicated detour, the intentional deviance, in tension, which is the plot of narrative” (BROOKS, 1985, p. 104).

⁷² No original: “Textual energy, all that is aroused into expectancy and possibility in a text, can become usable by plot only when it has been bound or formalized. It cannot otherwise be plotted in a course to significant discharge, which is what the pleasure principle is charged with doing. (...) As the word “binding” itself suggests, these formalizations and the recognitions they provoke may in some sense be painful: they create a delay, a postponement in the discharge of energy: a turning back from immediate pleasure, to ensure that the ultimate pleasurable discharge will be more complete. The most effective or, at the least, the most challenging texts may be those that are most delayed, most highly bound, most painful” (BROOKS, 1985).

1.10 Repetição em Kierkegaard e Freud

Northrop Frye, no enigmático final do seu “Anatomy of Criticism”, diz que o leitor tem de “make it new” (repetindo o pedido vanguardista de Pound) tanto quanto o poeta.

Como modelo para essa necessidade de “fazer tudo novo” (ou “fazer tudo de novo”) no ato de leitura, é oferecida a repetição de Kierkegaard. Ele escreve: “By it he apparently means, not the simple repeating of an experience, but the recreating of it which redeems it or awakens it to life” (FRYE, 1995, p. 345).

Frye não explica com tanta precisão como essa recriação ou atualização (termo que ele não usa) deveria se dar, e o próprio livro de Kierkegaard já é críptico o bastante por si próprio.

Escrito em parte com o pseudônimo de Constantin Constantius, em parte como um jovem romântico apaixonado sem nome, e, como o brilhante “Ou/Ou” (“Enten/Eller”), orquestrado como um romance de ideias, “A Repetição”, de Kierkegaard, oferece a possibilidade conceitual críptica de um ato que seria o inverso da “recoleção”. Se a recoleção (ou *anamnesis*) grega se volta para o passado, a Repetição seria o mesmo gesto invertido, voltado para frente.

Não nos ajuda, claro, que Kierkegaard estivesse, como diz o seu Constantin Constantius, escrevendo de uma maneira que os hereges não seriam capazes de entender (como fazia Clemente de Alexandria).

Há muitos que enxergam no livro mais uma das longas e crípticas mensagens à sua noiva, Regine Olsen, que Kierkegaard cortejou por meses até romper o compromisso de forma abrupta e inexplicada.

Considerando a teatralidade autoral de livros como “Temor e Tremor” e “Ou/Ou” (“Enten/Eller”), ambos de 1843, e a extrema seriedade com que Kierkegaard aparentemente levava esses jogos, as possibilidades interpretativas são vastíssimas, e a nossa leitura não pretende ser nem remotamente exaustiva e nem exatamente fiel ao que o próprio texto oferece enquanto economia conceitual.

Aliás, embora Kierkegaard tenha sido alvo de uma série de análises profundas no século XX, tanto enquanto filósofo e pensador religioso quanto enquanto artista existencialista, parece-me — pelo que consegui alcançar da vasta

literatura escrita sobre ele — que relativa pouca atenção se deu na teoria literária pra extraordinária inventividade retórica e formal dos seus experimentos em prosa ficcional, como Frye os chama.

Especificamente no que toca ao seu teatro de pseudônimos, seus Vigilius Haufniensis, Nicolas Notabene, Johannes de Silentio e Constantin Constantius. Kierkegaard é, junto com Fernando Pessoa, não parece exagero dizer, dos mais extraordinários esgarçadores do “meio expressivo da autoralidade” na literatura europeia moderna. Kierkegaard tem, ainda, a estranha distinção de fazê-lo enquanto filósofo.

Os versos de Murilo Mendes (1970, p. 99,) sobre o segundo, aliás, tanto valem para o primeiro:

Exerces o fâscino
De quem autocobaia se desmembra
a fim de conhecer o homem no duro
Da matéria escorchada.

O livro “A Repetição” começa citando a anedota de Diógenes refutando a refutação eleática do movimento. Diógenes, como se conta, teria simplesmente dado uns passos pra frente e pra trás como meio de refutação.

A repetição, diz Kierkegaard, ainda na primeira carta de Constantin Constantius, explicaria a relação entre os eleáticos e Heráclito (isto é, entre a unidade da *stasis* o e movimento múltiplo da mudança) e explicaria que a repetição de verdade seria aquilo que erroneamente se chamaria, na época, de mediação (numa referência a Hegel, contra quem Kierkegaard está frequentemente escrevendo).

A dialética da repetição é fácil, porque aquilo que é repetido já foi—de outra forma não poderia ser repetido—mas o próprio fato de que já foi faz a repetição ser algo novo. Quando os gregos disseram que todo conhecimento é recoleção, eles diziam que toda existência, que é, já foi; quando se diz que a vida é repetição, diz-se: a atualidade, que já foi, agora vem a existir (KIERKEGAARD, 2003, p. 149).

Ele felicita a língua dinamarquesa por esse termo filosófico, que, no original, se diz *Gjentagelse*, e que já se traduziu em francês como *Reprise*.

Essa repetição, então, seria algo como uma “retomada” do que já foi, mas “em outros termos que não os do passado”. Uma retomada menos no sentido da continuação de algo que foi interrompido e mais no sentido de “tomar de novo” (ou “tomar como novo”) algo que jamais existiu, propriamente, naqueles termos.

É nesse sentido que estamos tentando apropriar o conceito de Kierkegaard para uma ecologia materialista dos meios e para um vocabulário que permita falar de processos artísticos como composições críticas.⁷³

Se a coleção propõe que nós já sabemos tudo o que viemos a aprender, a repetição implica que toda reiteração de sentido alheio “refaz e recupera o sentido todo” (“do corpo todo”, podemos completar, de nossa parte; enquanto dispositivo relacional de figuração).

Uma retomada, claro, que envolve todo o repertório expressivo do esquema corporal do corpo indivíduo percutido, inteiramente implicado nesse ato. De onde estamos, diríamos: a repetição traz sempre o sinal e o ruído juntos no seu meio de transmissão (a capacidade transdutiva recíproca de ambos arrastando consigo o rastro de sua ontogênese encapsulada).⁷⁴

O que ajuda a entender um pouco melhor, talvez a conclusão seguinte de Frye (1995, p. 347): “A meta da crítica histórica, como as nossas metáforas sobre ela frequentemente indicam, é uma espécie de auto-ressureição, a visão do vale de ossos que assume a carne e sangue da nossa própria visão”.

Frye, cuja maior influência imaginativa era William Blake, aqui repete a linguagem do profeta Ezequiel para sugerir a imagem do texto como uma ossatura que deve ser preenchida com a carne e o sangue do leitor.

De minha parte, embora tenha muito interesse no que dá pra fazer com as formulações de Kierkegaard e Frye, dispenso essas reverberações cristãs empacotadas no termo, até onde é possível dispensá-las (o que não quer dizer uma

⁷³ Não o faria se o seu livro não consistisse numa série de fracassos bem-humorados de se atualizar o tal conceito de repetição. Kierkegaard pode ser dogmático na fé, mas seu pensamento nunca nos promete sistema, nunca assume um ponto de vista discursivo de sobrevoos de todo o discurso, monta sempre um teatro polifônico novo para seus livros, é, ao mesmo tempo, insuportavelmente sério e dos poucos filósofos de sua época que pareciam achar graça de quase tudo que estava escrevendo. Se esta tese vai tentar propor, adiante, uma atenção ao gesto implícito de montagem material do pensamento no meio, a dispersão autoral de Kierkegaard é, nesse sentido, uma das soluções mais originais ao problema moderno da economia discursiva.

⁷⁴ Essa frase fará sentido até o final da tese, prometo.

dispensa de todas as reverberações místicas; entendendo, claro, que toda mística comporta uma forma de erotismo, ainda que frequentemente mórbido e ascético).⁷⁵

Frye, nos seus diários, diz que essa ideia de Kierkegaard lida com a sua própria ideia (jamais desenvolvida formalmente, que eu saiba) do círculo épico. De que a empreitada essencial descrita ou proposta pelo épico é cíclica, e que ela retorna “not to the same point, but to the same point renewed and transformed” (ou seja, “não para o mesmo ponto, mas para o mesmo ponto renovado e transformado” (FRYE, 2001, p. 489, tradução minha)).

O que isso quer dizer no nosso contexto é que qualquer composição que faça algo de radicalmente novo com o seu esquema corporal, assim como qualquer metáfora que junte coisas que você nunca havia juntado antes, tende a distender, ainda que ligeiramente, o “alcance afetivo” do seu corpo.

Melhor dizendo, ele amplifica ou desdobra novas dimensões operacionais do esquema corporal, como diria Merleau-Ponty (que não é a fantasmagoria de um homúnculo, o cinema da subjetividade na cabeça, mas um nexos relacional concreto e situado, como a propriocepção). Talvez fosse disso, entre tantas outras coisas, que falasse Spinoza ao equivaler a alegria com o aumento da potência do nosso corpo de agir.

Toda composição nos ensina a recebê-la (ou, melhor dizendo, recriá-la), mas isso só será possível se tivermos um repertório expressivo plástico o bastante para recolher os termos das suas modificações rítmicas e conseguir situar minimamente o repertório do jogo que se joga na composição.

Ao encontrar uma nova configuração — de meios, modulação, matéria ou montagem que nos sejam radicalmente alheias —, a nossa capacidade de construção de mundos expressivos a partir do nosso esquema corporal e do nosso repertório gestual é sempre refeita, em maior ou menor grau. Outra forma de dizê-lo é que, para aprender a repetir os gestos dos outros direito, nós acabamos tendo de aprender a refazer a nós mesmos a todo tempo.

É verdade que tudo pede para se jogar e ser jogado nos termos de sua configuração material, mas, ao mesmo tempo, todo objeto expressivo (de um motivo

⁷⁵ No lugar de soprar sangue nos ossos alheios, como Frye propõe, talvez essa tese prefira seguir o conselho de Rabelais, que ele aprendeu com os cachorros: roer o osso até rompê-lo e chupar o seu tutano depois.

gráfico à figura de uma vida, de um conceito matemático a um filosófico) pode ser usado para coisas inteiramente distintas dos contextos de sua invenção.

Essa múltipla valência da repetição de qualquer forma materialmente cristalizada é constitutiva do objeto estético (síntese do consciente e do inconsciente, em Schelling, da liberdade e da necessidade; daqui diríamos da gravidade e da graça, do sinal do gesto do emissor e do ruído da cadeia de reverberação).

Em “Além do Princípio do Prazer”, Freud oferece uma noção de repetição que, a princípio, pode parecer radicalmente distinta, mas que não por isso deixa de nos prestar.

Ao falar da experiência daqueles que sofreram traumas violentos (em particular os da grande guerra que havia acabado de acabar), Freud se concentra no fato de que tantas pessoas parecem ter sonhos que repetem as circunstâncias do trauma e na estranheza desse fato em relação à economia psíquica que reinava até então na sua teoria, regida principalmente pelo princípio do prazer.

A cena seguinte que Freud apresenta é a de uma criança de um ano e meio, que, incomodada com a ausência da mãe, inventa o seu jogo de *Fort Da*, brincando de fazer desaparecer e reaparecer os objetos ao seu redor. Para Freud, essa encenação da ausência e de sua anulação seria uma forma de conseguir, através de um jogo expressivo, dominar uma coisa que antes lhe dominava, tornar uma situação passiva numa posição ativa.

Freud associa isso com a vontade de adultos de se submeterem a jogos e imitações artísticas (que podem ser, em momentos, extremamente dolorosos) e, ainda assim, considerarem a experiência, no todo, prazerosa. A economia expressiva desse jogo se faz com desprazer para um sistema e, ao mesmo tempo, prazer para outro.

Freud passa a considerar a possibilidade de uma compulsão por repetição fazer parte da nossa economia psíquica básica, frequentemente sobrepunhando o princípio do prazer, mesmo entre os não neuróticos. Para explicar isso, Freud propõe a especulação de que talvez toda vida aspire a retornar à quietude quentinha do inorgânico, esse estado prévio de nenhuma tensão. A meta de toda vida, então, seria a morte.

Essa conclusão passa pela compreensão de Freud do prazer como redução de estímulos. Como ele mesmo diz:

O fato de havermos reconhecido como tendência dominante da vida psíquica, talvez da própria vida dos nervos, o esforço de diminuir, manter constante, abolir a tensão interna dos estímulos (o princípio do Nirvana, na expressão de Barbara Low), tal como exprime no princípio do prazer, é um dos nossos mais fortes motivos para crer na existência dos instintos de morte (FREUD, 2013, p. 2008).

Todos nós teríamos, então, além do nosso instinto de autopreservação e do nosso desejo por prazer, uma pulsão de morte embutida no nosso aparelho psíquico. Seria uma maneira de explicar a nossa tendência a nos prendermos a estereotípias afetivas, o fato de que todos nós tendemos a comprimir toda a extensão da nossa afetividade corporal nos dutos que aprendemos dolorosamente durante nossa infância, tomando nexos novos do mundo exterior como iterações expressivas da matriz afetiva oferecida pela nossa própria trama familiar.

Freud admite que Sabina Spielrein já havia antecipado boa parte dessa especulação no seu ensaio “Destrução como Causa do vir-a-ser” (“Die Destruktion als Ursache des Werdens”), de 1912. Mas não discute a diferença entre a sua visão e a de Spielrein. Ela diz, no ensaio, que o impulso reprodutivo consiste psicologicamente de dois componentes antagonistas, uma pulsão destrutiva e uma pulsão de vir-a-ser (SPIELREIN, 1912, p. 184). A formulação se parece com a de Freud, mas Spielrein, também influenciada por Jung, mistura suas especulações sobre modos e graus de autodestruição com uma profusão de exemplos mitológicos literários, dando mais ênfase para o aspecto da morte como um processo de um ciclo maior de renascimento criativo.

Ela vê em Nietzsche, por exemplo, ao mesmo tempo um instinto criativo autodestrutivo e uma identificação com o mar da sua origem primeva (“For Nietzsche, the mother is himself and he himself is his mother” (SPIELREIN, 1912, p. 168)). O processo de vir a ser, de criação, é sempre o resultado de uma destruição (SPIELREIN, 1912, p. 173).

A empreitada psicanalítica já havia definido sua peculiar genealogia como uma topologia histórica, mostrando, nas fraturas do sujeito racional, a gênese afetiva de sua trama familiar. Mas aqui Freud vai até os ímpetos constitutivos da vida orgânica, retornando à densidade metafórica de um mitógrafo como Hesíodo e

reduzindo toda a nossa economia psíquica (de fato, toda a oscilação dinâmica da vida) a um confronto entre Eros e Thanatos. De um lado, a libido que une tudo o que vive; do outro, um instinto de morte que teima em recuperar o estado inerte anterior.

A divisão que Spielrein oferece é diferente. Para ela, os dois polos são uma pulsão estática que quer proteger o indivíduo atual de forças exógenas e uma pulsão dinâmica que quer preservar a espécie e almeja a mudança, a ressurreição do indivíduo em uma nova forma: “Nenhuma mudança pode ocorrer sem destruição da condição prévia” (SPIELREIN, 1912, p. 174).⁷⁶

Isto é, o impulso de destruição é aqui, ainda, parte de um movimento mais amplo da vida e não da morte, enquanto Freud propõe que a própria vida seja vista como um rodeio rumo à morte. Não se trata só da redução da vida a impulsos opostos, anabolismo e catabolismo, construção e destruição. Freud vai além disso. Ele não diz só que o organismo tem apetições naturais de destruição, mas “que toda vida, no fundo, quer morrer”. Claro que existe uma conexão biológica e simbólica entre sexo e morte que dá força a essa narrativa mítica de Eros e Thanatos. Foi a reprodução sexuada que criou o nosso tipo de mortalidade no mundo, e o orgasmo pode ser tido como uma pequena morte.

Para Elizabeth Grosz (2002, p. 292), toda a obra de Freud pode ser compreendida como uma “generalização e abstração do modelo do orgasmo masculino como fundamento principal da própria vida”.⁷⁷ Podemos dizer que o modelo da carga e descarga de tensão seguida de relaxamento (ou do acúmulo e explosão dissipativa) não é o único movimento disponível para a libido e para a vida, assim como a dissipação de tensões não é o único modelo inteligível do prazer.⁷⁸

⁷⁶ Catherine Malabou (20015, p. 4) diz algo parecido no seu “Ontologia do Acidente”, de 2009: “o fato de que toda criação só pode acontecer com o preço de uma contraparte destrutiva é uma lei fundamental da vida. Não contradiz a vida; torna-a possível”. Para que os nossos dedos se separem uns dos outros, por exemplo, é preciso que os intervalos entre eles sejam criados por *apoptose*, morte celular (MALABOU, 2015, p. 5).

⁷⁷ No original: “All of Freud’s works can be understood as a generalization of and abstraction from the model of male orgasm to the fundamental principle of life itself: the constancy principle, and indeed the pleasure principle, the notion of psychical investment or cathexis, the movements of repression which sever an ideational representative from its energetic intensity, all accord with this hydraulics of tumescence and detumescence” (GROSZ, 2002, p. 292).

⁷⁸ Não só pela existência de orgasmos múltiplos no aparelho feminino e de orgasmos secos no aparelho masculino, mas pela possibilidade de se modular a energia gradual e continuamente, sem saltos, como no tônus muscular.

Ferenczi apresenta, no seu “Thalassa”, uma outra versão mítico-psicanalítica dessa vontade do retorno ao inorgânico. Sem ousar discordar do seu mestre, Ferenczi distorce a vontade de regressão da vida no desejo de retorno ao útero materno. Aquilo que para Freud era morte, para Ferenczi poderia ser renascimento. Aquilo que para Freud é o vazio inorgânico da morte, para Ferenczi é o oblívio do sono e o assombro do mar. É como se Freud só conseguisse imaginar uma ameaça à sua individualidade como morte, enquanto Ferenczi consegue ver na dissolução da individualidade numa massa maior uma potência de renascimento.⁷⁹

Mas, se a repetição em Freud então tende à morbidez e à estereotipia, justamente por isso constitui também a anamnese sintomal e a possibilidade da cura (ainda que não baste que a repetição venha à tona e seja reconhecida; é preciso que os termos de sua transformação expressiva sejam enunciados e *encenados*).

Como diz Deleuze (2011, p. 30): “Se a repetição nos deixa doentes, é ela também que nos cura; se ela nos encadeia e nos destrói, é ela ainda que nos libera”.

As repetições de uma trama atam apetições materiais de um meio que desdobram repetições afetivas no corpo que ela envolve. Toda composição, considerada enquanto uma *performance* materialmente situada, deve ser tomada no seu movimento de dentro pra fora da expressão subjetiva de um corpo como um movimento simultâneo de decomposição de forças históricas do meio agindo de fora pra dentro. Tramas artísticas tendem a conter traumas — individuais e coletivos — contraídos.

O gesto se comunica na montagem do meio, e a materialidade do meio, por sua vez, também se comunica no gesto. Arte é expressão, mas expressão de um fluxo complexo interno-externo de um organismo estruturalmente acoplado a um meio, não a transpiração espontânea de um âmago essencial do artista. O artista pode às vezes retirar o material das suas próprias entranhas, mas é fato que, mesmo as nossas entranhas, são feitas do que nos é alheio.

Uma composição nos envolve não como um sujeito todo fechado no qual alguém abre um buraco, mas sim como uma onda quebrando sobre si mesma e

⁷⁹ É verdade que as intuições de Ferenczi se baseavam em algumas ideias científicas hoje abandonadas (como a de que a ontogenia recapitula integralmente a filogenia; isto é, que o desenvolvimento de um organismo recapitula o processo da evolução de sua espécie). Mas, que eu saiba, não há biologia que garante o que Freud diz sobre *Thanatos*, tampouco. Entre os dois delírios, o de Ferenczi pelo menos me parece mais potente. A vida vegetal e animal pode ser vista, afinal, como uma espécie de epifenômeno da comunicabilidade da água.

sobre seu entorno e criando, na voragem entre o nó e o ventre, a possibilidade de um tubo (de um vórtice).

Todo poema “rebenta” ao tentar apreender a violência da realidade, como no poema de Cabral, significando a canalização de apetições do seu meio naquela configuração rítmica particular, a frequência de sua duração e o espaço de fase expressivo criado em sua concreção num meio expressivo.

Essa aparente digressão sobre a repetição em Kierkegaard e Freud, então, nos serve para precisar a dimensão temporal da repetição de qualquer poema, que envolve sempre a necessidade da cadeia ruidosa do passado, na metaestabilidade sedimentada de sua configuração, e a contingência do desdobramento do futuro na sua atualização também ruidosa. Um feixe de apetições materiais é atado numa trama histórica (tempo complicado e espaço implicado) que, ao ser atualizada, envolve e desdobra as potências afetivas de um corpo.

Se a repetição Freudiana é voltada para trás, traço mnêmico ou estereotipia afetiva, e a repetição Kierkegaardiana é voltada para frente, como retomada criadora de diferença, para uma ecologia materialista dos meios é preciso pensar numa repetição que se volte ao passado e ao futuro ao mesmo tempo, desdobramento diferencial contingente que arrasta consigo o ruído do passado contraído para a revelação coletiva do presente, assim como a repetição de um refrão arrasta consigo a carga afetiva dos compassos anteriores.

Voltar-se ao mesmo tempo ao passado e ao desdobramento contingente do futuro parece querer dizer que ficamos parados, mas a ideia é tentar capturar com as duas cargas teóricas o movimento destruidor e criador que se dá em toda composição. No meio dos dois movimentos contrários, entre a voragem de uma concreção material que se perfaz ao se repetir e o vórtice de uma apetição ruidosa que se revela, é onde se situa o corpo.

2 A CONCREÇÃO METAFÓRICA DO CORPO NO MEIO

“Metaphor is a device for seeing something in terms of something else. It brings out the thisness of a that, or the thatness of a this.”

Kenneth Burke

“The doctrine of the philosophy of organism is that, however far the sphere of efficient causation be pushed in the determination of components of a concrescence — its data, its emotions, its appreciations, its purposes its phases of subjective aim — beyond the determination of these components there always remains the final reaction of the self-creative unity of the universe. This final reaction completes the self-creative act by putting the decisive stamp of creative emphasis upon the determination of efficient cause. Each occasion exhibits its measure of creative emphasis in proportion to its measure of subjective intensity.”⁸⁰

Alfred North Whitehead

“Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy.”⁸¹

William Blake

2.1 Metáfora e meio

⁸⁰ Tradução minha: “A doutrina da filosofia do organismo é que, não importa a distância a que se empurra a esfera de causalidade eficiente na determinação dos componentes de uma concrescência — sua informação, suas emoções, suas apreciações, seus propósitos e suas fases de mira subjetiva — além da determinação desses componentes sempre sobra a reação final da unidade autocriativa do universo. Essa reação final complete o ato autocriativo ao colocar a impressão decisiva de ênfase criativa na determinação da causa eficiente. Cada ocasião exibe sua medida de ênfase criativa na proporção da sua medida de intensidade subjetiva.”

⁸¹ Tradução minha: “Energia é a única vida e é do corpo e a razão é o limite ou circunferência externa da energia.”

Por um lado, este capítulo pretende se debruçar sobre o debate da metáfora nos estudos literários e filosóficos nos seus termos tradicionais, fazendo o possível para recuperar a sua importância histórica com a densidade adequada. Poucos assuntos dentro da problemática poética são tão disputados e longevos, e talvez nenhum tenha adquirido uma importância tão grande na filosofia.

Por outro, o objetivo do capítulo será o de negar a associação costumeira da metáfora com a representação e a identidade, assim como o próprio caráter privilegiado da metáfora poética enquanto protótipo ou arquétipo da criação (*poiesis*) como um todo, assim como da poesia ou da literatura como forma essencialmente privilegiada ou paradigmática da criação como um todo.

Quer dizer: subscrevo, em parte, à noção bem disseminada do processo metafórico como essencial à constituição da linguagem e da mitologia, mas sem me comprometer com os penduricalhos que costumam acompanhar essa noção. O que tentarei defender é que o processo metafórico é caso particular do ato de montagem (pensado enquanto acoplamento ontogenético corpo-meio), assim como da figuração espaço-temporal em geral. O processo metafórico,⁸² tomado como montagem, não só figura algo familiar em termos estranhos, mas transpõe campos da experiência e domínios de referência, comprime escalas de relação, contrai extensões relacionais e transduz dimensões do sensível. Explicaremos melhor adiante o que se quer dizer com tudo isso.

Primeiro traçarei um percurso da noção ocidental de metáfora desde Aristóteles, passando por Vico e Nietzsche até suas peripécias conceituais no século passado, passando rapidamente pela mitologia branca de Jacques Derrida e a metaforologia de Hans Blumenberg. Depois da modernidade, a ocupação do estudo da metáfora passa a ser menos da inventividade poética e mais do papel que cumpre a metáfora quando desativada, morta, servindo de base estrutural para os conceitos que nos organizam. Veremos que o discurso filosófico mais recente sobre a metáfora (como em Derrida e Blumenberg) tende a se voltar para o fundo que há por trás da figuração conceitual.

Depois tentarei apresentar uma noção de metáfora como montagem figural, cópula expressiva e acoplamento corpo-meio que possa se sustentar e desdobrar

⁸² Sigo aqui a recomendação de Gemma Fiumara de que é preferível pensar num processo metafórico do que na “metáfora” como conceito facilmente delimitado (FIUMARA, 1995, p. 10).

dentro dos termos de uma ecologia materialista dos meios de comunicação. A relação do processo metafórico com os processos de transdução, recursão e compressão figural será crucial para formular uma noção da metáfora como processo que precede e ajuda a constituir a linguagem discursiva.

Por último, focarei na obra e no pensamento do poeta inglês Gerard Manley Hopkins como uma expressão da concreção metafórica como acoplamento do corpo com a materialidade dos meios.

O modelo mais simples da metáfora se encontra na estrutura “A é B”, querendo dizer mais uma equivalência expressiva do que uma assertiva de identidade. Diz-se que *A é B* ao mesmo tempo que está subentendido que *A não é B*.⁸³

O que pode parecer essencialmente a mesma metáfora pode vir a produzir sentidos radicalmente diferentes (só pensar na carga distinta que a metáfora “a vida é livro” ganha em Agostinho e em Proust). E isso se faz possível porque toda metáfora, para ser inteligível, expressa não apenas uma equivalência expressiva em particular, mas também a própria possibilidade figural daquela expressão e o próprio meio material de sua expressividade (a língua e o nexos material prático entres seus praticantes).

Num contexto de expressão mítica onde se diga algo como “A onça é dona do fogo”, “Washington é um dos pais fundadores da nação”, ou “A nossa mãe é o rio que enche na primavera”, o sentido não é propriamente metafórico. Embora a estrutura de enunciação pareça a mesma, nesse caso a ideia é mais próxima de uma expressão literal de identidade — ainda que uma identidade sobrenatural — do que de um transporte ou desvio do sentido próprio das palavras.

No caso de afirmações meio-filosóficas, meio-poéticas, como o “tudo é água” de Tales, não é tão fácil dizer o que se passa. É certo que há muito mais em jogo aqui do que uma *mera* brincadeira de equivalência expressiva, mas não é fácil precisar em que sentido a frase antecipava a sua própria estranheza, em que

⁸³ Num sentido menos estrito, chama-se de metáfora qualquer justaposição figural que produza uma equivalência. Como no poema idiogramático de Pound (tradução minha) sobre uma estação de metrô:

The apparition of these faces in the crowd;
(A aparição dessas faces na multidão)
Petals on a wet, black bough.
(Pétalas num ramo escuro, úmido).

medida o seu sentido deve ser tomado literalmente, e imagino que não seja fácil nem para quem saiba grego (embora seja certo que o conceito de “água” de Tales certamente não era H₂O, mas algo mais próximo do nosso conceito de “líquido”).⁸⁴

O conceito de metáfora, então, depende das noções associadas de um sentido próprio definido em oposição a um sentido figurado. Se a metáfora se define como transporte figural, muitos a entendem como o próprio veículo da figuração. O nome já sugere algo móvel e, logo, difícil de ser capturado. A própria palavra metáfora, afinal, se diz metaforicamente (um transporte espacial no lugar de uma transformação figural). Tanto a palavra metáfora quanto a palavra figura testemunham, segundo Ricoeur (1997, p. 365), essa mesma “recorrência formal”.

Ao que entendo, isso devia ser visto menos como um paradoxo que nos impossibilita de capturá-la com nossas pinças e mais como expressão da *recursividade* elementar da metáfora.

Uma maneira de entender essa recursividade, que talvez esteja por trás da noção do processo metafórico como motor genético da figuração como um todo, está no fato de que a estrutura “A é B” já repete, em certa medida, o movimento implicado em toda designação linguística (que diz que um determinada figura “é” um determinado evento que lhe é díspar — a palavra “elefante” e o evento “elefante”).

Mas, antes de desdobrar as possíveis implicações disso, precisamos acompanhar com nossos próprios pés um pouco do percurso histórico da metáfora.

2.2 Breve história do conceito de metáfora

“the metaphors we are avoiding steer our thought as much as those we accept”

I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*

Tomar uma coisa por outra implica sempre um percurso. A definição historicamente mais influente da metáfora é, sem dúvida, aquela oferecida por

⁸⁴ Essa ambiguidade se mantém não só na linguagem filosófica contemporânea, mas também nas metáforas científicas atuais. Qual é a literalidade da figura da “onda” na física ou da compreensão do “código genético” como uma espécie de linguagem? A resposta a essas perguntas não é nada trivial. Como diz Quine (1978, p. 22): “Talk of light waves is (...) best understood as metaphorical, so long as ‘wave’ is read in the time-honored way. Or we may liberalize ‘wave’ and kill the metaphor”.

Aristóteles na sua Poética. Como aponta Derrida (1972, p. 275) com alguma ironia, há já implícito no código ou programa dos estudos sobre a metáfora esse gesto de começo que sempre retoma a definição Aristotélica. O gesto é mesmo redundante, mas um tanto incontornável. Lá, ela é definida assim:

‘Metáfora’ é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa, transporte que se dá ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia (ARISTÓTELES, 2016, p. 169).

Aristóteles divide o transporte metafórico em quatro categorias possíveis, índice da disposição taxonômica do seu pensamento que procede por meio da hierarquização categórica em gênero e espécie. O transporte metafórico então se daria por uma relação de gênero e espécie, ou vice-versa (que outros chamariam de sinédoque), e entre espécies distintas (nunca de gênero para gênero).

Além desses três tipos de transporte entre gênero e espécie, haveria ainda a possibilidade do transporte por relação analógica, balaio largo que abriga quase todas as exceções aos casos anteriores.

Aristóteles deixa claro ainda que, se uma analogia requer que um segundo termo esteja para o primeiro como o quarto está para o terceiro, é possível ainda que ocorram metáforas por meio de relações analógicas em que algum dos quatro nomes esteja ausente.

Como no seu exemplo famoso de “semear luz divina” (que brota a partir da ausência de um verbo para a transmissão de luz), pode-se dizer que, nesse caso, a metáfora preenche uma lacuna expressiva entre termos relacionais preexistentes.

Essa proximidade da metáfora com a analogia talvez situe bem o poder e o limite do discurso metafórico para Aristóteles (como a analogia, ele seria útil e importante para a expressão retórica e poética, mas pouco confiável para uma construção racional séria e robusta).⁸⁵

⁸⁵ Em Simondon, a relação analógica é associada ao pensamento transdutivo, mas sem ter seu fundamento na semelhança. A verdadeira analogia, para Simondon, é uma identidade de relações, e não uma relação de identidades. Identidade essa que é fundada na diferença, não na semelhança (o que ele explica por meio da relação entre propriedades da luz e das ondas hertzianas (SIMONDON, 2013, p. 108). Uma metaforologia filosófica precisa se ater a essa distinção, mas, para o artista, toda semelhança pode resultar em metáfora. Como diz Frye (1989, p. 114): “Eros does not care how casual or inappropriate any given metaphor may be: he only wants to get as many images copulating as possible”.

Max Black, escrevendo no século XX, entende que Aristóteles estaria dentro do que ele chama visão “substitutiva”, que entende que o conteúdo de uma metáfora pode ser substituída por uma frase literal. Black (1978, p. 44), inspirado por I.A. Richards, propõe, no lugar, uma visão “interativa”, que entende que o sentido de uma metáfora emerge da interação entre o termo em foco⁸⁶ e o termo de quadro.⁸⁷

A partir do ímpeto rígido da definição de Aristóteles, podemos compreender a visão daqueles que entendem que o conceito de metáfora seria na verdade uma espécie de dispositivo de controle do jogo livre e mutante da figuração. A metáfora obviamente não é uma invenção grega, toda linguagem natural produz metáforas a torto e a direito, mas foi a racionalidade grega que inventou de dar um nome para esse processo, e ainda subdivi-lo em categorias distintas.

Embora Aristóteles associe a metáfora, na sua Retórica, com a capacidade de dar vivacidade ao discurso, de pôr as coisas em ato e diante dos nossos olhos (Retórica, III, 1411), a vontade em si de defini-la e classificar suas variantes remete à vontade de delimitar o seu espaço de possibilidades e fixar suas extensões num limite estático (ainda que, no caso da analogia incompleta, possamos dizer que a metáfora estaria justamente expandindo os limites anteriores da linguagem).

Essa ambiguidade entre querer meter a metáfora no seu lugar e a disposição teimosa do processo metafórico de transpor os limites de jogo em que ele se dá parece acompanhar o estudo da metáfora desde então.

Em Roma, a metáfora recebe atenção de mestres da retórica como Quintiliano e Cícero, sem que nada de tremendamente novo fosse produzido a seu respeito em relação ao conceito grego original. Se, na idade média, Tomás de Aquino tentava justificar o uso da expressão figurativa nas escrituras por meio da impossibilidade humana de compreender a revelação diretamente, a tendência mais forte a partir do início da modernidade é a de tratar a metáfora como um excesso ou um ornamento (ou seja, *poético* no sentido fraco do termo). Não à toa, tanto o “Discurso do Método” de Descartes quanto a “Ética” de Bento Spinoza parecem

⁸⁶ “Focus” e “frame” são as versões de Black para o “tenor” e “vehicle” de I. A. Richards, primeira tentativa que conheço de distinguir os dois polos metafóricos. Black admite, de bom grado, que misturou duas metáforas no seu modelo, que me parece — talvez por isso mesmo — de uso mais intuitivo que o de Richards.

⁸⁷ Não sei se é justo dizer que a visão de Aristóteles é inteiramente substitutiva, mas veremos a seguir que a versão do processo metafórico oferecida nesta tese se aproxima da visão interativa de Black.

tentar formular uma linguagem filosófica que dispense o excesso figurativo da linguagem, até onde isso é possível.

A exceção mais notável é Giambattista Vico (1688-1744), disparador inicial desta tese, para quem a metáfora era a figura de linguagem mais “luminosa” e, “porque mais luminosa, mais necessária e frequente” (VICO, 2005, p. 239), mais louvada quanto mais capaz de dar sentido e paixão às coisas insensatas.

Vico é o primeiro no ocidente a tentar propor uma ontogênese da cultura por meio de uma ontogênese da linguagem, propondo uma outra versão da revolução copernicana que — infelizmente, talvez — jamais chegou a vingar,⁸⁸ onde o verdadeiro é *feito* (*verum esse ipsum factum*).

Como diz Blumenberg (2010, p. 2), Vico procedeu da presunção de que a claridade e distinção que Descartes pedia eram reservados apenas ao criador. Para nós, resta não a claridade do dado, mas aquilo que construímos, o mundo de imagens e artefatos, conjecturas e projeções, o mundo da imaginação (em um sentido novo e produtivo do termo que, segundo o autor alemão, era desconhecido na antiguidade).

Como já foi dito na introdução: Vico imagina que, quando os primeiros poetas teólogos sentiram um “grande corpo animado” no trovejar do céu, chamaram-no de Júpiter, em virtude de sua “fantasia, corpulentíssima” como a de uma criança. Fantasia corpulentíssima, essa, que era capaz de passar a atormentar aqueles mesmos que a criavam (VICO, 2005, p. 213). Vico associa o poder metafórico desses poetas teólogos, à formação do que ele chama de “caracteres poéticos” (às vezes “universais poéticos”), reunindo dimensões particulares da experiência coletiva sob uma mesma imagem recorrente e expansiva (que, geralmente, é a de um deus, mas que pode ser também de heróis tornados míticos por exemplos “estrondosos” e “brilhantíssimos”, (VICO, 2005, p. 617)).

Esses caracteres poéticos seriam ditados, como os conceitos, “por aquela propriedade inata da mente humana de se deleitar com o uniforme”, fazendo então “com a fantasia por meio de retratos” aquilo que não se pode, ainda, fazer “com a abstração por gênero” (VICO, 2005, p. 679).

Vico também considera, nesse contexto, a metáfora como uma “pequena fabulazinha” (VICO, 2005, p. 239), compactando um mito e todo o “nó de relações”

⁸⁸ Nesse sentido, ver Horkheimer (1978).

que constitui o seu caractere poético — na expressão de Renata Sammer (2018, p. 18), que enxerga na tropologia de Vico um estudo topológico da cultura.

O homem, incapaz de entender as coisas diretamente, faz de si mesmo o mundo inteiro:

(...) como a metafísica refletida ensina que <homo intelligendo fit omnia>, assim esta metafísica fantasiada demonstra que <homo non intelligendo fit omnia>, e talvez isto seja dito com mais verdade do que aquilo, porque o homem, ao entender, abre sua mente e compreende essas coisas, mas, ao não entender, ele faz de si essas coisas, e ao transformar-se nelas, vem a sê-lo (VICO, 2005, p. 241).

Ou seja: o erro no homem não só o faz compreender o mundo externo a partir dos seus próprios termos, mas ainda o faz “se transformar” a partir dos termos que imagina (vindo a adquirir plasticamente, por se assim dizer, as feições do seu erro).

Da mesma forma que partimos da expressividade do nosso corpo para figurar os deuses, nossas descrições conceituais mais prosaicas também partem de metáforas formadas a partir da concretude da nossa experiência corporal para descrever (e passar, portanto, a produzir) o mundo externo.

Vico faz um pequeno apanhado de ocorrências desse procedimento:

Como ‘cabeça’ por cima ou princípio; ‘frente’, ‘costas’, adiante e atrás, ‘olhos’ das videiras e aqueles que se chamam ‘luzes’ ingredientes das casas; ‘boca’, toda abertura, ‘lábio’, bordo de copo ou de outra coisa; ‘dente’ de arado, de ancinho, de serra, de pente; ‘barbas’, as raízes, ‘língua’, de mar; ‘gargantas’ ou ‘embocaduras’ de rios ou montes; ‘colo’ de terra; ‘braço’ de rio; ‘mão’ por pequeno número; ‘seio’ de mar, o golfo; ‘flancos’ e ‘lados’, ‘planta’ para base, ou fundamento (VICO, 2005, p. 405).

Vico talvez tenha sido o primeiro a tentar apontar para todo o maquinário metafórico sedimentado tanto na mitologia quanto na linguagem conceitual, ainda que o seu ímpeto não fosse de maneira alguma o de *eliminar* a linguagem figurativa da filosofia, como queriam Hobbes e Locke (talvez seja justo dizer que ele tentava depurar o seu uso).

Como aponta Renata Sammer (2018, p. 20), em Vico, “a metáfora é tanto origem como gesto crítico que se repete infinitamente, jamais permitindo que a linguagem se cristalize”.

Esse movimento de desvelar as metáforas escondidas no nosso vocabulário ao mesmo tempo que sabe que produz uma profusão de novas metáforas é

semelhante ao de Nietzsche, outro filósofo que partiu do maquinário da retórica e da filologia para lidar com os termos cênicos e históricos da produção conceitual.

Se Vico supunha que a poesia precede a prosa, por sua função mnemônica, seu caráter mimético-patético e sua associação com a infância da espécie e do indivíduo (o que também quer dizer que o sentido figurado precede o sentido literal), Nietzsche considera, no seu curso de retórica, toda denominação linguística como tropo. E isso porque a própria linguagem, para ele, deve ser compreendida como um procedimento de transposição: “O que é uma palavra? A transposição sonora de uma excitação nervosa” (NIETZSCHE, 2008, p. 10).

O salto da figura da palavra para o som assim como o salto do som para a coisa denominada implicam ambos que a linguagem já no seu funcionamento literal contém uma série de transposições contraídas. Como ele diz: “Transpor uma excitação nervosa numa imagem! Primeira metáfora. A imagem por sua vez é transformada num som! Segunda metáfora. A cada vez, um salto completo de uma esfera para outra completamente diferente e nova.” (NIETZSCHE, 2008, p. 11).

O que chamamos de metáfora, portanto, seria já algo como uma metáfora de terceira ordem, cume de uma série de transposições anteriores. Para Nietzsche, então, achar que encontramos algo por meio das palavras é como um surdo achar que sabe o que é música depois de observar as figuras de Chladni (feitas por meio da vibração de ondas acústicas em areia).

Mas, como aponta Sarah Kofman, é importante notar que o transporte figural em Nietzsche se adensa de outro sentido além do meramente espacial:

‘Transporte’ não deve ser compreendido aqui como transição de um lugar para outro: deve ser tomado como metáfora que, no Nascimento da Tragédia, condensa diversos sentidos: transfiguração, transformação, êxtase, auto-desposseção e metamorfose (que é possível apenas se a distinção bem-demarcada em gênero e espécie é apagada) (KOFMAN, 1993, p. 15).

O transporte metafórico, então, é capaz de produzir transfiguração e metamorfose do indivíduo, antes de produzir o endurecimento na identidade. De fato: “Para ser capaz de transpor, deve-se ser capaz de transpor a si mesmo, conquistar os limites da individualidade: o mesmo deve participar do outro, ser o outro” (KOFMAN, 1993 p. 14).

Mas a formulação mais influente de Nietzsche a respeito da figuração metafórica não se dá por meio da metáfora como transporte. Ela se dá, no texto “Verdade e mentira num sentido extra-moral”, por meio da famosa imagem da verdade como cunhagem de valor (ou seja, também de relação de poder):

O que é portanto a verdade? Uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; em resumo, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canônicas e obrigatórias aos olhos de um povo: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal (NIETZSCHE, 2008, p. 13).

Dentro dessa visão, a disposição metafórica funcionaria como a *natura naturans* linguística para a *natura naturata* da linguagem conceitual estabelecida no seio de uma cultura rigidamente determinada. A metáfora seria essa potência magmática, móvel e líquida, da transposição figural constitutiva da linguagem, potência que inevitavelmente endurece e esfria na univocidade dos conceitos estritos pertinentes à relações de poder calcificadas.⁸⁹

A figura da cunhagem de Nietzsche também nos traz à noção de que circuito de produção linguística é instância de produção e reprodução de valor (noção que foi ganhando outros contornos teóricos no século passado, retomada por Ricoeur e Derrida).⁹⁰

Se, na primeira metade do século XX, a língua inglesa produziu os trabalhos notáveis de I. A. Richards, Kenneth Burke e Max Black sobre metáfora, a língua francesa protagonizou uma inesperada e vigorosa retomada da retórica por meio da explosão do estruturalismo de inspiração Saussuriana (em Barthes, Genette, Todorov, etc.) com a influência decisiva de Roman Jakobson a partir de 1963 — quando é publicada a tradução de seu “Essais de Linguistique Générale”.

⁸⁹ Visão semelhante à do poeta Shelley na sua defesa da poesia. Com a diferença que Nietzsche não dá aos poetas, como Shelley, o suposto poder de legislador secreto do mundo.

⁹⁰ Tradução minha: “Teremos interesse em uma certa usura da força metafórica na troca filosófica. A usura não sobreviveria a uma energia trópica destinada a continuar, de outra forma, intacta; constituiria ao contrário a própria história e a estrutura da metáfora filosófica.” No original: “On s’intéressera d’abord à une certaine usure de la force métaphorique dans l’échange philosophique. L’usure ne surviendrait pas à une énergie tropique destinée à rester, autrement, intacte; elle constituerait au contraire l’histoire même et la structure de la métaphore philosophique (DERRIDA, 1972, p. 247)”. Embora Derrida aponte para uma espécie de economia discursiva, aqui como alhures, veremos adiante que ele também se usa de outros planos figurais e conceituais para decompor a relação da metáfora com a filosofia.

A divisão essencial entre metáfora e metonímia feita por Jakobson teve reverberações por todas as ciências sociais e trouxe de novo interesse a um campo que se via engessado há um bom tempo, associado a belezismos jurídicos, oratória barata e manuais palavrosos de anatomia seca e fria.

Retomemos agora, brevemente, dois dos exemplos mais férteis da renovação dos estudos metafóricos, muito diferentes um do outro, a mitologia branca de Jacques Derrida e a metaforologia de Hans Blumenberg.

2.3 Mitologia branca e metaforologia

*Let me now
(Jolt(Shake and unset your morticed metaphors
G. M. Hopkins*

“Aclara-se que a luz é coisa obscuríssima”
Acto Especulativo e Prático, Academia das Quatro ciências físico-anatômico-médico-
cirúrgica, 1733

No texto “Mitologia branca”, Derrida propõe que pensemos na metafísica ocidental como uma mitologia que tenta apagar os traços da cena metafórica fabulosa que a produz, e que continua ativa, mesmo que invisível ao olho nu (DERRIDA, 1972, p. 254). É uma espécie de reversão e involução amplificada e estendida, típica do autor, da formulação de Heidegger que diz que “a metáfora só existe no interior da metafísica” (como quem dissesse: a metafísica só existe no interior de uma dada máquina metafórica).⁹¹

Derrida entende que um projeto de depurar a filosofia de toda metáfora seria impossível, já que não existiria na linguagem um lugar não metafórico de onde olhar para a metáfora. Como ele diz:

⁹¹ Já Blumenberg diz isso sobre essa relação: “Metaphysics has often revealed itself to us to be metaphoricity taken at its word; the demise of metaphysics calls metaphoricity back to its place” (BLUMENBERG, 2010, p. 132).

Se se quiser conceber e classificar todas as possibilidades metafóricas da filosofia, uma metáfora, pelo menos, ficaria sempre excluída: fora do sistema: aquela, ao menos, sem a qual não seria construído o conceito de metáfora, ou, para sincopar toda uma cadeia, a metáfora da metáfora (DERRIDA, 1972, p. 273).⁹²

Dizendo em outros termos: ao cabo de todo esforço de decomposição figural, fica sempre no mínimo não só uma figura, mas, ainda, uma figura que figura a figura.

Aqui me parece que Derrida está apontando para a recursividade do processo metafórico, mas apresentando-a como *mise en abyme* vertiginoso e inescapável (que talvez diga mais sobre as contingências históricas de produção acadêmica europeia moderna do que dos limites constitutivos da figuração como um todo).⁹³

Essa impossibilidade não o impede de traçar todo um espaço exaustivo de impasses para a questão, cheio de reentrâncias que produzem suas próprias reentrâncias (pelo menos me parece que é mais isso do que ele faz do que o que ele diz que faz: buscar a regra de transformação da metáfora filosófica e os limites de sua plasticidade).

O “nome próprio” seria, para Derrida, esse pai da figuração, motor imóvel de onde o transporte metafórico retira o seu movimento impróprio. A figura da verdade e do inteligível em que Derrida mais se demora em sua análise da metáfora filosófica, portanto, é a do sol, já que a luz e o olhar são tropos recorrentes da idealização, seja platônica ou Hegeliana.

O tropo metafórico implicaria sempre algo que pode ou não estar presente em pessoa e ato, como o sensível, e por isso o sol seria, por excelência, significante sensível do sensível (DERRIDA, 1972, p. 299).

Como uma planta, a metáfora filosófica se *vira* em direção ao sol, e o movimento heliotrópico seria singular porque falaria “do paradigma do sensível e da

⁹² No original: “Si l’on voulait concevoir et classer toutes les possibilités métaphoriques de la philosophie, une métaphore, au moins, resterait toujours exclue, hors du système: celle, au moins, sans laquelle ne se serait pas construit le concept de métaphore ou, pour syncoper toute une chaîne, la métaphore de métaphore” (DERRIDA, 1972, p. 273).

⁹³ Para uma oposição sopesada a essa visão vertiginosa de Derrida, meio termo entre ele e Ricoeur, ver Costa Lima (1989).

metáfora: ele (se) vira e (se) esconde regularmente” (DERRIDA, 1972, p. 278). O tropo não deixa, então, de ser uma espécie de tropismo solar.⁹⁴

Mas Derrida não tenta fazer da luz a metáfora-mestre derradeira da filosofia, o texto teima em desdobrar dimensões de outras peças-chave da figuração conceitual ocidental, como quando se vira para a figura implícita da palavra conceito: “o conceito de conceito não pode deixar de reter o, quando não bem se reduz ao, esquema do gesto de maestria, detendo-mantendo, compreendendo e tomando a coisa como um objeto. Isso tanto em latim quanto em alemão.”⁹⁵ (DERRIDA, 1972, p. 267).⁹⁶

Além de reconhecer que nossa própria relação com a apreensão conceitual pretende, até onde for possível, recusar esse gesto de maestria, queremos retirar desse trecho a ideia implícita de que uma metáfora implica também um esquema gestual de alguma ordem, por mais que muitas vezes remoto. Guardem essa ideia por um instante.

Derrida aponta para as peças metafóricas que produzem o maquinário filosófico, mas sabe que aponta de dentro desse maquinário. Ele está embarcado no trem em movimento que está tentando desconstruir, mas seu próprio gesto — pelo menos aqui — não parece um gesto inteligível de sabotagem ou destruição (parece, sim, uma espécie de aprofundamento radical e invertido de seus termos cênicos, assim como o romance alto-modernista radicalizava e invertia, mas nunca negava, o romance moderno).

Já para Blumenberg (2010, p. 5), o ímpeto de uma metaforologia seria o de escavar a “sub-estrutura do pensamento, o subsolo, a solução nutriente de cristalizações sistemáticas”. Depois de esboçá-la em alguns artigos, Blumenberg desenvolveu a ideia, ou o método, em um livro, continuando a desenvolvê-la nos rascunhos que foram editados no livro “Teoria da Não-Conceitualidade” (2010). Por mais que tenha apresentado o método da metaforologia de maneira substancial, ele ainda parecia projetar a realização efetiva dessa disciplina para o futuro.

⁹⁴ Quine apresenta uma imagem parecida numa ênfase totalmente distinta, ao chamar o discurso cognitivo de “open space in the tropical jungle, created by clearing tropes away.” (QUINE, 1978, p. 189).

⁹⁵ No original: “Enfin, le concept de concept ne peut pas ne pas retenir, quand bien même il ne s'y réduirait pas, le schème du geste de maîtrise, prenant-maintenant, comprenant et saisissant la chose comme un objet. Cela aussi bien en latin qu'en german.” (DERRIDA, 1972, p. 267).

⁹⁶ Veremos adiante a relação tanto da metáfora quanto do conceito com esquemas sensório-motores na obra de Lakoff & Johnson.

Blumenberg supõe, com sua cautela costumeira, que metáforas podem ser elementos fundacionais de linguagens filosóficas, sendo elas:

‘traduções’ que resistem a conversão em autenticidade ou logicidade. Se se puder mostrar que tais traduções, que teriam de ser chamadas “metáfora absolutas”, existem, então uma das tarefas essenciais da história conceitual (nesse sentido expandido) seria determinar e analisar suas funções expressivas irredimíveis (BLUMENBERG, 2010 p. 3).⁹⁷

Essas metáforas são ditas absolutas não porque não podem ser substituídas ou corrigidas, mas porque resistem a pretensões metodológicas e não podem ser dissolvidas na conceitualidade (BLUMENBERG, 2010, p. 5). Metáforas absolutas teriam uma história “num sentido mais radical” do que os conceitos, para ele, já que as “transformações históricas da metáfora trazem à luz a metacinética dos horizontes históricos de sentido e perspectiva dentro dos quais os conceitos sofrem suas modificações” (BLUMENBERG, 2010, p. 5).

Essa declaração, ainda que enigmática (o que seria uma metacinética?), chama atenção por vir de alguém que tanto escreveu e tanto sabia sobre a história dos conceitos. Notamos, ao mesmo tempo, a extrema ambição e a reticência ou cautela da empreitada no seu comentário sobre a dificuldade de se retrair uma metaforologia da luz (esboçada de maneira um tanto mais livre por Derrida, como vimos):

(...) se, no entanto, perseguimos a história da metáfora ligada de maneira mais próxima ao problema da verdade, a metáfora da luz, a questão se explica em uma plenitude escondida ainda não arriscada por sistema algum. A metafórica da luz não podem ser traduzida de volta em conceitos; a análise tenta revelar as questões para as quais respostas são buscadas e arriscadas, questões de uma natureza pré-sistemática cujo preenchimento intencional ‘provocou’ as metáforas, por se assim dizer (BLUMENBERG, 2010, p. 5).

O método de Blumenberg é o da proliferação problemática hipererudita, não é mesmo de se esperar que ele nos apresentasse uma visão sintética de uma questão tão vasta como a metaforologia da luz. Questões de natureza pré-sistemática

⁹⁷ No original: “(...) [metaphors can also—hypothetically, for the time being—be foundational elements of philosophical language,] ‘translations’ that resist being converted back into authenticity and logicity. If it could be shown that such translations, which would have to be called ‘absolute metaphors’, exist, then one of the essential tasks of conceptual history (in the thus expanded sense) would be to ascertain and analyze their conceptually irredeemable expressive function.” (BLUMENBERG, 2010, p. 3).

soterram a nossa visão, impedindo que se consiga sequer formular a metafórica da luz de uma maneira direta.

A metáfora de composição histórica que de início parece orientar a própria metaforologia, então, é a de “estratos geológicos”; a metáfora seria o subsolo do conceito (como inconsciente figural para o consciente conceitual). Mas o solo aqui é encarado não só como documento de formações históricas, como em Freud, mas como plano atual de composição e decomposição figural. Blumenberg quer que pensemos na imaginação não mais como o substrato para transformações em conceitualidade, mas como a “esfera catalítica a partir da qual o universo dos conceitos continuamente se renova” (BLUMENBERG, 2010, p. 4). E ele deixa claro que a via não vai só do campo metafórico para o campo conceitual, mas também na direção inversa (BLUMENBERG, 2010, p. 100).

A ideia de uma metacinética dos horizontes históricos parece se aproximar da visão de Gemma Fiumara do processo metafórico como índice de um metabolismo cultural mais vasto:

Em uma perspectiva evolutiva o termo ‘metáfora’ não deve ser tomado no seu sentido restrito de figura de linguagem, mas como indicador de nosso metabolismo cultural, já que, obviamente, não é apenas um símile com a omissão da preposição ‘como’ (FIUMARA, 1995, p. 105).

Tanto por se encontrar desativado no cenário tradicional dos nossos conceitos quanto por servir de ferramenta para expansão, mistura e transfiguração de campos figurais expressivos, a metáfora deveria ser encarada como elemento composicional de ciclos coletivos amplos de conversão e reconversão figural.⁹⁸

Blumenberg parece apontar para algo nesse sentido, a seu modo (em outros termos), quando esboça a relação ambígua da metaforologia com a estética:

a metaforologia, na verdade, não é uma disciplina estética; ela considera a relação entre conceito e metáfora como genética e funcional, mas à sua temática pertence por completo descrever e esclarecer como a metáfora penetra no contexto estético, ou melhor, como a estética, em seu conjunto, deriva do substrato metafórico e mítico (BLUMENBERG, 2013, p. 66).

Ou seja, para ele a metaforologia trata a relação entre o conceito e metáfora como genética e funcional, a dimensão estética sobrevivendo como elemento derivado

⁹⁸ A ideia de metabolismo cultural remete ao materialismo de Marx, mas formularei uma versão própria do metabolismo como processamento de ciclos imagéticos no terceiro capítulo.

do substrato metafórico e mítico. Aquilo que Blumenberg chama de estético aqui deve ser, imagino, o campo desinteressado da estética moderna, mas, a partir da perspectiva que adotamos (da arte como toda dimensão técnica da estese corporal), inquirir a respeito dessa mesma relação genética e funcional entre metáfora e conceito envolve *necessariamente* um engajamento com a estética enquanto concreção corporal.

Se a estética, para Blumenberg, deriva do substrato metafórico e mítico, a perspectiva desta tese é a de que o substrato metafórico e mítico é construído por meio da concreção transindividual do corpo (um pouco como na ciência do concreto de Lévi-Strauss, que enxerga nos mitos uma lógica composicional de oposições binárias discretas estabelecidas a partir do contínuo bruto do sensível).

Isso também porque a produção de sentido de uma metáfora depende não apenas das palavras que ela coloca em conjunção, mas também do seu meio de concreção, seus termos materiais e históricos. Para a nossa problemática ecológica, decompor uma metáfora em sua produção figural extensiva não pode querer dizer uma análise linguística formal sem nenhuma atenção para a sua concreção material, para os meios de sua produção e os esquemas gestuais que eles implicam.

Sem adotar nem os procedimentos Derrideanos de convolução rocambolesca e nem o método de erudição compressa de Blumenberg (até porque não seria capaz de nenhuma das duas coisas), esta tese tenta humildemente repetir os dois ímpetus por outros meios, mais inspirados nas pistas crípticas de Vico.

Se os conceitos que regulam nosso percurso até agora parecem um tanto soltos, não é só pela frouxidão da mente que os ata em feixes. É também porque, além de tentar recusar, em certa medida, a apreensão conceitual enquanto gesto de maestria e controle, estamos tentando falar de processos e de planos de figuração que antecedem, amplamente, o domínio do conceito.

2.4 Metáfora e montagem (Warburg, Godard)

“O ato automático é aquele cuja montagem é automática. Na realidade todos os atos são automáticos — as montagens é que podem ser inovadas.”

Paul Valéry

Há muito que a metáfora não recebe a mesma desconfiança e desprezo que já recebeu na modernidade. Mesmo um analítico rígido como Quine (1978, p. 188) admite a importância de metáforas para criar novos campos de pensamento e experimento científico, reconhecendo nela uma tendência a “extensão criativa por meio da analogia”.

Mas a metáfora tende a ser vista hoje como operação de representação e identificação, o que depõe contra a sua importância estratégica (ou, para dizer de maneira um pouco mais cínica, contribui na sua já longa baixa na bolsa de valores conceituais). Tentarei construir aqui uma visão da metáfora que não parte da representação e da identificação, mas a considera índice de um processo mais geral e mais difuso de montagem e de criatividade transindividual. Como diz o antropólogo Roy Wagner (1987, p. 173): o tropo pode ser considerado germe de uma tendência processual vasta da cultura como um todo.

O processo metafórico será visto, portanto, nos termos da emergência interativa de uma cópula figural e de uma acoplagem analógica, em vez de ser apresentado como grande cume ou ponto focal da produção de sentido discursivo e de produção de identidade por via da semelhança.

A minha definição favorita de metáfora é a da teórica dos meios Wendy Chun (2011, p. 56), que a define como “uma transferência que transforma”. O curioso dessa definição é que ela parece descrever algo muito mais geral do que um ato linguístico. Uma transferência que transforma me parece quase uma versão espacializada da definição de Gregory Bateson (1972, p. 453) para informação como “uma diferença que faz diferença”. Por isso, depois de explicar melhor o que quero dizer com “montagem” e “acoplamento corpo-meio”, tentarei dividir as propriedades do processo metafórico em três formas distintas de processamento de informação (recursividade, compressão e transdução).⁹⁹

⁹⁹ O uso emprestado desse vocabulário não quer dizer uma equivalência simples entre poética e teoria da informação. Até onde entendo, linguagens formais não contêm margem de ambiguidade, então não podem produzir metáforas. Um objeto bem definido em uma linguagem formal não pode ser mais de uma coisa ao mesmo tempo, já linguagens naturais trabalham com uma margem considerável de redundância, ruído, erro e ambiguidade. Os mesmos motivos que tornam a nossa comunicação dificultosa, ruidosa e imprecisa tornam a poesia possível.

O conceito de ‘montagem’ a que estou me reportando parte da montagem cinematográfica, mas é consideravelmente mais amplo do que ela. Ao longo do século XX, o ato de montagem veio se consolidando enquanto procedimento central tanto da arte moderna quanto da sua teorização. Desde as colagens e fotomontagens surrealistas e dadaístas, o acoplamento de materiais heterogêneos e a apropriação de objetos artísticos ou industriais preexistentes tornaram-se parte integral da gramática artística modernista. Se Kuleshov e Eisenstein foram os primeiros a dar um tratamento teórico mais robusto à montagem cinematográfica, Walter Benjamin tentou oferecer um protótipo, na sua obra “As Passagens”, de um método histórico próprio de montagem dialética a partir do acúmulo de detritos da modernidade.

Carregar o princípio de montagem para dentro da história, como ele diz, quer dizer: “montar construções de larga escala a partir dos menores componentes, cortados da maneira mais precisa”, de modo a conseguir em um pequeno momento o cristal do evento todo (BENJAMIN, 2002, p. 72). Isto é, deter-se na singularidade, nos detalhes, como Aby Warburg, mas também *acumular* esses detalhes em grupos e populações de células rítmicas, de modo que se remonte uma imagem sinóptica do coletivo.

A recente recuperação da figura brilhante e errática de Warburg e de seu “Atlas Mnemosyne” por autores como Didi-Huberman e Philippe Henry Michaud passa pelo reconhecimento do seu método de montagem como uma forma legítima de pensamento, o que dificilmente aconteceria sem toda essa bagagem vanguardista da primeira metade do século, que também influenciou — principalmente por meio da incongruência onírica surrealista — a formulação de Lévi-Strauss da bricolagem como lógica composicional do pensamento mítico.

Ainda que pese sempre a nossa vontade de enxergar no passado prenúncios proféticos dos nossos próprios problemas, o Atlas de Warburg de fato constitui uma tentativa de reproduzir na sua lógica composicional fragmentada os processos ontogenéticos que ele mesmo tentava capturar.

Lidemos brevemente com o Atlas de Warburg e com as “História(s) do Cinema” de Jean-Luc Godard como protótipo dos termos de montagem crítica que serão compostos nesse texto.

O Atlas de Warburg (2015, p. 366) se propõe como um inventário das pré-cunhagens clássicas que possibilitaram a aparição do dinamismo de movimento que caracteriza a arte renascentista, com seu recorte de análise delimitado no mediterrâneo, mas com as linhas possíveis de contágio se estendendo além desse perímetro.

Com os seus painéis compostos de reproduções fotográficas de quadros, estátuas e objetos arqueológicos dispostos em tamanho variado contra um fundo preto, o Atlas é um ato radical de reinvenção metodológica e retórica tanto para a historiografia da arte quanto para a produção de pensamento sobre o mito.

Com a sua “Iconologia do intervalo” (“Ikonologie des Zwischenraumes”), Warburg queria arranjar um meio de mostrar movimentos figurais que estavam invisíveis aos instrumentos usuais, queria capturar espectros e deuses nos espaços entre as imagens, no ruído que deixa o rastro histórico de qualquer sinal.

O Atlas empreende uma tentativa notável de reproduzir na sua lógica composicional fragmentada os processo ontogenéticos que ele tenta capturar. É, afinal, um conjunto de imagens para mostrar “como agem as imagens”, como diz Didi-Huberman (2018, p. 276).

Toda fórmula de *pathos* para Warburg carrega consigo uma tensão entre afeto e estrutura que é derivada de experiências traumáticas coletivas reais. Mas, se Warburg dispunha no Atlas os painéis em cima de um pano de fundo preto, isso é porque, para ele, objetos de arte não só funcionam como inscrição temporal de polaridades passionais, mas também como instrumentos para orientação cósmica. Enquanto Benjamin nos oferece a possibilidade de pensar em ideias configuradas como constelações, Warburg nos apresenta seus conjuntos de obras como “grupos cinéticos”.

Isso fica claro no painel B, onde vemos um apanhado de figurações do corpo humano em relação com o cosmos. São três colunas com três quadros em uma configuração mais simétrica do que o normal do Atlas, com o homem de Vitrúvio de Leonardo da Vinci — imagem paradigmática da relação do homem renascentista com o universo — posta bem no meio. A partir desse painel, que se situa no início do Atlas, podemos considerar todos os painéis subsequentes como desdobramentos desse campo mais extenso de relação, estabelecendo sempre uma relação figural microcosmo-macrocosmo singular.

A experiência artística e a experiência do crítico de arte seriam ambas carregadas dessa oscilação entre polos de identificação passional imersiva e distância racional emersiva.

A tentativa de Warburg, então, era a de criar um espaço de pensamento (*Denkraum*) com um dispositivo mnemotécnico associado. Percorrer o traçado histórico dessas transformações de modo que esse percurso “se fizesse sentido em toda sua amplitude oscilatória”. Ou seja, inventar uma forma de montagem crítica que tentasse lidar, na sua própria configuração, com a carga rítmica de sentimento histórico polarizado que se inscreve materialmente nos registros gestuais da arte. É um protótipo daquilo que Jean-Luc Godard empreenderia com fôlego e displicência nos vários episódios de sua “História(s) do Cinema”, que relata, por meio de uma colcha de retalhos de citações visuais, a história do século XX em sua mistura prática e simbólica com a indústria cinematográfica numa obra enorme e enciclopédica feita para a televisão.

No Atlas, Warburg conjuga vários dinamogramas num diagrama onde várias durações distintas coexistem num esquema relacional que geralmente supõe parentesco ou contaminação. Um quadro de transformações, como em Lévi-Strauss, ainda que apresentado com intenções elucidativas radicalmente diversas. Warburg parece querer nos dizer, com seu circuito didático, que a expressividade corporal de toda figura tem uma genealogia afetiva (somos nós que preenchemos os espaços entre as imagens que ele nos dá).¹⁰⁰

Já Godard, até pelo meio com que está trabalhando, age como o mestre controlador do tempo nas suas Histórias, o misturador que transforma no fim do século a história da fita de celuloide em vídeo manipulável e omnidirecional. Nós não escolhemos com que rapidez e com que lentidão vamos tomar cada detalhe, quem decide é ele.

Godard encena a relação entre a guerra e o cinema com uma profusão de citações e junturas, distorções e repetições de imagem e de texto diagramado na tela de forma explosiva. Ele também está lidando com repetições de traumas coletivos, como Warburg, mas de uma maneira bem mais acelerada (o que faz todo sentido).

¹⁰⁰ Retomaremos a importância dos dinamogramas de Warburg e da combinatória surrealista de Lévi-Strauss para uma perspectiva comparatista materialista contemporânea no capítulo 3.

Se a colagem já foi anunciada por muitos como o procedimento básico das vanguardas, pelo seu caráter de fusão incongruente, choque dinâmico de itens heterogêneos, a montagem, por sua vez, já foi descrita por Eisenstein como um procedimento básico a toda forma de arte.¹⁰¹ O húngaro Béla Balázs (2010, p. 125) diz que o ritmo da montagem imita o tempo original do processo de associação de imagens (já que demora mais para ler uma descrição do que para perceber uma imagem e Nam-June Paik (1976, p. 98) compara a montagem com o próprio processamento de informação do nosso sistema nervoso.

Benjamin (2002, p. 72) entendia que o objetivo do seu processo de montagem crítica nas “Passagens” seria “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do evento total”.

O que podemos fazer desse cristal como figura de uma totalidade social? Já sabemos como Simondon descreve a formação de um cristal, mas, nesse momento, acho que faz mais sentido invocar uma outra descrição desse processo, a de Karen Barad:

Cristalização é um processo onde átomos — com partes positivamente carregadas e partes negativamente carregadas — tornam-se mais lentos a medida em que a temperatura cai e encontram maneiras muito específicas de se configurar de acordo com as forças interatômicas baseadas na polarização específica da configuração carregada. Forças externas também contribuem para as formas que se criam a partir dessa ‘configuração prenante de tensões’ (BARAD, 2007, p. 33).

A tomada de forma cristalina pode ser compreendida, portanto, como resultado de uma “configuração prenante de tensões”. Pois o mesmo pode ser dito de todo gesto histórico de montagem artística.

Os experimentos de composição crítica de Warburg, Benjamin e Godard nos servem de protótipo, mas o conceito de montagem que tentarei formular aqui parte menos da montagem crítica de citações ou imagens, ou da manipulação do eixo-temporal que você tem numa moviola ou num *software* de edição, e mais da ação situada de um corpo no engajamento acoplado com o meio.¹⁰²

¹⁰¹ Sendo mais preciso: o trabalho mútuo de enquadramento e montagem seria, para ele, um aumento em escala de um processo que se encontraria, microscopicamente, em todas as artes (EISENSTEIN, 1997, p. 4).

¹⁰² Não que o gesto de montagem audiovisual não seja, também, o gesto de um corpo acoplado a um meio, como se demonstra nos curtas “Interface” e “Expressão das mãos”, de Harum Farocki, que se dão a partir do raio de ação da mão na mesa de montagem.

Como já mencionamos brevemente, Merleau-Ponty apresentou no seu “Fenomenologia da Percepção” o conceito de “esquema corporal” como nosso modo de abertura e de revelação do mundo a partir de um engajamento com seu ambiente. Aquilo que chamamos de subjetividade não é, para ele, um teatro ou um filme passando na cabeça de um homúnculo, mas ação corporal situada e orientada a uma plasticidade concreta, propriocepção do próprio corpo num dinamismo relacional com o meio. Não quero entrar até o pescoço na empreitada fenomenológica de Merleau-Ponty, mas só me valer de seu conceito como ferramenta. Partindo dessa compreensão da experiência como desdobramento de um esquema corporal situado, quero tentar apresentar um conceito de montagem que seja apto para descrever todo processo artístico (de composição ou de decomposição) como “desdobramento rítmico de um agenciamento acoplado corpo-meio”.

Se o cinema empreende uma reconstituição técnica da duração para sincronização afetiva em massa com a recriação do contínuo a partir do descontínuo, a montagem é o que permite o entrelaçamento desses feixes ou fibras de duração em uma trama.¹⁰³ O ato a que damos geralmente o nome de montagem (de composição de uma trama cinética de figuras díspares) seria, nos termos que proponho, uma instância tecnicamente recursiva da problemática gestual geral da montagem como manutenção metaestável e problemática do corpo no meio.

Como propõe Gilbert Simondon (2013, p. 204): “O estado de um vivente é como um problema a ser resolvido para o qual o indivíduo vem a se tornar a solução por meio de montagens sucessivas de estruturas e funções”.

Todo corpo vivo, portanto, é uma montagem cinética de sentido (pensado aqui como vetor ou tropismo antes que efeito discursivo), procedendo pela manutenção rítmica de uma problemática continuada que se amplifica desde o seu nascimento, incorporando as resoluções anteriores nos seus desdobramentos subsequentes.

A montagem pode ser pensada como o recorte do contínuo e a sobreposição descontínua de diferentes quadros motores que permitem o engajamento de um corpo com o meio e os limites e as oportunidades que se lhes desdobram. Pensada,

¹⁰³ Mesmo se pensarmos num filme onde a montagem seja quase nula, como *Wavelength*, de Michael Snow, um filme quase todo construído a partir da modulação da duração, a montagem ainda pode ser compreendida como o conjunto de gestos materiais de composição e inscrição do filme em um circuito (com esse título, por esse autor, etc.).

então, como forma de recorte do contínuo e sobreposição do descontínuo, de fato toda forma de arte procede também por meio da montagem material do acoplamento de um corpo a um circuito de informação.

Este é o protótipo mínimo de todo gesto de montagem artística e, portanto, para nós, também do pensamento crítico a seu respeito. Esse presente trabalho, ele próprio, tentando repetir o desdobramento ontogenético de seus objetos de estudo, procede na sua composição e apresentação por montagem enciclopédica (por isso as citações antes de cada capítulo tentando prefigurar, em miniatura, alguns dos desdobramentos que vêm a seguir).

Já Raymond Ruyer (1958, p. 76) entende que a montagem do agenciamento acoplado seria a *performance* orgânica essencial. Nesse sentido, a montagem, se o compreendo, constitui o constrangimento criativo que precede e permite qualquer canalização viva de energia. O nosso corpo já nasce com determinados quadros motores (o bebê sabe se acoplar a um seio para mamar muito antes de conseguir reconhecer a figura de um mamilo), assim como cada forma de vida carrega consigo seus canais de informação e assimilação energética já instalados, seus tropismos e seus gradientes sensíveis já parcialmente configurados. A montagem para Ruyer, no entanto, não é exclusividade dos seres vivos.

Como explica Anne Sauvagnargues (2016, p. 7), a consciência para Ruyer, antes de ser domínio de representação mental, é atividade formadora, genética, que engloba o microfísico e o vital, assim como as culturas humanas.

No livro “Néo-finalismo” (1952), Ruyer distingue entre consciência primária e secundária. A consciência discursiva humana, assim como a de todos os seres dotados de sistema nervoso, seria uma forma secundária que dependeria de processos mais básicos de uma consciência primária, mais geral, e presente em todo o cosmos. Essa consciência primária seria uma consciência dinâmica organizadora de estruturas espaço-temporais, e não um ato cognitivo.

Como diz Sauvagnargues, Ruyer pensa as montagens formadoras dessa consciência primária no mesmo plano que as montagens culturais e técnicas humanas, como uma “colonização” de funcionamentos adjacentes.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Sauvagnargues faz uma crítica muito pertinente da extensão conceitual que Ruyer faz do termo “colônia”, mostrando como Ruyer em momentos descreve a formação de complexidade biológica como atividade de um empreendedorismo colonizador. Pode-se dizer que o imaginário conceitual de Ruyer é epistemologicamente revolucionário e politicamente conservador.

Elizabeth Grosz encontra um fio comum entre esses autores:

Uexküll¹⁰⁵ Simondon e Ruyer oferecem uma nova compreensão da biologia como um processo de tomada-de-forma-corpórea que depende das qualidades tomadoras de forma da existência inorgânica. A vida prolonga, estende e transforma algumas das qualidades da matéria inorgânica nas suas próprias condições orgânicas; e, por sua vez, a vida adiciona à materialidade as condições de virtualidade ou de tornar-se-outro que o universo material já contém, mas não pode expressar diretamente (GROSZ, 2012, p. 2).

É possível olhar para todo o repositório de produção artística antiga e moderna como tropismos diversos do espectro sensível e interativo do corpo coletivo em relação ao seu meio, com os artistas e suas redes técnicas respondendo a estímulos ambientais históricos, modulando gradientes do sensível, atando apetições materiais em feixes e montando todos esses elementos heterogêneos em tramas. É também nesse sentido de um meio-termo entre o orgânico e o técnico que Donna Haraway (1988, p. 594) propõe o seu termo “atores materiais-semióticos” para os nódulos geradores que poemas e pessoas podem compor com seu meio.

Importante deixar claro que Simondon e Ruyer usam a palavra “montagem” sem atribuir a ela a carga conceitual específica que estou dando aqui. No caso de Ruyer, ele ainda deixa a entender que, para a consciência secundária, a montagem teria um caráter automático. Nesta tese, embora também baseado na atividade normal do vivente no meio, uso a palavra “montagem” chamando atenção para a sua potência “de invenção a partir de uma configuração pregnante de tensões materiais”. É nesse sentido que pretendo partir da montagem para chegar à metáfora.

Até agora, falei mais da montagem como elemento de um acoplamento material corpo-meio do que do processo metafórico como cópula figural. Vamos agora, antes, nos deter um pouco mais nas características formais da metáfora linguística para depois produzir uma versão inteligível da metáfora como acoplamento figural corpo-meio.

¹⁰⁵ Para o biólogo Jakob von Uexküll, os animais não seriam meros autômatos, como Descartes entendia. Pelo contrário, cada animal seria um sujeito com valores derivados do seu aparato sensorial e do engajamento que este permite com o seu ambiente, formando assim o seu *Umwelt* (“mundo circundante”). Cada aparato perceptivo desdobra um mundo próprio, ultravioleta é visível para abelhas, a superfície de um lago funciona como chão para um inseto que seja leve o bastante para deslizar na sua tensão, um carrapato permanece indiferente ao ruído do meio que não se acopla a um de seus poucos canais sensoriais. Uexküll foi talvez o primeiro europeu a perceber que a etologia é também uma forma de semiótica.

Como diz Black (1993, p. 28), uma metáfora “seleciona, enfatiza, suprime e organiza” traços de uma imagem primária aplicando a ele declarações isomórficas com membros do “complexo implicativo” da imagem secundária. Toda figura, então, tem um complexo de implicações que podem ou não ser ativadas na sua cópula com outra figura (a metáfora produzindo então dois subconjuntos figurais funcionalmente sobrepostos).

Para o grupo μ ,¹⁰⁶ a metáfora seria na verdade o produto de duas sinédoques. Formalmente, eles a definem como “um sintagma onde aparecem contraditoriamente a identidade de dois significantes e a não-identidade de dois significados correspondentes” (GRUPO μ , 1970, p. 106). A redução metafórica, como eles chamam, se realiza quando o leitor descobre “o terceiro termo, virtual”, entre os dois termos postos em conjunção (GRUPO μ , 1970, p. 107).

Cada leitor fará seu próprio trajeto, mas o importante é estabelecer o itinerário mais curto que possa juntar dois objetos (e o percurso se persegue até que as diferenças entre os dois termos se esgotem).

Essa me parece uma boa descrição para metáforas novas usadas num campo mais controlado de produção de sentido, onde a metáfora serve para juntar campos distintos, mas onde a tendência das ambiguidades não é a de se proliferar. Mas, no caso da fruição estética deliberada de uma metáfora num contexto poético, o esforço geralmente não é de encontrar o caminho mais curto que esgote as diferenças, mas sim o de prolongar aquele deferimento de sentido, expandir o circuito para que ele possa se fechar da maneira mais expansiva possível (o que não quer dizer, aqui, se encerrar, mas antes começar a correr).

Quando E. E. Cummings diz que “ninguém, nem a chuva, tem mãos tão pequenas”, a metáfora implícita de que gotas de chuva são pequenas mãos não se produz em nós por meio da erradicação da diferença entre uma mão e uma gota d’água. Pelo contrário, essa diferença continua presente, e tende a não se esgotar, não importa o quanto nos demoremos na junção.

Para o grupo μ , o percurso entre o termo de partida e o termo de chegada se dá por meio de um termo intermediário, I (ausente do discurso, mas agindo como “intersecção sêmica”, (GRUPO μ , 1970, p. 108).

¹⁰⁶ Grupo suíço de retórica estruturalista inspirado em Saussure e Benveniste.

$$D \rightarrow (I) \rightarrow A \quad (1)$$

Decomposta, então, a metáfora se revela produto de duas sinédoques (I sendo sinédoque de D e A uma sinédoque de I).

Ou seja: quando se diz que Ajax é um Leão, não é a figura inteira de Ajax e a figura inteira de um leão que estão em equivalência, mas sim aspectos de Ajax (como sua bravura) e aspectos do Leão (como sua ferocidade) que permitem que as duas figuras sejam acopladas de maneira proveitosa. Pouquíssimas pessoas depreenderiam da frase que Ajax tem uma juba, ou que leões são gregos.

Podemos pensar numa metáfora, então, como junção de duas figuras de parte-pelo-todo (como dois subconjuntos sobrepostos). A fórmula da metáfora como composição de duas sinédoques que uso aqui importa pouco enquanto postulado linguístico a respeito da essencialidade das figuras de linguagem, a ser comprovado ou derrubado por esquemas formais mais robustos.¹⁰⁷ O esquema interessa por destrinchar na relação implicada na metáfora um processo figural mais complexo do que o nosso “A é B” inicial, aninhando estruturas suplementares contraídas.

A ideia de duas sinédoques acopladas nos traz duas coisas: a primeira é que cada termo relacional da metáfora é, ele próprio, uma relação, a segunda é que o processo metafórico, enquanto experiência, se dá não só por meio da emergência interativa de aspectos das figuras em cópula, mas por meio da própria junção elíptica, em si, em sua compressão material de propriedades expressivas aninhadas.

Como já foi dito: uma metáfora produz sentido não só a partir das figuras que ela coloca em equivalência, mas através do seu meio material de concreção. A frase “o mundo é uma teia” produz mundos muito diferentes escrita por Joubert num texto escrito ou gritado por um devoto de Indra. Além disso, mesmo participantes de uma mesma comunidade interpretativa podem depreender da frase conexões radicalmente diferentes (do mundo como uma vasta interconexão produzida organicamente ou do mundo como algo frágil, pegajoso e composto principalmente de espaço vazio).

¹⁰⁷ Tenho exatamente zero interesse de entrar nessa batalha convoluta das figuras de linguagem por eminência conceitual, parece-me perfeitamente possível formular teorias mais ou menos convincentes da figuração a partir da metáfora, da metonímia ou da sinédoque.

Isso também quer dizer que a concreção analógica de uma cópula figural se dá por meio da atualização — e eventual amplificação ou desdobramento — de um “esquema corporal” (na formulação já citada de Merleau-Ponty).

Retomemos agora a ideia de Derrida, que pedi para que guardassem, de que conceitos podem ter um esquema gestual implícito. A obra de Lakoff & Johnson, que nada tem a ver com Derrida, parece inescapável para quem lidar com a base corporificada da nossa cognição metafórica. Partindo da mesma intuição de Vico (a quem eles jamais se reportam), mas com uma visão cognitivista de inspiração pragmática norte-americana, eles argumentam em “*Metaphors we live by*” que nossa produção de conceitos está baseada em *frames* (quadros ou molduras) metafóricos naturalizados (como “tempo é dinheiro”, “importante é grande”, “mais é pra cima”).

Já em “*Philosophy in the Flesh*” (1999), uma obra muito mais abrangente e ambiciosa, os dois autores tentam dar conta do caráter encorporado (*embodied*) da produção conceitual como um todo, opondo-se a uma tendência flagrante do pensamento ocidental de pensar na mente e na razão como incorpóreas e apontando como alguns dos quadros metafóricos implícitos aos nossos conceitos são baseados em esquemas motores derivados da nossa experiência corporal. Ao contrário de alguém como De Man, que apontava a metafóricidade nuclear de autores como Kant e Locke para demonstrar uma instabilidade fundacional dos seus discursos de estabilização racional, Lakoff & Johnson entendem que metáforas fundamentam conceitos abstratos através de “mapeamentos que cruzam domínios usando aspectos de nossa experiência encorporada” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 707). Lakoff & Johnson propõe que mesmo os conceitos mais elementares como os de tempo, estado, substância, causa e categoria se tornam compreensíveis por meio de mapeamentos metafóricos que cruzam domínios da nossa experiência corporal, um processo que seria rastreável por máquinas de *Magnetic Resonance Imaging* (MRI). Como eles dizem: “Um conceito encorporado é uma estrutura neural que é de fato parte de, ou faz uso do, sistema sensório-motor dos nossos cérebros” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 20).

Ou seja: não só construímos nossos conceitos a partir dos limites experimentais dos nossos corpos, mas nossos esquemas conceituais são literalmente encorporados em circuitos neurais recorrentes (construtivismo

epistemológico baseado na recorrência figural do corpo; mais uma vez: é Vico com neurociência no lugar da filologia).¹⁰⁸

Os autores entendem que há todo um “inconsciente cognitivo” sendo aos poucos revelado pela neurociência, e que não faria sentido continuar a desenvolver edifícios conceituais sem atentar para os termos neurais dessa produção. O essencial do que eles dizem me parece justo e muito pregnante, mas é difícil não sentir um cheiro reducionista em momentos da empreitada dos autores (principalmente nas suas tentativas de encontrar metáforas primárias universais).

Parece-me que existem formas de tentar dar conta do caráter situado e corporal da nossa cognição sem cair numa visão que tenta explicar toda a concreção da mentalidade a partir dos mapeamentos (ainda rudimentares) que conseguimos fazer de nossa atividade cerebral.¹⁰⁹

E com tudo isso em mente façamos agora a pergunta: o que é que se passa na gente quando uma metáfora exige de nós um circuito figural que nossas redes neurais jamais percorreram antes?

Para Paul Ricoeur (1978, p. 132), a criação de uma nova metáfora dentro dum determinado contexto funciona com uma ficção heurística que redescreve a realidade. A ideia de ficção heurística me parece bastante proveitosa, mas não sei se “redescrever a realidade” é uma boa descrição, acho mais adequada a figura de Clive Cazeaux:

Criar uma metáfora (...) é juntar duas palavras que normalmente são separadas, e, por essa analogia, é comparável com flexionar uma junta que nunca foi exercitada antes. É, portanto, estender o alcance do seu corpo, tornar um novo domínio de experiência disponível (CAZEAUX, 2007, p. 70).

Uma metáfora nova implica a junção de campos distintos de experiência e referência, como flexionar uma junta que nunca foi flexionada antes, aumentar o alcance do próprio corpo. Cazeaux diz que está apresentando uma analogia, mas acho que podemos tomar a sua figura do alcance literalmente se substituirmos “corpo” por “esquema corporal” (ou, ainda, para ser mais preciso a respeito de sua configuração técnica, “esquema corporal estendido”).

¹⁰⁸ E cem vezes menos invenção.

¹⁰⁹ As obras de Merleau-Ponty e Simondon, em particular, me parecem responder a essa demanda com mais estofo (assim como o trabalho ainda em curso de Catherine Malabou).

Essa figura de aumento de alcance do corpo nos remete a Spinoza, para quem a nossa mente era capaz de perceber mais coisas quanto mais configurações o corpo fosse capaz de assumir.¹¹⁰

Uma metáfora inventiva então pode desdobrar junções entre circuitos que não se juntavam, desdobrando novos movimentos possíveis para nosso esquema corporal estendido.

Na concreção da metáfora “o mundo todo é um palco”, a figura do “mundo” se acopla às propriedades interativas da figura do “palco”, mas esse processo se dá com a montagem de um esquema corporal que atualiza essa junção expressiva por meio de uma composição material (lendo o verso mentalmente, atuando-o numa peça, ouvindo-o num filme, etc.).

Se os dois termos da relação *A é B* já são, eles mesmos, ao se ativarem mutuamente, relações de parte-todo, a produção da equivalência se dá, por sua vez, através da interação de um corpo com um meio. Como diz Schelling: a verdade do *A é B* está na cópula (ou melhor, no caso: na emergência interativa que se dá entre as figuras em cópula).

O sobre-movimento metafórico “o mundo é um palco” se dá em paralelo ao sob-movimento de um corpo que se acopla a um meio (explicarei a origem desses termos adiante). Há sempre um vaivém quiasmático entre os elementos interativos, não só com uma figura ficando no lugar da outra, na metáfora, mas com o corpo e o seu meio material acoplado trocando de ênfase expressiva como figura e fundo. Nenhum dos elementos consegue ocupar todo o espaço figurativo ao mesmo tempo (salvo em raros encaixes de fase que atravessam escalas), e tampouco a relação de figura-e-fundo esgota todo o campo interativo do esquema corporal, sobrando sempre um espaço não figurado.

O essencial aqui é perceber que, além do plano em que se dá a emergência interativa entre as figuras, temos ainda o plano prefigural em que se dá a emergência interativa do corpo com o meio ao qual ele está acoplado (que pode ser,

¹¹⁰ “A mente humana é capaz de perceber muitas coisas, e é tanto mais capaz quanto maior for o número de maneiras pelas quais seu corpo pode ser arranjado” (Parte II, Proposição 14, SPINOZA, 2010, p. 107). Que fique claro, Spinoza não está falando de linguagem, aqui. Mas eu também não estou falando só de linguagem.

dependendo da dimensão focada, tanto o suporte da linguagem quanto a própria linguagem).¹¹¹

Concluiremos essa visão da metáfora como cópula figural e acoplagem corpo-meio no final do capítulo, depois de apresentar a poética de G. M. Hopkins. Mas, antes, precisamos tratar brevemente as dimensões de recursão, compressão e transdução no processo metafórico.

2.4.1 Recursão

Para começar, uma piada: para entender recursão, antes é preciso entender recursão.

No sentido mais amplo, recursão quer dizer autorreferência formal, podemos chamar de recursivo qualquer processo que aplica seus próprios termos sobre si mesmo, ou que contenha um passo que invoque de novo o próprio processo. A sequência de Fibonacci é recursiva, e conjuntos e funções podem ser definidos de maneira recursiva (em especial, os conjuntos infinitamente autossemelhantes conhecidos como fractais, descobertos por Benoît Mandelbrot, que demonstram uma persistência de padrão através de todas as escalas).

Em linguagens de programação, uma função recursiva permite solucionar um problemas criando instâncias menores desse problema (diferindo da iteração, que também repete seus próprios termos). Como define Winkler:

recursão é precisamente definida como a re-aplicação de uma instrução processual em uma variável que é, ela mesma, já o resultado (intermediário) da mesma instrução processual. O valor da variável então muda com cada corrida do loop; recursão combina repetição e variação de modo a trazer algo novo (WINKLER, 1999, p. 235 apud ERNST, 2015, p. 60).

Na linguística, recursão é a propriedade sintática que permite aninhar uma frase em outra, tornando a extensão teórica de uma frase potencialmente infinita.¹¹²

¹¹¹ O acoplamento como fenômeno coletivo será tratado no capítulo 4.

¹¹² Exemplo notável de recursão linguística é a canção popular “A velha a fiar”, que vai se expandindo a partir de um ato de tessitura até uma cadeia superlativa de relação e predação: “A morte na mulher, a mulher no homem, o homem no boi, o boi na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau

A recursividade está presente em quase todas as línguas naturais que conhecemos como organizadora de complexidade e geradora de novidade e invenção.

Como já falei, a metáfora pode ser considerada recursiva por repetir o movimento linguístico básico de designar algo com um nome que não é a coisa designada.

O antropólogo Roy Wagner construiu a sua ambiciosa e original teoria da cultura se utilizando do conceito de tropo como um germe processual recursivo (que se expande no mito e se transforma em outros campos de relação e expressão figural). O tropo, como princípio de transformação que gera o núcleo convencional móvel de uma cultura, seria “holográfico” em toda sua extensão (WAGNER, 1986, p. 126). Um holograma, ao contrário de uma fotografia convencional, “contém o seu todo em cada uma de suas partes”. Enquanto um ponto de luz em uma fotografia captura luz espalhada a partir de um ponto só, um ponto de luz em um holograma captura, com a ajuda de um *laser*, luz espalhada a partir de “todos seus pontos de referência” (o que torna possível reconstituir a figura inteira a partir de uma parte só, ainda que borrada). Enquanto a superfície de uma fotografia mapeia as relações de luz de uma maneira direta, a superfície de um holograma não parece guardar nenhuma relação com o que ela captura (valendo-se de efeitos de interferência e difração para produzir figuras apreensíveis ao nosso olho).

Haveria, para Wagner (1986, p. 51), dentro do repertório de tropos convencionais de uma cultura, um princípio holográfico de correspondência entre uma metáfora-ponto e uma metáfora-moldura. Sem querer importar aqui o modelo sofisticado e aparatoso de Wagner (até porque não sei se o entendo todo tão bem assim, para ser honesto), quero tomar emprestada essa intuição de que metáforas convencionais têm uma relação holográfica com metáforas de fundo da cultura que as produz, índice do caráter recursivo do processo metafórico.

Podemos muitas vezes encontrar metáforas aninhadas dentro de metáforas. Essa recorrência formal, na expressão já citada de Ricoeur, pode facilmente levar ao tipo de visão *mise en abyme* do processo metafórico. Mas, se não tivermos por trás de nós a ansiedade ou a angústia de um sentido próprio fantasmático como motor da figuração (mesmo que na forma de um espectro a ser derrotado), se encaramos o

no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar” (adaptada por Humberto Mauro num proto videoclipe maravilhoso em 1964).

processo metafórico como recursão figural baseada em uma acoplagem analógica, transferência que transforma, a vertigem labiríntica de um transporte imóvel dá lugar a um esquema corporal estendido que se amplifica ao se desdobrar e se desdobra ao se amplificar por meio de montagens transindividuais.¹¹³

Longe de produzir sempre um mundo de autorreferência ensimesmada ou de iterações fraturadas e obsessivas, como a arte moderna e a academia sabem fazer com tanto virtuosismo, a recursão figural enquanto potência do processo metafórico permite que novas dimensões de montagem e operação se desdobrem a partir de sua composição fractal com o meio e com suas próprias partes.

2.4.2 Compressão

Tentamos deixar claro que a nossa descrição do processo metafórico se pretende — nos seus elementos essenciais — pré-linguística. Se a base para essa discussão é basicamente o vocabulário de Merleau-Ponty e Simondon para a relação corpo-meio, é importante notar que os termos usuais desse vocabulário não dão conta de um plano de composição imagética que também é pré-linguístico: o onírico. Freud nos mostrou como o processo imagético do sonho funciona por compressão, sobredeterminando objetos e figuras na tessitura do sonhador, muitas vezes invocando complexos implicativos contraditórios. O processo de condensação que ele descreve no trabalho do sonho foi relacionada por Jacques Lacan à metáfora (com o deslocamento sendo associado à metonímia). Mas o meu interesse não é de maneira alguma sugerir que o inconsciente se estrutura como uma linguagem (esse gesto estruturalista e pós-estruturalista por excelência), mais o de apontar como elementos do processo metafórico se encontram dispersos em diversos campos da nossa experiência.

Se, desde Quintiliano, a metáfora é considerada uma símile suprimida, faz sentido inquirir se a compressão seria uma de suas propriedades formais (o que também se expressa na visão, já discutida, da metáfora como conjunção de duas

¹¹³ Como no truque de câmera inventado em *Vertigo* (1958), de Hitchcock, implementado pelo câmera da Paramount Irwin Roberts, em que a câmera recua e dá zoom ao mesmo tempo.

sinédoques). Sem retomar o mérito técnico dessas discussões, parece certo que uma propriedade do processo metafórico é a de comprimir extensões relacionais.¹¹⁴

Para Bergson e Lévi-Strauss, a nossa experiência se constrói a partir de um recorte do contínuo bruto do sensível (ou seja: nossa compreensão é sempre uma forma de compressão). Não sei se assino embaixo dessa ideia sem ressalvas,¹¹⁵ mas não há dúvida de que tanto a nossa cognição quanto o processo metafórico dependem amplamente de compressão.

Como formula a grande poeta Laura Riding:

O elemento metafórico é aquele no qual o sentido é comprimido dentro dos limites de uma sugestão que apenas parcialmente o expressa e, no entanto, serve, porque, nada totalmente expressivo na juntura metafórica parecendo verbalmente realizável, a sugestão metafórica engaja o interesse da imaginação, e algo mais do que é dito então aspira sobre a mente em consequência do que foi dito: providencia-se um alcance mental em direção de algo mais (RIDING, 2008, p. 5).

Ou seja: a metáfora nos convida a descomprimir um quadro de relações que se vê apenas parcialmente expresso, ou sugerido, na sua contração figural. Mas a compressão não significa só que um complexo específico de implicações precisa ser desdobrado pelo nosso esquema corporal, mas também que o ato de expansão pode sempre transbordar, no dinamismo de seu movimento, e ir além dos termos explicitamente em jogo. Pois a expansão aponta também para toda a potência relacional da cópula figural em sua dimensão recursiva. Ao amplificar uma extensão relacional compressa, nós desdobramos uma realidade que geralmente evitamos ter em mente: que, se em qualquer evento o universo inteiro está implicado, toda figura pode se desdobrar em qualquer outra.

Além de nos remeter de novo à ideia de recursão, isso nos conduz à nossa próxima dimensão (a transdução).

¹¹⁴ Isso não quer dizer que todo processo de condensação é metafórico: William Empson dá o exemplo brilhante da palavra "*buckle*" no poema "The Windhover", de Hopkins, que, pelo contexto, pode atualizar dois sentidos literais e diametralmente opostos da palavra (o ato de amarrar ou apertar um cinto ou fivela ou o ato de desmontar e desfalecer de uma estrutura).

¹¹⁵ Simondon diria, talvez, que há um jogo de amplificação e compressão envolvido. Há sempre, ao mesmo tempo, "mais e menos" na nossa percepção do que há no ambiente externo.

2.4.3 Transdução

Muitas vezes, é necessário mesclar campos díspares de sentido para que uma metáfora produza o seu sentido. Não só domínios de referência podem ser misturados, mas mesmo campos totalmente distintos da experiência. Tomar uma coisa por outra frequentemente implica atravessar meios diversos de expressão e ordens díspares de grandeza.

Não apenas a metáfora muitas vezes funciona juntando campos sensoriais diferentes na língua, mas ela mesma pode ocorrer por meio de campos sensoriais diferentes. Embora estritamente uma metáfora seja um fenômeno linguístico, podemos pensar em metáforas visuais, sonoras e mesmo auditivas (como aponta Umberto Eco (1983, p. 218)).

Essa necessidade de estender um campo para além dele mesmo para poder fazer o percurso implicado em uma compressão metafórica é o componente transdutor do processo metafórico, que desdobra dimensões estruturantes interativas das dimensões de uma figura em cópula com uma figura de dimensões díspares. A transdução é a transmissão de um sinal que envolve a conversão de um meio energético em outro e que se desdobra na organização de novas estruturas.

A transdução funciona como “o aumento de um domínio inicialmente muito restrito que toma mais e mais estrutura e extensão” (SIMONDON, 2013, p. 161), e o pensamento transdutivo, para Simondon (2013, p. 119), estabelece uma topologia do real no lugar de uma hierarquização em gênero e espécie. As diferenças entre as distintas fatias do espectro eletromagnético, por exemplo, não são diferenças de espécie, mas compõem a multiplicidade relacional de um domínio transdutivo (o das ondas eletromagnéticas). Mesmo a palavra domínio é perigosa, ele admite, porque uma relação de posse poderia indicar uma relação de participação. Melhor seria dizer uma “pista de transdutividade” recortada em “bandas” e “sub-bandas” (SIMONDON, 2013, p. 119), no lugar de espécie e sub-espécie.

Mas, enquanto o construtivismo ontogenético rigoroso e generoso de Simondon, com todo seu enciclopedismo filosófico e científico, dispensa as relações de semelhança (como já mencionamos na nota abaixo), o mesmo não deve ser dito da ecologia materialista dos meios artísticos que estou tentando propor, que mantém

a base ontológica transdutiva e diferencial Simondoniana como seu principal mapa de orientação mas não dispensa de antemão nenhuma semelhança de parentesco entre objetos e complexos gestuais mais vastos.

Para o estudo da arte e da mitologia a partir de uma ecologia dos meios materiais, semelhanças de parentesco sempre podem, com uma decomposição histórica minimamente adequada, revelar quadros de transformações proveitosos (sejam de ordem de relação lógica composicional Lévi-Straussianas, sejam de contágio afetivo histórico Warburgiano, etc.; falaremos disso no próximo capítulo).

É certo que existe mentalidade sem linguagem, então, certamente, existe pensamento sem metáfora. Mas sem o processo metafórico, sem transposição figural transdutiva, certamente não existe invenção conceitual.

2.5 O *Sprung rhythm* (“ritmo saltado”) de G. M. Hopkins

“Os ritmos de Hopkins (...) têm o efeito de uma injeção de hipertireoide.”

Roman Jakobson

“É como se um dançarino dissesse: ‘me observe,
meus braços e pernas estão acorrentados’.”
Desmond MacCarthy¹¹⁶

“What you look hard at seems to look hard at you,
hence the true and the false instress of nature”

Hopkins

O poeta inglês Gerard Manley Hopkins (1844-1889) será importante para o nosso percurso tanto pelo dinamismo ambíguo da sua poética, retesa de tantas contradições históricas, quanto por elementos de seu tentativo e disperso pensamento (em particular os seus conceitos misteriosos de *inscape* e *instress*, que farei o possível para tornar inteligíveis).

¹¹⁶ No original: “It is as if a dancer were to say: ‘watch me, my arms and feet are chained’.”

Hopkins nunca publicou sua poesia em vida, seus poucos leitores tendo sido seus familiares e os amigos com quem ele se correspondia, como Robert Bridges, que veio a se tornar seu editor póstumo. Quando finalmente sua obra foi publicada, em 1918, demorou dez anos para se esgotar a primeira edição, de 750 cópias. Mas, com o tempo, escritores modernistas foram tomando gosto por seus experimentos.

Embora a primeira recepção de Hopkins tendesse a tratar seus conceitos com alguma condescendência, isso mudou bastante ao longo do século XX. Roman Jakobson foi dos primeiros a citá-lo como referência teórica, assim como fez Northrop Frye, e na segunda metade do século brotaram vários esforços de reconstruir o seu pensamento em relação a Duns Scotus e ao pensamento estético inglês do século XIX.

Sua obra também tem sido analisada nas últimas décadas em relação ao evidente homoerotismo reprimido que encontramos em seus cadernos e poemas, elemento que era um tanto tabu nas primeiras biografias e análises críticas de sua vida (SAVILLE, 2000). E vem sendo resgatada, ainda (PARHAM, 2010), a sua sensibilidade ecológica “antes da letra”, que manifesta em poemas e nas cartas um desalento desesperado diante da destruição ambiental trazida pela industrialização do Reino Unido.¹¹⁷Tentarei extrair todos esses aspectos dos seus escritos, mas não quero agir como ventríloquo de Hopkins, tentando forçar nele uma aliança anacrônica com as premissas e as perspectivas desta tese. A ideia é menos a de enxergar um materialismo *queer* ou um pensamento ecológico horizontal estrito em Hopkins e mais a de tentar demonstrar, na sua poética, uma força que expressava a repressão cristã em uma mística sensual derramada, com um entusiasmo quase panteísta, animado por um dinamismo relacional fervoroso, mas bastante heterodoxo. Os gestos de Hopkins dizem do seu tempo, da resposta da tecnologia literária individual às pressões e transformações da sociedade, ao mesmo tempo que manifestam contágios anacrônicos e tendências inteiramente singulares (e, por isso, também, interessa para nosso desdobramento conceitual).

¹¹⁷ Industrialização à qual ele se opunha tanto por motivos ecológicos quanto por motivos de justiça social: “A Inglaterra se tornou muito rica, mas essa riqueza não alcançou as classes trabalhadoras. Na verdade, suspeito que piorou a condição deles.” (HOPKINS, 1980, p. 154, tradução minha). No original: “England has grown hugely wealthy but this wealth has not reached the working classes. In fact I suspect it has made their condition worse”. E, ainda, “England is itself (in great measure) founded on wrecking”. Tradução minha: “A Inglaterra é (em grande medida) fundada na destruição”.

Se o hilemorfismo seria a falha conceitual geológica que explicaria alguns dos ponto-cegos do pensamento ocidental que tentamos apontar na tese, a obra de Hopkins não é exatamente uma contraposição a essa visão, mas uma expressão dolorosa da individuação corporal que a enteléquia real dessa cosmovisão produzia e produz, produto singular desses constrangimentos históricos vastos dos quais tentamos, minimamente, dar conta.

Hopkins é importante para esta tese por todas incompatibilidades históricas que ele condensa, amplifica e desdobra na sua individualidade dolorida e conflituosa. Nesse sentido, tentaremos ler o sucesso e o fracasso de seus experimentos, seus picos e quedas, em toda a amplidão expressiva de sua amostragem.

Se a literatura moderna se estabeleceu amplamente como uma máquina nacionalista e classista de distinção social,¹¹⁸ é também verdade que seus canais registraram, como sismógrafos, os gestos de corpos sensíveis a todos esses processos. Na cadência impetuosa e tortuosa de Hopkins, podemos notar marcas de diversas linhas de constrangimento corporal, tanto do catolicismo quanto da modernidade, mas também podemos verificar a irreduzibilidade de qualquer experiência singular aos termos estritos de qualquer malha de causalidade histórica.

Não é da minha alçada e nem da minha pretensão metodológica oferecer uma reconstituição devida de todas as linhas históricas de força que se entrecruzaram em Hopkins, mas é evidente que sua sensibilidade tumultuosa contrai uma série de programas gestuais e estéticos díspares. É possível sentir ali a sensualidade vigorosa de Whitman e de Keats se batendo com uma ascese medieval rigorosa, o rigor imaginativo concreto dos exercícios espirituais de Inácio de Loyola se chocando com um ímpeto romântico derramado de identificação visual empática com a natureza.¹¹⁹

Em termos de pensamento estético estrito, é importante destacar o peso de duas figuras contemporâneas a Hopkins. A influência de John Ruskin está evidente nos desenhos que o poeta rascunhava nos cadernos, na sua paixão intensa por toda

¹¹⁸ Como diz Kittler (1992, p. 153), o círculo hermenêutico era um meio recíproco de estabelecer evidência, com os poetas clássicos atingindo legitimação por fornecerem uma norma de legitimação para servidores públicos.

¹¹⁹ Em particular, o programa textual-imaginativo da “composição de lugar” (*compositio loci*) parece ter exercido uma influência considerável na imaginação visual do poeta.

espécie de beleza natural, na visão da arte medieval como cume do desenvolvimento estético (a renascença constituindo uma espécie de decadência) e no que parecia ser sua tendência distributista em economia política (WARREN, 1944, p. 75).¹²⁰

Walter Pater, seu professor em Oxford, também foi importante em realçar e dar estofo para a intensidade concreta da experiência estética como prática cotidiana, mas Hopkins parece ter em alguma medida rejeitado o decadentismo classicista de Pater em favor do medievalismo de Ruskin, William Morris e dos pré-rafaelitas (em particular Christina Rosseti, que Hopkins conheceu pessoalmente e de quem bebeu bastante como poeta, como se demonstra no poema “A Voice from the World”, escrito como resposta a “The Convent Treshold”).

A sua inspiração romântica é evidente, mas, desde que conheceu as torres de Oxford, Hopkins passou a se compreender como um homem mais medieval do que moderno, cada vez mais longe da alegoria e mais próximo da anagogia.

Sua conversão ao catolicismo em 1866 trouxe uma dura ruptura com os pais, que encararam aquilo como uma afronta e uma renúncia à família. Hopkins justifica sua decisão ao pai por motivos racionais, históricos e teológicos, mas a impressão de muitos comentaristas (a minha, inclusive) é a de que sua conversão se dá em grande medida pelo apelo estético que o catolicismo tinha, em particular a presença imediata e sensual de Cristo na transbustanciação do pão e do vinho e a profusão *quasi*-politeísta — quando comparada à matriz protestante — que desdobra a fé em Cristo e na trindade na figura de Maria e na multidão dos santos.

Podemos enxergar na sua autenticidade cristã apaixonada uma transfiguração da autenticidade emocional romântica, talvez, como em Kierkegaard, mas com o adendo de que a retórica de Hopkins é bem menos moderna, no todo, do que a do dinamarquês (que se queria um autor pré- ou antimoderno ao mesmo tempo que subvertia o maquinário autoral da modernidade por dentro da sua caixa de ferramentas retóricas).

¹²⁰ Hopkins (1980, p. 57) admite com constrangimento para seu amigo Bridges que, “de certa maneira”, ele era comunista, e que estava sempre “pensando no futuro comunista”, que ele parecia ter como inevitável. Ele continua: “O ideal deles, descontando algumas coisas, é mais nobre do que o professado por qualquer estadista secular de que eu saiba (admito que eu vivo na luz de morcego e arrisco um chute aqui). Além disso, é justo — Não digo que os meios para chegar a ele são”. No original: “Horrible to say, in a manner I am a Communist. Their ideal bating some things is nobler than that professed by any secular statesman I know of (I must own I live in bat-light and shoot at a venture). Besides it is just. — I do not mean the means of getting to it are”.

A poética de Hopkins vai se tornando tão indissociável dos seus gestos religiosos de contrição e devoção que Hopkins abandona a poesia ao se juntar aos jesuítas, em 1868 (queimando seus poemas num holocausto que ele chamou de “massacre dos inocentes”). Retomou-a, sete anos depois, em 1875, depois de seus superiores aprovarem a ideia de escrever uma homenagem ao naufrágio do navio *Deutschland*, que levou consigo uma multidão de freiras afogadas.

Só um tremendo gosto pelo sacrifício,¹²¹ ou mesmo um gozo mórbido com a perfeição estética do sofrimento, tomaria um evento como este como motivo derradeiro para sair de uma longa *secura* de versos (com o ritmo que ele dizia que assombrava os seus ouvidos há algum tempo e que ele desdobrou em experimentos tortuosos até sua morte prematura em 1889).

Essa tensão de incompatibilidades pessoais e históricas — estetismo individualista experimental, ascetismo jesuíta perverso, medievalismo escolástico apaixonado, sensualidade concreta e homoerótica — resultou em versos densos e ritmicamente intrincados de contradição metafísica, cristalizados pela primeira vez na sua forma madura no “Naufrágio de *Deutschland*” (“*The Wreck of the Deutschland*”), um dos poemas mais fortes e arrojados da língua inglesa.

Pode não parecer, mas Hopkins queria que a sua língua soasse mais próxima do que ele considerava o seu ritmo natural, prosaico. Uma de suas definições para o seu “*sprung rhythm*” é de que seria a coisa mais natural do mundo (“the most natural of things”), a ser encontrado na prosa popular e em cantigas de ninar, além de ter como modelo os versos de Campbell e o Milton de “*Samson Agonistes*”.

Mas, pra transplantar esse ritmo imanente à fala para uma poética já impregnada de delimitações métricas e formas retóricas rígidas, mais próximas das línguas latinas e mais distante dos acentos regionais anglo-saxões, Hopkins teve que inventar a sua própria dicção, considerada bem estranha pra sensibilidade da época (o termo que mais se usava para descrevê-la, inclusive pelo próprio Hopkins, era *queer*), e que soa ainda hoje um tanto curiosa para os nossos ouvidos, mesmo passadas já tantas e tão convolutas vanguardas.

Hopkins era o primeiro a admitir que seus experimentos podiam parecer estranhos:

¹²¹ Hopkins tinha profunda admiração pelos mártires (e pelas mulheres, em particular; escreveu poemas para Santa Doroteia e Santa Tecla, tendo ainda rascunhado um para Margaret Clitherow, todas as três mortas por serem cristãs).

Não se pode esperar que todo mundo goste de minhas peças. Ademais, a estranheza as faz repulsivas ao primeiro olhar... De fato, quando alguém me devolveu minha Eurídice, eu abri e li umas linhas, lendo, como se lê normalmente prosa ou verso, com os olhos, por assim dizer, apenas, eu fiquei chocado com uma espécie de nudez crua e violência incontida para a qual eu não estava preparado; mas respira e as leia com os ouvidos, como eu quero ser lido, e meu verso se endireita (HOPKINS, 1980, p. 32).¹²²

Ou seja, pelo menos em parte, a estranheza inicial dos versos de Hopkins decorreria do erro em tomá-los visualmente, e não oralmente, como ele queria ser tomado (e importante notar a maneira avergonhada e exagerada como ele descreve a impressão visual resultante de seus versos: de uma nudez crua e violência incontida).

Como ele diz numa carta a um de seus irmãos, sua poesia “deve ser dita; até ela ser dita ela não é performada, ela não performa, ela não é ela mesma” (HOPKINS, 1980, p. 147).¹²³

O caráter performático e aural dos poemas de Hopkins é marcante, mas não seria preciso dizer, tão simplesmente, que ele é um poeta oral, como se isso alcançasse todas as dimensões de concreção que sua obra pode desdobrar. O aspecto formal mais notável de Hopkins é justamente o que podemos chamar de sua sinestesia, ou a constante transdução entre os sentidos que é produzida por sua poética. Ele, ao mesmo tempo, é um dos poetas mais musicais da língua inglesa (dos que mais encarnou a sério a equivalência clássica e medieval da poesia lírica com a canção) e o produtor de algumas das descrições visuais mais vívidas e precisas de toda a literatura ocidental. De modo que não me parece possível defini-lo como poeta principalmente musical ou principalmente visual. A grande força da sua poesia, então, está na troca quiasmática constante entre as duas dimensões. A nossa atenção ao ler Hopkins — principalmente ao lê-lo em voz alta — está sempre dividida entre tentar concretizar os elementos visuais e se deixar levar pela cadência

¹²² No original: “Everybody cannot be expected to like my pieces. Moreover the oddness make them repulsive at first sight... Indeed, when, on somebody returning to me my Euridice, I opened and read some lines, reading, as one commonly reads whether prose or verse, with the eyes, so to say, only, it struck me aghast with a kind of raw nakedness and unmitigated violence I was unprepared for; but take breath and read it with the ears, as I always wish to be read, and my verse becomes right” (HOPKINS, 1980, p. 32).

¹²³ No original: “it must be spoken; till is spoken it is not performed, it does not perform, it is not itself.” (HOPKINS, 1980, p. 147).

da frase rítmica. Isso acontece com quase toda poesia, naturalmente, mas é raro que os dois aspectos sejam levados a tanta intensidade deliberada ao mesmo tempo.

Na poética de Hopkins, a língua (no sentido da prática simbólica coletiva e no sentido do músculo) é levada a encarnar sua própria materialidade enquanto meio, exagerando ao máximo todas as suas possibilidades rítmicas, sonoras e tácteis, abusando de toda oportunidade disponível de aliteração, rima interna, paronomásia e assonância.

Um rigor métrico bastante idiossincrático, que muitas vezes tentava se fazer compreender com o uso de acentos gráficos, parece a todo tempo criar zonas de intensidade para uma carnalidade que sempre ameaça transbordar e deve, justamente por isso, ser domada por um rigor métrico de irregularidade controlada. Movimento que repete a tendência da sua poética de, explícita ou implicitamente, transformar uma ascese mórbida em jogo erótico (um tanto como na poética dos místicos espanhóis, mas, ao contrário destes, fazendo da dificuldade um meio de gozo deferido).

A linguagem em Hopkins tenta produzir um análogo expressivo da singularidade material das coisas em raptó rítmico (quase sempre) místico, que se serve de cada pé como pode ao mesmo tempo que tende a enrolar a devoração até a chegada de uma descarga derradeira. E a linguagem é levada a carregar esses termos por meio de sua própria “estidade” material.

O que nos leva a Duns Scotus, o “doutor sutil”.

2.5.1 Duns Scotus e a “estidade” das coisas (da *haecceitas* à *ecceitas*)

“But just when I took in any inscape of the sky or sea I thought of Scotus.”

Hopkins

“Then I seek out the shadow of stones
And to those stones become akin
My several moans come distant in their tones

As though they were not from within”¹²⁴

Hopkins

Hopkins encontrou em Duns Scotus (1265-1308) uma importante inspiração, chegando a dedicar um poema ao teólogo escolástico onde o chama de “of reality the rarelest veined unraveller” (algo como “da realidade, o desvelador de veio mais raro”).

Pelo menos parte da simpatia extrema que Hopkins tinha pelo seu pensamento (que ele dizia preferir ao de *doze* Hegels) parece decorrer do fato de Scotus ser bretão, mas certamente seu entusiasmo não se encerrava aí. O franciscano João Escoto, tutor de Guilherme de Ockham, é conhecido por retomar elemento de Santo Agostinho em oposição a pontos cruciais do pensamento do dominicano Tomás de Aquino (e por ter sido importante para pensadores como Peirce, por sua filosofia da linguagem, para Heidegger por toda sua ontologia e para Hannah Arendt, por sua filosofia da vontade).

Como Aquino, Scotus herda de Aristóteles (que ele chama simplesmente de “o filósofo”) os termos metafísicos e quase toda a problemática. Sua capacidade de burilar distinções dentro de distinções é a de um metafísico diligente e criterioso, atento ao mesmo tempo a um entrelaçamento denso de abstrações e à concretude dos processos de individuação. Não à toa, Scotus ganhou o apelido de “doutor sutil”.

Além da importância que Scotus teve para Hopkins, é interessante para nosso percurso retomar um pouco de seu pensamento para ilustrar como o hilemorfismo aristotélico pôde se transformar historicamente sem sair de cena.

Para Gérard Sontag (2005, p. 55), a solução de Scotus para o problema da individuação transforma o hilemorfismo em profundidade. Ainda que, no seu esquema, a forma seja um “fator de distinção mais importante que a matéria” (SCOTUS, 2005, par. 209), também é verdade que “toda espécie de matéria (porque ela tem uma forma no plano do universal) possui imediatamente uma quiddidade à qual ela é imediatamente idêntica” (SCOTUS, 2005, par. 207). A matéria não é mais, aqui, pura potência indeterminada, definida apenas como uma espécie de função

¹²⁴ Então eu busco a sombra de pedras
E a estas pedras me aparento
Meus gemidos vem em tons distantes
Como se não viessem de dentro (tradução minha).

negativa da forma, mas uma delimitação intrínseca e positiva, atual, que se dá num plano distinto do da forma. Isto porque “cada aspecto formal” de cada coisa é ao mesmo tempo comum e singular (a branquitude de uma garça é ao mesmo tempo o branco em geral e aquele branco “ali, daquela garça”), e se determina como algo positivo e intrínseco à coisa, não por meio da negação.

Por isso, seria possível dizer, como diz Sontag, que Scotus dá mais à matéria do que ele lhe retira ao recusar a ela o poder de individuar a substância (SCOTUS, 2005, p. 55).

O debate em torno da individuação está contido principalmente na obra “*Ordinatio*”, onde se desdobra a partir do problema da existência de uma pluralidade de anjos dentro de uma mesma espécie angelical (difícil daqui de onde leio não achar alguma graça nisso, aliás, ainda que se possa ler a questão como um sofisticado experimento de pensamento).

Scotus se preocupa, de início, então, com as diversas maneiras possíveis de se determinar uma unidade, numérica ou não (ou com o desafio de definir os termos da divisibilidade dos seres). Ele vai eliminando então, um a um, todos os candidatos tradicionais a elemento formal decisivo de individuação (a natureza, a matéria, a forma e a quantidade).

Não há espaço para expor integralmente a complexidade espinhosa do argumento, mas basta dizer que, além da quiddidade comum à natureza de cada coisa, cada entidade tem também sua *haeccitas* individual. Toda coisa singular se individua não por sua matéria, seu número, seu lugar, sua forma ou mesmo pela composição de todos esses aspectos formalmente distintos, mas pela sua “atualidade derradeira”, que não se confunde com sua especificidade em nenhuma dessas dimensões. Como diz Scotus:

a entidade individual não é nem forma, nem matéria, nem composição, no tanto que cada uma delas é uma ‘natureza’. Ela é a realidade última do ser que é matéria, ou que é forma, ou que é composição, de maneira que tudo que é comum e no entanto determinável pode sempre ser distinguido ainda que seja uma mesma coisa (*res*) em várias realidades (*realitates*) formalmente distintas as quais uma, formalmente, não é a outra: uma é formalmente entidade do singular, a outra é formalmente entidade da natureza (SCOTUS, 2005, p. 207).¹²⁵

¹²⁵ No original: “L’entité individuelle’ n’est ni forme ni matière ni composition en tant que chacune de celles-ci est une ‘nature’. Elle est la réalité ultime de l’être qui est matière, ou qui est forme, ou qui est composition, de sorte que tout ce qui est commun et cependant déterminable peut toujours être distingué (bien qu’il soit une même chose (*res*)) en plusieurs réalités (*realitates*) formellement

Esse é justamente o sentido de *haecceitas*, o conceito mais famoso de Scotus (e fonte de grande inspiração para Hopkins). Pode ser compreendido como a singularidade derradeira de cada coisa, aquilo que a individua além dos limites formais e locais de sua materialidade composta e numericamente determinada.¹²⁶ Como diz Simondon (2013, p. 439): “a haecceidade deve ser buscada além da forma, da matéria, e por consequência de seu composto, dentro de uma realidade última”.

Haecceitas seria a tradução latina de Scotus para o grego aristotélico “*to ti esten*” (“aquilo que é”), mas trata-se destes casos em que uma tradução resulta não em uma perda, mas em uma amplificação conceitual.

John Llewelyn (2015, p. 34) propõe que Hopkins tenha escrito *Ecceitas* (e não *Haecceitas*) de propósito, “substituindo o indicativo ‘haec’, ‘isto’, com um imperativo que significa ‘olhe’”.¹²⁷ Enquanto Scotus segurava uma pedra na mão e tentava dar conta do fato de que se tratava “desta pedra aqui”, Hopkins *pede* para que a gente *olhe* para “esta pedra aqui”.

Podemos supor que a sensibilidade que Hopkins tinha para a singularidade dos eventos encontrou ressonância nas distinções formais de Scotus, que davam espaço para a codeterminação da forma e da matéria — que no entanto, não interagem — na sua eventualidade concreta, sem romper com a continuidade do pensamento clássico e católico.

Hopkins compara a *haecceitas* de Scotus com a ideia que ele tinha de *pitch*.¹²⁸ A *estidade* de cada coisa seria, em Hopkins, então, seu tom ou sua afinação (na escala geral do ser); sua fatia no espectro geral de frequência. A participação divina, para Hopkins, não apenas se espalha pela criação como uma essência vaporosa que se dilui entre os seres *menores* de forma mais corrompida e ocorre de

distinctes dont l’une, formellement, n’est pas l’autre: l’une est formellement entité du singulier, l’autre est formellement l’entité de la nature.” (SCOTUS, 2005, parágrafo 188, p. 207).

¹²⁶ É a mesma *ecceidade* da qual falará Deleuze séculos mais tarde, distorcendo-a um pouco para seus próprios fins.

¹²⁷ Como ele explica: “Although this retains a component that denotes the second-level or second-intentional nominalised abstraction -ness or -ity, the first component, *ecce*, breaks with denotation, nominalisation and constatement, replacing or supplementing the indicative *haec*, ‘this’, with an imperative that means ‘Look’” (LLEWELYN, 2015, p. 34).

¹²⁸ Como cita Julia Saville (2000, p. 98): “Is not this pitch or whatever we call it then the same as Scotu’s *ecceitas*?”.

forma concentrada apenas no cume hierarquizado do ser. Os seres (talvez “eventos” fosse o termo menos impreciso) aqui todos têm voz e algo próximo de uma subjetividade.

No poema “As Kingfishers catch fire, dragonflies draw flame” (HOPKINS, 1970, p. 90), ele diz que cada coisa mortal ‘*selves*’, isto é, se individua, enuncia a produção do seu senso de si. Esse ‘*selves*’ aí, a palavra ‘*self*’ como verbo, se encontra na prosa de Hopkins aqui e ali, mas seu uso mais notável é neste poema, um de seus mais celebrados:

As kingfishers catch fire, dragonflies dráw fláme;
 As tumbled over rim in roundy wells
 Stones ring; like each tucked string tells, each hung bell’s
 Bow swung finds tongue to fling out broad its name

A “coisa mortal” invocada inclui não só pássaros e libélulas, mas as pedras que soam seus quiques na borda de poços, a corda tesa e o sino dependurado que encontram língua nos seus movimentos. Todas essas coisas fazem uma só coisa:

deals out that being indoors each one dwells
selves; myself it speaks and spells, crying¹²⁹
 what I do is me, for that I came

Ainda que o ser humano seja o ápice dessa capacidade de autoexpressão (o único lugar, além da divindade, onde elas podem ser plenamente reconhecidas), para Hopkins o *inscape* estético que apreendemos só pode vir a ocorrer porque cada coisa já detém consigo mesmo seu próprio *instress*.

Se todo evento na criação, então, configura seu próprio *pitch* (seu tom ou altura), o ser humano seria o grau mais alto ou agudo de individuação. O próprio ser é *stress* (ou seja: tensão, ou ênfase; como veremos adiante).

Se a doutrina cristã enxergava a natureza como uma cadeia hierárquica que deve servir ao homem, e se os românticos muitas vezes amplificam e distorcem

¹²⁹ O primeiro termo quer dizer algo como a constituição figural interna que individua e diferencia um evento de outros, o segundo quer dizer a sua tensão de individuação; mais sobre os dois conceitos adiante.

esse movimento sem geralmente negar sua base hilemórfica, em Hopkins, a todo tempo, sentimos a natureza e a matéria como dotadas de um dinamismo expressivo que sempre transborda os limites estreitos impostos pelo cristianismo e pela modernidade.

Existe, na sensibilidade contraditória de Hopkins, por baixo da sua aparente ortodoxia católica, uma expansividade quase panteísta a todo tempo reprimida pela fé católica e comprimida pela urbanidade e industrialização moderna. O que nos leva a tratar de como a natureza se figura na sua obra.

2.5.2 A expansão e a contração da Natureza de Hopkins

Hopkins reage com muita tristeza à destruição natural levada a cabo pelo industrialismo inglês e à expropriação das terras camponesas em diversas cartas e poemas (sem descrever o processo assim). Em “The Sea and the Skylark”, ele diz que a nossa maneira de fazer está quebrando tudo, inclusive ela mesma, nos levando rapidamente de volta à gosma de nossa origem (HOPKINS, 1970, p. 68):

Our make and making break, are breaking, down
To man's last dust, drain fast towards man's first slime.

Em “Inversnaid”, Hopkins se pergunta o que vai ser do mundo quando acabarem com o úmido e o selvagem (“*wet and wildness*”), e pede para que deixem que as duas qualidades ainda durem (HOPKINS, 1970, p. 89):

What would the world be, once bereft
Of wet and of wildness? Let them be left,
O let them be left, wildness and wet;
Long live the woods and the wilderness yet

A natureza em Hopkins é frequentemente vista pela lente do maquinário figural de revelação cristã, ainda que sua identificação com os processos naturais costume exceder os termos estritos da *parousia* permitida pela ortodoxia.

Muitos dos poemas de natureza da fase mais expressiva e ousada de Hopkins (depois de “Deutschland” e antes dos chamados “sonetos terríveis” compostos em Dublin) oferecem um movimento relacional semelhante: uma extrema expansão imagética e oral, muitas vezes acompanhada de uma crescente identificação com processos materiais, é interrompida e comprimida nos últimos versos — nem sempre de maneira convincente — dentro de um esquema figural católico mais ou menos convencional.

Um dos seus poemas mais comentados, “That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Ressurrection” parece ser o exemplo mais expressivo desse movimento.¹³⁰ A natureza aqui é descrita como fogo de mudança e transformação, partindo de um céu de nuvens proteiformes, passando pelo enlace furioso do vento e da luz com a vegetação até uma terra cheia de lodo e de lama que esfria e endurece numa crosta pisada e repisada pelo homem, figurado como a centelha favorita, a mais destacada de todo o fogo divino.

O favoritismo dessa centelha e a força criativa do fogo são logo contrastados, no jogo dinâmico de contrários do poema, com uma noite insondável onde toda marca se apaga rapidamente, com uma vastidão que tudo embaça e um tempo que tudo equaliza.

Gillian Beer (1996, p. 255) chega a enxergar no poema, assim como em “Spelt from Sybil’s leaves”, ecos da visão termodinâmica do mundo como da potência energética que vai gastando toda diferença e eventualmente se dissipa numa uniformidade entrópica.¹³¹

Tudo isso para que no final do décimo quinto verso venha um “Basta!” (“*Enough!*”), e a ressurreição apareça como um farol, “eterno feixe-de-luz” (HOPKINS, 1970, p. 143). E “num relâmpago, a um estrondo de trombeta-final”

¹³⁰ O exemplo mais desajeitado — e ao mesmo tempo brilhante — desse movimento tentativo de expansão e redenção deve ser o poema nunca terminado, “Epithalamion”, do qual falarei adiante.

¹³¹ Beer demonstra de maneira convincente os canais por onde essas ideias podem ter chegado a Hopkins, que além de voltar sua atenção para o passado também atentava, com entusiasmo mas também temor e cautela, para os avanços das ciências naturais.

(HOPKINS, 1970, p. 170), Hopkins se torna Cristo, já que este também foi o que ele era.¹³²

Portanto, é justamente o caráter de transfiguração das formas e mudança constante dos elementos, na maior parte do poema retratado de maneira avassaladora e destruidora, que permite que a mera existência pálida de um homem mortal caído e falho seja posta em equivalência expressiva com a de um deus (veremos que essa transfiguração também se dá, em outros momentos de sua obra, diretamente pela sensualidade do corpo sofredor de Cristo).

Além de sempre negociar os termos da individuação corporal cristã, vários de seus poemas parecem responder à compressão corporal da modernidade urbana. Como neste (“The Caged Skylark”) em que o espírito humano corporificado é comparado a um pássaro enjaulado (HOPKINS, 1970, p. 70):

As a dare-gale skylark scanted in a dull cage

Man’s mounting spirit in his bone-house, mean house, dwells—

That bird beyond the remembering his free fells;

This in drudgery, day-labouring-out life’s age.

Though aloft on turf or perch or poor low stage,

55

Both sing sometimes the sweetest, sweetest spells,

Yet both droop deadly sómetimes in their cells

Or wring their barriers in bursts of fear or rage.

Not that the sweet-fowl, song-fowl, needs no rest—

Why, hear him, hear him babble and drop down to his nest,

10

But his own nest, wild nest, no prison.

Man’s spirit will be flesh-bound, when found at best,

But uncumberèd: meadow-down is not distressed

For a rainbow footing it nor he for his bónes rísen.

De início, o corpo do homem é retratado como um casa mesquinha de ossos onde o seu espírito jaz preso, como um pássaro enjaulado, visão semelhante a que podemos encontrar tanto no pensamento cristão quanto no grego (do corpo como

¹³² No original: “eternal beam” (...) “In a flash, at a trumpet crash” (HOPKINS, 1970, p. 170).

túmulo da alma). Diz-se que o pássaro nem lembra de suas quedas livres, no tédio em que ele gasta seus dias trabalhando (enquanto ornamento humano). Tanto o homem quanto o pássaro às vezes cantam os feitiços mais doces, às vezes se prostram em suas celas — palavra que descreve tanto um cômodo prisional quanto um claustro de mosteiro —, revoltando-se com fúria contra as barras que lhes prendem.

A visão inicial do corpo como túmulo da alma parece renegociada no final. O pássaro não precisa de descanso quando está no seu próprio ninho selvagem, que não constitui uma prisão. Da mesma forma, o homem se encontra no seu melhor quando atado à sua própria carne, mas *desimpedido*.

Há uma sugestão sutil aqui, não inteiramente explícita, de que não é a carne propriamente que desgraça o homem, mas a sua contenção e compressão nas celas controladas do cotidiano e nos ritmos de trabalho fabril da vida urbana.

Como diz J.H. Miller (2002, p. 126), a natureza em Hopkins não é como a de Tennyson ou Rilke, suspensa estaticamente e muda num presente eterno, ela é vista como presente ao observador, agindo diretamente sobre ele sem nenhuma distância.

Mesmo uma configuração geológica invoca para Hopkins a impressão de uma atividade pessoal interrompida: “as cordilheiras de montanhas, como qualquer série ou corpo de coisas como desanimadas que não vemos com frequência, tem o ar de pessoas e de atividade interrompida” (MILLER, 2002, p. 126).¹³³

Como já disse, Hopkins está sempre partindo da imagética cristã para expandi-la além da conta. Em “Barnfloor and Winepress”, o pão e o vinho se apresentam como corpo e sangue divinos mesmo antes da transubstanciação. Em “May Magnificat”, Hopkins parte da equivalência entre Maria e o mês de maio para compreendê-la como o próprio viço primaveril de renovação e crescimento, desdobrado nas texturas de “carne e linho”, “pelo e *pen*” (HOPKINS, 1970, p. 76).

Ask of her, the mighty mother:

Her reply puts this other

¹³³ No original: “the mountain ranges, as any series or body of inanimate like things not often seen, have the air of persons and of interrupted activity” (MILLER, 2002, p. 126).

Question: What is Spring?— 15

Growth in every thing—¹³⁴

Flesh and fleece, fur and feather,
Grass and greenworld all
together;

Star-eyed strawberry-breasted
Throstle above her nested 20

Cluster of bugle blue eggs thin
Forms and warms the life within;
And bird and blossom swell
In sod or sheath or shell.

All things rising, all things sizing 25

Mary sees, sympathising
With that world of good,
Nature's motherhood.

Se Maria já é quase equacionada com uma versão criadora da matéria, aqui, dimensionando todas as coisas e amplificando-as na sua justa medida, talvez em nenhum poema esse movimento contraditório de expansão panteísta e contração cautelosa se veja negociado de maneira tão habilidosa quanto em “A Virgem Comparada com o Ar que respiramos” (HOPKINS, 1970, p. 93).

O mais interessante do título, além de sua extensão um pouco desajeitada, é a necessidade de tornar claro que poema está fazendo uma *comparação*, e não uma equivalência real. Se sabemos que a presença corporal de Cristo na transubstanciação deve ser compreendida de maneira literal, e não simbólica, Hopkins não se arrisca nem a oferecer sua imagem expansiva e poderosa de Maria como o ar na forma de uma metáfora.

¹³⁴ Pergunta à ela, a grande mãe:

Sua resposta põe outra

Questão: primavera é o quê?—

Toda coisa fazer crescer—

Carne e linho, pelo e pena (HOPKINS, 1970, p. 76, tradução minha).

Mesmo relevando o cuidado de Hopkins de não se exceder, o poema ainda assim pode ser considerado ousado no esquema figural que ele desdobra. Por um lado, a equivalência da matéria e da natureza com a dimensão feminina é um gesto bastante tradicional dentro do ocidente.¹³⁵ Mas aqui a equivalência é expansiva em uma direção pouco usual, Maria é comparada ao ar, meio ambiente de todo ser vivo, mais do que comida e bebida, e meio expressivo de toda música — inclusive desse poema em sua homenagem, que precisa se alimentar desse próprio ar para perturbá-lo e se fazer ouvido:

WILD air, world-mothering air,
 Nestling me everywhere
 (...)
 My more than meat and drink,
 my meal at every wink;
 This air, which, by life's law,
 My lung must draw and draw
 Now but to breathe its praise,
 (...)
 God's glory which would go
 Through her and from her flow
 Off, and no way but so.
 (...)
 She, wild web, wondrous robe,
 (...)
 Laying, like air's fine flood,
 The deathdance in his blood;
 (...)
 Skywards: rich, rich it laps
 Round the four fingergaps.

¹³⁵ Geralmente, por meio do mar, não do ar. Como diz H.D., grande alquimista moderna, no seu "Tribute to the Angels": "mer, mere, mère, mater, Maia, Mary".

Maria, essa teia selvagem, veste maravilhosa, que toma a si mesma como meio de autoexpressão através do poeta, é o único meio por onde o fluxo da vida precisa correr para poder fluir; deitando, como enchente, a dança-morte no nosso sangue e enchendo as bordas dos intervalos dos dedos:

Ela também é figurada como uma força compassiva que amaina a força da luz destruidora divina:

Whereas did air not make
 This bath of blue and slake
 His fire, the sun would shake,
 A blear and blinding ball
 With blackness bound, and all
 The thick stars round him roll
 Flashing like flecks of coal,
 Quartz-fret, or sparks of salt,
 In grimy vasty vault.

(...)

And her hand leaves his light
 Sifted to suit our sight

Be thou then, O thou dear
 Mother, my atmosphere;

Hopkins sugere que, se não fosse o ar a tornar esse planeta num banho de azul,¹³⁶ teríamos nada mais do que uma esferoide cega no meio dessa escuridão gélida do espaço. Maria seria a força de cuidado que transforma o fogo destruidor do Pai em fogo criador, ao gerar a atmosfera, mãe de toda vida vegetal e animal.¹³⁷

Num outro poema, “Binsey Poplars”, Hopkins (1970, p. 78) lamenta a destruição de um grupo de árvores de sua afeição e sugere que a interdependência

¹³⁶ Talvez Hopkins fizesse referência aqui ao fato, muito discutido no jornalismo científico da época, de que o espaço não é ele próprio azul (ele só nos aparece assim por efeito da nossa atmosfera).

¹³⁷ Não me parece exagero apontar uma relativa proximidade com a ideia de Gaia proposta por Lovelock, da Terra como um sistema complexo de homeostase.

sistêmica da vida natural pode ser mais frágil do que supomos, comparando a vida do campo com a nossa “bola de ver”, que, com um mero furo, deixa de ser um olho:

Of if we knew but what we do
 When we delve or hew —
 Hack and rack the growing green!

 Since country is so tender
 To touch, her being só slender,
 That, like this sleek and seeing ball
 But a prick will make no eye at all,

 E ainda diz que, até onde tentamos emendar ou consertar a natureza, nós terminamos com ela, com poucos, doze ou treze, gestos destrutivos desindividuando toda aquela beleza verde:

Where we, even where we mean
 To mend her we end her,
 When we hew or delve:
 After-comers cannot guess the beauty been.
 Ten or twelve, only ten or twelve
 Strokes of havoc unselfe

2.5.3 Inscape e Instress (paisagens internas e tensões de individuação)

“the spectra made by bright things looked hard at.”

Hopkins¹³⁸

¹³⁸ “Os espectros feitos por coisas brilhantes que observamos com força” (HOPKINS, tradução minha).

É muito difícil desatar o nó da concreção estética, o circuito entre o corpo que é afetado e o evento que o afeta. Como Hopkins (1970, p. 129) aponta nesse poema do início de sua carreira (1864):

It was a hard thing to undo this knot
the rainbow shines, but only in the thought
Of him that looks, yet not in that alone
(for who makes rainbows by invention?)¹³⁹

Para Hopkins, entre aquele que observa e aquilo que é observado se estabelece um “stem of stress”, um caule de tensão que se produz como nexos ativos inter-relacionais.

Os conceitos de *instress* e *inscape* não descrevem, portanto, um sujeito que produz a aparição de um objeto estético na clausura formal de sua subjetividade, mas um circuito que vai e volta onde o polo passivo e o ativo podem trocar de lugar.

Antes de penetrarmos mais fundo, é bom deixar claro que Hopkins jamais fez uma exposição definitiva e inequívoca desses conceitos. Encontramos usos contraditórios dos termos nos seus diários e cartas, e, apesar dos vários esforços recentes de reconstrução exata do seu sentido, a impressão que temos é a de que Hopkins estava sempre testando os dois termos em novos contextos e renegociando o que eles queriam dizer.

Aquilo para o qual se olha atentamente parece olhar de volta para gente, Hopkins diz, e é daí que viria tanto o *inscape* verdadeiro quanto o falso (ele jamais explica o que seria esse falso).

Nos cadernos, a apreensão que Hopkins tinha de *instress* e de *inscape* é geralmente associada a um confronto isolado e intenso com fenômenos naturais. O êxtase estético que Hopkins (1980, p. 56) extraía das coisas envolvia não só uma atenção visual treinada e aguçada, mas também uma arte de saber tocar nelas, saber como ativá-las: “Todas as coisas, então, são carregadas de amor, são

¹³⁹ (Foi algo difícil desfazer esse nó
o arco-íris brilha, mas só na mente
daquele que olha, mas nela só, não
(pois quem faz arco-íris por invenção?) (HOPKINS, 1970, p. 129, tradução minha).

carregadas de Deus e se soubermos como tocá-las elas entregam faíscas e pegam fogo, cedem gotas e fluxo, soam e contam dele.”¹⁴⁰

Para Llewelyn (2010, p. 22), a palavra “*inscape*” seria um anglo-saxonismo para termos clássicos como “forma” ou “eidos”. Acho que a intuição é boa, ainda mais se lembramos a simpatia com que Hopkins recebe a versão anglo-saxã que William Barnes produz para graus de comparação (*degress of comparison*): *itches of suchness*. O ímpeto de fato parecia ser o de cunhar um termo a partir da potência linguística local, anglo-saxã, mas não me parece possível reduzir a noção de *inscape* à noção de forma (ainda que Hopkins a use como alternativa para *design* e *pattern* em alguns momentos).

Partindo da própria composição da palavra, podemos começar sugerindo que *inscape* pode ser traduzido como uma “paisagem interna”. Mas é importante destacar que o conceito não é apenas visual, Hopkins fala de como o *inscape* da flor campainha (*bluebell*) é feito para “todos os sentidos”, e que a poesia é “de fato a fala empregada para carregar o *inscape* da fala pela graça do próprio *inscape*”.¹⁴¹ Ou seja, a poesia deve carregar o meio material da linguagem com as oportunidades rítmicas e expressivas que lhe são particulares.

A noção de *inscape*, então, é mais próxima aqui de um conjunto individuado de padrões, ou um diagrama atual de forças multidimensionais, do que de uma paisagem pictórica tradicional.

São muitos que aproximam o conceito de “*inscape*” a “*haeccitas*” de Scotus, focando no aspecto de singularidade que os dois termos carregam. A inspiração de Scotus para o desenvolvimento dos dois conceitos de fato é evidente (ainda que os termos tenha surgido antes de Hopkins lê-lo), mas a identificação entre os dois parece imprecisa. A noção de singularidade é importante nos dois casos, mas Hopkins caracteriza o *inscape* como uma singularidade *intensa*.

É possível supor que *inscape* ocorra apenas nonexo entre uma atenção corporal humana e um outro evento externo qualquer (ou seja: em uma relação estética formal), mas parece claro que *instress* se dá fora de nós.

¹⁴⁰ No original: “All things therefore are charged with love, are charged with God and if we know how to touch them give off sparks and take fire, yield drops and flow, ring and tell of him.” (HOPKINS, 1980, p. 56).

¹⁴¹ No original: “Poetry is in fact speech employed to carry the *inscape* of speech for the *inscape*’s sake”.

Hopkins conta nos cadernos a estranha anedota de hipnotizar (“mesmerizar”) um pato desenhando linhas de giz no chão, e supõe que a fixação do pato se dê por causa da “fascinating instress of the straight white stroke” (HOPKINS, 1980, p. 204).

Podemos dizer que o conceito de *Instress* parte da inter-relação entre todas as coisas para definir a tensão que mantém uma entidade individuada. Como propõe John Parham:

Devido à sua qualidade dupla o conceito de *instress* oferecia, simultaneamente, o reforço do conceito de natureza análogo à noção ecológica de interdependência dialética — i.e. a ideia que as coisas vivas são “mantidas” (sustentadas) por “força ou energia” — e um princípio estético engenhado para ilustrar essa verdade (PARHAM, 2010, p. 131).¹⁴²

Em nenhum lugar de sua obra, Hopkins chega mais perto de definir *Instress* do que no seu enigmático ensaio sobre Parmênides. Aqui, antes de mais nada, fica evidente como o pensamento de Hopkins (1959, p. 142), apesar da morbidez dos últimos sonetos, apesar da recusa ascética rigorosa, propõe uma afirmação enfática da existência como realidade positiva: “Eu já senti muitas vezes... e senti a profundidade de um *instress* ou como o *inscape* detém uma coisa tão segura que nada é tão prenha e direto à verdade quanto um simples *sim* e *é*”.¹⁴³

Como em Scotus, o ser se afirma como positividade, e o *instress* seria a tensão relacional por trás de todo processo de individuação (HOPKINS, 1959, p. 143): “talvez se possa dizer, definindo o seu sentido um pouco além da conta... que todas as coisas são mantidas por *instress* e são sem sentido fora dele”.¹⁴⁴

Cada coisa individuada determina seu *instress* no meio da ênfase (*stress*) geral.¹⁴⁵ Mas, se o *instress* determina o *inscape* de cada evento individuado, a comunicação *entre* eventos só se torna possível por meio do *stress* que percorre cada coisa (um tanto como o *tonus* e o *pneuma* estóicos, arrisco):

¹⁴² No original: “Due to its double-sided quality the concept of *instress* offered, simultaneously, the reinforcement of a concept of nature analogous to the ecological notion of dialectical interdependence — i.e. the idea that living firms are “upheld” (sustained) by “force or energy” — and an aesthetic principle designed to convey that truth.” (PARHAM, 2010, p. 131).

¹⁴³ No original: “I have often felt... and felt the depth of an *instress* or how fast the *inscape* holds a thing that nothing is so pregnant and straightforward to the truth as simple yes and is.” (HOPKINS, 1959, p. 142).

¹⁴⁴ No original: “perhaps one can say, a little over-defining his meaning... that all things are upheld by *instress* and are meaningless without it.” (HOPKINS, 1959, p. 143).

¹⁴⁵ *Stress* não é uma palavra fácil de traduzir. Pode significar ênfase ou tensão, dependendo do contexto. No trecho seguinte, escolhemos traduzi-lo por ênfase, mas com a consciência da severa limitação dessa escolha.

não haveria ponte, nem caule de tensão entre nós e as coisas para nos portar e transpor a mente: sem a tensão, não poderíamos dizer Sangue é vermelho mas apenas Esse sangue é vermelho ou o Último sangue que eu vi foi vermelho, nem isso, já que na linguagem tardia não só universais não seriam verdade, mas a cópula se quebraria em juízos particulares (HOPKINS, 1959, p. 144).¹⁴⁶

Não me parece claro de que maneira o *stress* garantiria a valência dos universais, mas uma maneira de compreendê-lo (bem mais próxima de Simondon, admito) é que o *stress* seria a tensão entre sistemas díspares que permite qualquer individuação.

Esse quadro se complica um pouco — mas não além de qualquer coerência colmatável, espero — com outra declaração enigmática de Hopkins no sentido de que o *stress* seria, ainda, ao mesmo tempo, “energia” e “acaso” (enquanto possibilidade intrínseca):¹⁴⁷

Acaso se aplica apenas a coisas possíveis; o que precisa ser não acontece pelo acaso e o que não pode ser não virá por acaso algum. O acaso então é a *energeia*, o *stress*, da possibilidade intrínseca que as coisas têm. Um acaso é um evento que veio a ser por sua própria possibilidade intrínseca (HOPKINS, 1959, p. 146).¹⁴⁸

O acaso em Hopkins só contempla o possível. E o *stress*, então, produz a própria possibilidade intrínseca dos eventos se darem da maneira singular como eles se dão.

Se o *stress* é *energeia*, atualidade, grandeza energética exclusivamente afirmativa (assim como, suponho, o seu derivado *instress*), o *inscape* parece funcionar como junção do ser e do não-ser:

¹⁴⁶ No original: “There would be no bridge, no stem of stress between us and things to bear us out and carry the mind over: without stress we might not and could not say Blood is red but only This blood is red or The last blood I saw was red nor even that, for in later language not only universals would not be true but the copula would break down even in particular judgments.” (HOPKINS, 1959, p. 144).

¹⁴⁷ *Energeia* já foi traduzido, em Aristóteles, como energia e como trabalho, e que se opõe, enquanto *atualidade*, à potência (*dinamis*).

¹⁴⁸ No original: “Chance applies only to things possible ; what must be does not come by chance and what cannot be by no chance comes. Chance then is the *energeia* (?), the stress, of the intrinsic possibility which things have. A chance is an event come about by its own intrinsic possibility.” (HOPKINS, 1959, p. 146).

o mundo fenomenal... é o limiar, limbo, intersecção, corre-e-mistura de dois princípios que se encontram na fuga de tudo — provavelmente Ser, sob suas modificações e trilhos de unidade particular ou Ser,¹⁴⁹ e Não-ser, sob os trilhos do múltiplo. Os dois podem ser chamados graus ou trilhos na escala do ser. O *inscape* será a proporção da mistura (HOPKINS, 1959).¹⁵⁰

Inscape, então, é a “proporção de uma mistura” entre o ser (enquanto particularidade) e não-ser (enquanto multiplicidade). Podemos dizer que, mesmo o não-ser, para Hopkins, então, se determina como uma existência positiva (como se o não-ser para ele fosse antes o caos do que o nada, antes um excesso pré-individuado do que o negativo enquanto abstração).

A interpretação de Julia Saville afasta um pouco essa pretensão metafísica do conceito e se aproxima da leitura estética (o que parece mais prudente): “(...) *inscape*, as a threshold or liminal effect, amounts to the pattern formed when the run-and-mingle of two principles of being — the apprehensible features and the nonapprehensible negativity — are held poised by the synthesizing energy of *instress*.” (SAVILLE, 2000, p. 93).¹⁵¹

Chegamos, então, ao mais próximo possível de uma definição um pouco mais extensa. O *instress* é a tensão de individuação, composição material singular e dinâmica a partir do “*stress* geral que garante os termos da relação”; já o *inscape* é “a experiência produzida pela juntura entre o figurado e o não figurado”.

2.5.4 A dor da carne e o prazer da vergonha — repressão e intensidade

¹⁴⁹ Escolhi traduzir *siding* por “trilho”, imaginando que talvez fosse este o sentido literal a que Hopkins recorre, aqui, metaforicamente (a outra possibilidade, mais ultrajante, é “tapume”). Mas é bem possível que ele quisesse criar um termo antes do que expandir um que já existia, talvez querendo dizer com ‘*siding*’ a determinação de um lado, ou aspecto, de uma composição multifacetada.

¹⁵⁰ No original: “For the phenomenal world... is the brink, limbus, lapping, run-and-mingle of two principles which meet in the scape of everything — probably Being, under its modification or siding of particular oneness or Being, and Not-Being, under its siding of the Many. The two may be called two degrees of siding in the scale of Being... The *inscape* will be the proportion of the mixture.” (HOPKINS, 1959).

¹⁵¹ “(...) *inscape*, como um limite ou efeito liminal, se trata de um padrão formado quando o ‘corre-e-mistura’ de dois princípios do ser — as características apreensíveis e a negatividade não-apreensível — são reunidos pela energia sintetizante do *instress*.” (SAVILLE, 2000, p. 93, tradução minha).

“What is all this juice and all this joy?”¹⁵²

Hopkins

“Now it is the virtue of design, pattern, or inscape to be distinctive and it is the vice of distinctiveness to become queer. This vice I cannot have escaped.”¹⁵³

Hopkins

Hopkins queria expressar com a sua poética aquilo que é mais individual de sua experiência corporal, assim como cada coisa na criação, pra ele, deveria expressar sua singularidade (“What I do is me, for that I came”; afinal). Ao mesmo tempo, seus diários e poemas são documentos voluntários e involuntários da repressão severa que ele impunha aos afetos que lhe eram mais próprios.

Essa ambivalência se modula ao longo da obra, mas fica evidente, por exemplo, quando Hopkins se reconhece a contragosto em Walt Whitman, depois dessa aproximação ser feita pelo seu amigo Bridges. Ele o chama de grande canalha (“great scoundrel”) e, ao mesmo tempo, diz que é a pessoa no mundo com a mente mais próxima da sua. Isso o deixaria com muita vontade de lê-lo e, ao mesmo tempo, ainda mais determinado a não fazê-lo.¹⁵⁴

Hopkins admite que haveria uma semelhança rítmica entre os dois, enquanto extremos opostos que coincidem. Aquilo que ele chama de “selvageria” de Whitman, sua quase decomposição em prosa ordinária, se aproximaria do seu próprio ritmo altamente cuidadoso e elaborado.

A diferença seria que Whitman ganha seu ritmo impetuoso de maneira desinibida e livre, enquanto Hopkins o obtém por meio de uma economia prosódica estrita. A diferença moral entre os dois, então, seria que Hopkins pagaria pelas liberdades que Whitman toma à toa, como propõe Saville (2000, p. 173).¹⁵⁵

Hopkins direciona seu ultraje às liberdades rítmicas, mas este não parece ser esse o único problema que ele via na sua identificação com Whitman. Não é fácil

¹⁵² “O que é esse suco todo e essa alegria toda?” (tradução minha).

¹⁵³ “Ora é a virtude do desenho, padrão ou *inscape* ser distinto e é o vício da distinção se tornar transviada. Desse vício eu não posso ter escapado.” (tradução minha).

¹⁵⁴ “And this also makes me the more desirous to read him and the more determined that I will not” (HOPKINS apud SAVILLE, 2000, p. 173).

¹⁵⁵ No original: “you cannot eat your cake and have it: he eats his offhand, I keep mine” (HOPKINS, 1980, p. 59): “Você não pode comer seu bolo e ainda tê-lo: ele come o dele na mão, eu mantenho o meu” (tradução minha).

escolher um tom para descrever a relação da poesia de Hopkins com a sua sexualidade. Primeiro, existe o risco de impor a Hopkins a nossa visão de hoje, tornando-o mártir ou ativista de bandeiras que lhe seriam, provavelmente, ininteligíveis. No entanto, desde a publicação de trechos até então omitidos de seus cadernos, em 1989, tornou-se impossível negar que Hopkins sentia atração física por corpos masculinos, como ainda fazem alguns poucos leitores (geralmente católicos), e também parece inconsequente desprezar a carga desse elemento na sua poética e na sua vida.

W.H. Auden foi dos primeiros a admiti-lo por escrito, em 1934, seguido de refutações indignadas como a de W.H. Gardner, editor de suas obras, em 1949. Só se começa a escrever a respeito disso no contexto acadêmico nos anos setenta, em particular depois do ensaio “Sexuality and Inscape”, de Wendell Stacy Johnson e do trabalho de Michael Lynch.¹⁵⁶

Mas essa tendência de Hopkins já estava escancarada nos vários poemas que descrevem corpos masculinos, como aquele dedicado ao trabalhador Harry Ploughman:

the rack of ribs; the scooped flank; lank
Rope-over thigh; knee-nave; and barrelled shank—

Ou “A Bugler’s First Communion”, dedicado a um jovem corneteiro, (“Breathing bloom of a chastity in mansex fine”, “to all I teach yields tender as a pushed peach”), onde encontramos uma fisicalidade muito mais intensa do que a vaguidão graciosa com que ele geralmente descreve corpos femininos.

Temos ainda as dezenas de notas dos seus diários onde Hopkins se recrimina por vezes por olhar para garotos e sentir “tentações terríveis” (SOBOLEV, 2003, p. 121) (mais ou menos no mesmo tom com que ele se recrimina por outras autoindulgências como sentar em poltronas, comer açúcar e carne ou adiar leituras de trabalho). Como aponta Saville (2000, p. 13), a tendência principal de quem encara esse tema em Hopkins tende a ser ou de idealizar seu ingresso na Sociedade de Jesus como força redentora e organizadora da sua vida, ou de

¹⁵⁶ Há uma reconstrução muito competente dessa discussão em Sobolev (2003).

considerar sua fé monástica como um regime meramente opressivo do qual o poeta conseguia só escapar ocasionalmente por meio dos versos.

No entanto, essas perspectivas não precisam se excluir. Saville (2000, p. 13) propõe que pensemos na ascese de Hopkins como prática dialética que constrange e libera, causa desconforto e satisfação, e no seu *sprung rhythm* como prática que negocia o seu homoerotismo de maneira a tornar suportável uma série de imperativos irreconciliáveis.

Em nenhum poema, essa dialética é tão explícita quanto em “The Habit of Perfection”, onde a negação de todos os sentidos é descrita em termos de um prazer sensual afirmativo. Depois de pedir para o silêncio eleito que cante para ele, Hopkins (1970, p. 31) diz:

(...)

Shape nothing, lips; be lovely-dumb:
It is the shut, the curfew sent
From there where all surrenders come
Which only makes you eloquent.

Be shellèd, eyes, with double dark
And find the uncreated light:
This ruck and reel which you remark
Coils, keeps, and teases simple sight.

Palate, the hutch of tasty lust,
Desire not to be rinsed with wine:
The can must be so sweet, the crust
So fresh that comes in fasts divine!

Com os olhos fechados, você encontra a luz não criada que provoca e guarda a vista simples. Não temos como saber se Hopkins efetivamente sentia o jejum vir em uma crosta fresca, mas fica evidente que a ascese para ele tinha uma alta carga erótica. É difícil imaginar que Hopkins não percebesse o que estava em jogo com essa estratégia, de tão explícito que é o vocabulário, mas não é nada fácil determinar em que termos essa erotização era consciente e deliberada.

Na descrição que Hopkins faz do corpo de Cristo em um sermão (de 23 de novembro de 1879), por exemplo, é bastante improvável, pelo contexto, que o efeito fosse voluntário. Hopkins começa dizendo que Cristo era um herói, rei, guerreiro entre os homens, mas logo diz também que ele é “the true-love and bridegroom of men’s souls” (HOPKINS, 1980, p. 84), e que “in his body he was most beautiful” (HOPKINS, 1980, p. 85), seguindo com uma descrição enorme e precisa de suas feições e de seus longos cabelos castanhos encaracolando-se nas orelhas e pescoço, cuja fonte ele diz que não tem à mão para citar e o faz de memória (e cuja existência me parece ligeiramente duvidosa).

Mas o momento mais estranho dessa negociação em toda sua obra se dá em um poema nunca concluído, “Epithalamion”. O título denomina um gênero clássico de poema nupcial, praticado por Safo (num poema perdido) e por Catulo. Hopkins o começou querendo homenagear o casamento de um de seus irmãos em 1889. Mas o poema parece ter escapado um tanto dessa intenção original (HOPKINS, 1980, p. 197):

(...)

We are leafwhelmed somewhere with the hood
 Of some branchy bunchy bushybowered wood,
 Southern dene or Lancashire clough or Devon cleave,
 That leans along the loins of hills, where a candycoloured, where a gluegold-brown 5
 Marbled river, boisterously beautiful, between
 Roots and rocks is danced and dandled, all in froth and waterblowballs, down.
 We are there, when we hear a shout
 That the hanging honeysuck, the dogeared hazels in the cover
 Makes dither, makes hover 10
 And the riot of a rout
 Of, it must be, boys from the town
 Bathing: it is summer’s sovereign good.

A voz do poema e aquele que o escuta se encontram debaixo do capuz de madeira cheia de ramos frondosos (cujas espécies são, no entanto, apresentadas como alternativas, sem precisar de qual se trata; como se tratássemos de uma

floresta em geral, ainda que descrita de forma tão concreta). Essas plantas deitam sobre o lombo de morros onde um rio cor de doce, marrom-dourado-de-cola, alegremente bonito, entre raízes e pedras dança em espuma e em bolas d'água sopradas pra baixo. É lá que os dois estão quando ouvem um grito que faz mexer as plantas que escondem sua fonte. Uma alegria revoltosa de garotos banhando (“bem soberano do verão”), descendo como golfinhos, brilhosos como sinos.

(...) how the boys

With dare and with downdolphins and bellbright bodies huddling out,

Are earthworld, airworld, waterworld thorough hurled, all by turn and turn about

Os garotos, em seu movimento de interação e brincadeira, são o mundo da terra, do ar e da água todos misturados, cada um a seu turno, em suas próprias viradas. Por anos, críticos tentaram ler esse poema como um pastoral desajeitado, tentando justificar ou descartar, sem muito sucesso, os excessos carnais de Hopkins. Não é incomum a presença de jovem garotos nesse gênero de poema, muitas vezes no modo de despedida do noivo dos garotos com quem ele transava enquanto solteiro. Então o estranho não é tanto que apareçam jovens, mas que o poema se demore neles tanto, e com tanto gosto, fazendo do seu movimento preciso e brilhante uma espécie de dança geral de composição dos elementos. Até porque o mais comum nos *Epithalamia* clássicos é que se produza uma cascata de símiles (FEENEY, 2013), e não uma única cena explosiva.

É interessante notar também que o poema abre assim: “Hark hearer, hear what I do, lend a thought now, make believe”.

Além do pedido de ser ouvido, e de ouvir o que está “sendo feito”, pede-se para que “acredite”, num tipo de formulação mais próxima de uma história de fantasia, ou conto de fada, do que de uma descrição prosaica. E, de fato, adiante Hopkins usa o termo “fairyland” para descrever sua cena idílica.

Podemos reconhecer esse mesmo tom (que é menos pastoral e mais de Mercutio ou Puck de Shakespeare) em poemas como “Penmaen Pool”, onde a inspiração da Rosseti de “Goblin Market” também se mostra presente. Hopkins parece situar a sua cena de maneira um pouco “fantástica”, de modo a descarregar ou distorcer a carga sexualizada que seguirá.

O observador, em seguida, começa a se despir (curiosamente, as roupas todas antes das botas):

Here he feasts: lovely all is! No more: off with—down he
dings

His bleached both and woolwoven wear:

Careless these in coloured wisp

30

All lie tumbled-to; then with loop-locks

Forward falling, forehead frowning, lips crisp

Over finger-teasing task, his twiny boots

Fast he opens,

E o observador então, finalmente, deixa a água, esse elemento frio, quebrar alegremente nos seus membros. E ali a voz do poema o deixa, rindo e nadando.

Here he will then, here he will the fleet

Flinty kindcold element let break across his limbs

Long. Where we leave him, froliclavish while he looks about him, laughs, swims

De repente, há um “basta” abrupto e a tentativa não realizada de explicar e redimir, por se assim dizer, o sentido alegórico do que foi descrito. Um pouco como no movimento que descrevi anteriormente, de expansão e contração, mas de um jeito ainda mais evidentemente envergonhado e culpado, aqui, e muito menos convincente do que nos outros casos.

Enough now; since the sacred matter that I mean

I should be wronging longer leaving it to float

Upon this only gambolling and echoing-of-earth

45

note—

What is... the delightful dene?

Wedlock. What the water? Spousal love.

A ideia explícita, então, é que devemos enxergar uma alegoria do matrimônio na figura de homens nus tomando banho no bosque enquanto um homem solitário os observa, enquanto a água que percorre as pedras e a alegria dos corpos humanos descritos seria o amor conjugal. Não fica legal para um jesuíta, convenhamos. O interessante é que até Hopkins frear o seu movimento expansivo e livre ele estava se permitindo escrever com uma intensidade ainda mais arriscada do que nos seus experimentos anteriores. Talvez por isso mesmo nunca tenha terminado o poema, o que em si é uma pena. Talvez não haja na sua obra, nem no “Naufrágio”, outra instância de uma tensão tão compacta de suas ambiguidades constitutivas. Essa brilhante, maravilhosa e, no todo, malsucedida tentativa de legitimar as tendências de sua imaginação por via da mistura de um gênero clássico com um elemento de fantasia (que deveriam, no conjunto, em tese, ainda por cima, expressar uma alegoria figural cristã) contém alguns dos seus versos mais ousados e misteriosos.

O poema se torna ainda mais notável quando consideramos o resto da produção de Hopkins em Dublin, na sua maioria os chamados sonetos terríveis (não por sua péssima qualidade, mas pela depressão enregelada e a segura de alma que eles expressam, de alguém cuja fé religiosa e nos próprios versos já não parecia trazer alegria nenhuma). E talvez o “*Epithalamium*” não seja menos forte por não ter sido terminado, carregando, hoje, essa carga ambivalente de um gesto interrompido (sem contar, ainda, o nosso gosto atual por fragmentos).

Hopkins parecia ter vergonha de escrever de um jeito tão estranho para a época. E, ainda assim, mesmo sem ser muito encorajado por aqueles que o liam, ele insistia intensamente nos aspectos mais estranhos de sua escrita, teimava em imprimir a singularidade dolorida do seu ritmo diante da incompreensão de seus poucos leitores. Menos por uma teimosia ou excesso de confiança, talvez, e mais porque, essa era a única forma que ele conhecia de se expressar. Como propõe Eve Sedgwick (2003, p. 37), “esse é o movimento duplo feito pela vergonha: em direção da individuação dolorosa, em direção da relacionalidade incontrolável”.

2.5.5 A prepossessão das palavras e a concreção metafórica como acoplagem corpo-meio

Os poemas de Hopkins estão repletos de uma atenção altamente afinada para a concretude material do mundo, e, na prosa descritiva dos seus cadernos, podemos encontrar algumas das instâncias expressivas dessa sua vontade de registrar o êxtase carnal que a realidade cotidiana lhe oferecia em toda sua variedade.

Hopkins sentia isso nos fenômenos usuais de devoção natural romântica, mas a sua sensibilidade não ficava restrita ao jardim do estetismo moderno tradicional. Para ele, até as pedras do mictório continham jatos graciosos: “the slate slabs of the urinals even are frosted with graceful sprays” (HOPKINS, 1959, p. 196). Mesmo a meleca de uma cabra merecia sua descrição gentil e cuidadosa: “there ran slowly from his nostril a thick-coloured ooze, scarlet in places, coiling and roping its way down, so thick that it looked like fat” (HOPKINS, 1959, p. 330).

Essa segunda passagem merece uma análise mais detida. Ooze já é uma palavra viscosa, e a estranha conjunção *thick-coloured* qualifica essa viscosidade como especialmente espessa, as circunvoluções de “coiling and roping its way down” sugerem algo do vagar tentativo com que uma gosma cai, o percussivo do “thick” voltando de novo pra dizer que era tão grosso que parecia gordura. Mesmo na descrição de uma emissão corporal de uma cabra, Hopkins empreendia uma prosa virtuosamente expressiva de uma intensidade amorosa quase avassaladora. Esse trecho demonstra como Hopkins era igualmente atento para as apetições materiais do mundo e para as apetições das palavras (enquanto preensões materiais). Ao contrário de um poeta como Mallarmé, que se virava para as reentrâncias internas do jogo da figuração linguística, sua arbitrariedade convencional, sua materialidade impressa, sua ritualística abstrata, Hopkins se demorava e se deleitava com as propriedades materiais próprias da língua enquanto meio de concreção da singularidade eventual do mundo.

As palavras, como as pedras do “Epithalamion”, são talhadas pelo acaso, mas são também amplamente motivadas, assertivas por si próprias e individualizadas nas suas apetições (*chancequarried, selfquained rocks*).

Se toda a poesia de Hopkins é polvilhada dessa dupla atenção para o mundo material e para a vida própria das palavras, é nos cadernos que notamos como isso decorria de um hábito da vida toda de decompor quase diariamente os processos naturais que ele via em prosa extática e compacta. Como nessa sequência virtuosa e gratuita:

Nuvens farináceas com uma lua não brilhante. Botões embotados das cinzas. Lóbulos das árvores. Copos dos olhos. Resguardando as pálpebras enghadas de leve. Arcos das pálpebras. Lápis dos cílios. Sucos do olho. Pálpebras como folhas, pétalas, tampas, chapéus, lenços, mangas, luvas. Também dos ossos vestidos na carne. Sucos do nascer do sol (HOPKINS, 1959, p. 72, tradução minha).¹⁵⁷

Se cada coisa para Hopkins poderia ceder, se bem tocada, o fluxo divino, cada palavra também — ou justamente por isso — era preenchida de seu próprio entusiasmo. Como ele diz (HOPKINS, 1959, p. 125): “Para cada palavra um sentido uma coisa e não uma relação pertence uma paixão ou prepossession ou entusiasmo que ela tem o poder de sugerir ou produzir mas não sempre nem em todos”.¹⁵⁸

Já nessa formulação seguinte, a ideia de prepossession de Hopkins me parece ecoar a noção de Simondon de que o artista comodula e sistematiza exceções já contidas na matéria:

Quanto mais profundamente for realizada, enquanto obra de arte, uma organização, mais profundamente penetra a forma, a prepossession preenche a matéria, mais esforço vai ser necessário na apreensão, mais poder de comparação, mais capacidade para receber aquela síntese de impressões (sucessivas ou espacialmente distintas) que dá a unidade com a prepossession que ela carrega (HOPKINS, 1959, p. 126).¹⁵⁹

¹⁵⁷ No original: “Mealy clouds wit a not brilliant moon. Blunt buds of the ash. Pencil buds of the beech. Lobes of the trees. Cups of the eyes. Gathering back the lightly hinged eyelids. Bows of the eyelids. Pencil of eyelashes. Juices of the eyeball. Eyelids like leaves, petals, caps, tufted hats, handkerchiefs, sleeves, gloves. Also of the bones sleeved in flesh. Juices of the sunrise” (HOPKINS, 1959, p. 72).

¹⁵⁸ No original: “To every word a meaning a thing and not a relation belongs a passion or prepossession or enthusiasm which it has the power of suggesting or producing but not always or in everyone.” (HOPKINS, 1959, p. 125).

¹⁵⁹ No original: “The further in anything, as a work of art, the organisation is carried out, the deeper the form penetrates, the prepossession flushes the matter, the more effort will be required in apprehension, the more power of comparison, the more capacity for receiving that synthesis of (either successive or spatially distinct) impressions which gives us the unity with the prepossession conveyed by it.” (HOPKINS, 1959, p. 126).

É interessante aqui a formulação da forma “penetrar” a matéria,¹⁶⁰ que não só reproduz o esquema figural tradicional da Pater Forma subjugando a *Mater Materia*, mas — considerando o *pathos* homosocial ou homossexual de sua poética, assim como a receptividade de sua postura estética — nos permite ler o esquema corporal de Hopkins aqui assumindo, de maneira ambígua, os dois polos da relação.

Mas em nenhum poema essa dupla atenção para as apetições materiais e as apetições das palavras (enquanto preensões materiais) se realiza de maneira mais vasta e compreensiva do que em “Soletrado pelas Folhas da Sibila” (“Spelt from Sybil’s Leaves”), que é também um de seus poemas mais difíceis.

Tendo em mente tudo que dissemos sobre o processo metafórico como montagem analógica e cópula figural, tentemos agora empreender uma decomposição desse que Hopkins chamou de soneto mais comprido da língua inglesa, que teria sido feito, segundo ele, para *performance*, para ser lido alto e “quase cantado”, tendo sido cuidadosamente composto “*in tempo rubato*”.

Sibilas eram profetisas ou oráculos, às vezes sacerdotisas, da antiguidade clássica. Mencionadas desde Heráclito, e geralmente descritas falando coisas ominosas num frenesi, existiram na Grécia e em Roma. A mais famosa delas, talvez, foi a Sibila de Cumas, que ensina Enéas como descer ao inframundo no canto 6 da Eneida (uma viagem ao reino dos mortos onde ele encontra Anquises, seu pai, e descobre coisas do futuro de Roma, passado de Virgílio).¹⁶¹

Segundo Norman White (2002, p. 25), soletrar a partir de folhas era o método profético utilizado pela Sibila de Cumas. Ela embaralhava as folhas de palmeira nas quais estavam escritos oráculos e retirava uma como se de um baralho de tarô. Esse poema, então, teria sido soletrado pelas folhas de uma profetisa pagã, procedimento comum ao romantismo, mas não a Hopkins. Além de adotar um tom cósmico profético (como ele já havia feito em *Andromeda*), ele apresenta uma noite que parece distar da cosmovisão cristã:

Earnest, Earthless, equal, attuneable, ' vaulty, voluminous...stupendous
Evening strains to be time's vást, ' womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night.

¹⁶⁰ Expressão semelhante à de Pater no seu ensaio sobre Giorgione, posterior a Hopkins, no trecho famoso sobre toda arte aspirar à condição de música.

¹⁶¹ Além de aparecer nas Metamorfoses de Ovídio ganhando a vida eterna (com a pegadinha: sem juventude) e no Satyricon de Petrónio dizendo que quer morrer.

Sete adjetivos (e uma pausa) para qualificar o anoitecer, ou fim de tarde, que por sua vez está tentando, se estirando para ser a noite vasta do tempo, chamada de útero-de-tudo, casa-de-tudo, túmulo-de-tudo.

O anoitecer é carregado de muitas qualidades, algumas delas materiais e imediatamente compreensíveis (*vaulty, voluminous*), outras indicando uma modulação mais particular à poética e à cosmovisão do artista (*attuneable*), uma de um registro poético mais convencional (*earthless*) e duas um pouco mais arredias ao entendimento imediato (*earnest, equal*). Hopkins sempre gostou muito de acumular adjetivos e aninhar predicacões, mas aqui o gesto parece excessivo a ponto de querer carregar-se de sentido. É como se os eventos todos estivessem atormentados de uma aparatosa e convoluta predicacão contraída. Mas tudo que esse anoitecer — arcado, volumoso, igual — está fazendo é tentar se tornar a noite vasta do tempo — esta sim, geradora de toda a cena produzida com o poema.

A luz e a escuridão servem, no Ocidente, de figuras tanto para o inteligível e o obscuro como para o bem e o mal, muitas vezes as duas coisas ao mesmo tempo. Hopkins frequentemente se refere ao sol e à luz como manifestacões divinas diretas, mas aqui o que temos é uma noite avassaladora polvilhada e mesclada de umas luzes desmaiadas (uma luz querida amarela e uma luz selvagem e oca; para ser mais preciso, que talvez indiquem a lua e as estrelas).

Adiante ele menciona, é verdade, as estrelas principais, nobres, mas pede, no que parece ser uma rendicão, que elas nos dobrem (*overbend us*). O céu figura um fogo que dissolve e desfaz, mas diferente do fogo da transformacão e da mudanca, da destruicão e da ressurreicão, que vimos em “That Nature is a Heraclitean Fire...”, mais assustador e mais enigmático em seu tom e sua configuracão, arrastado por uma violênci sônica densa e brutal, mesmo para os padrões de Hopkins.

O bem mais precioso do poeta, o seu senso de si, se mistura aqui de maneira irreversível ao todo, até que tudo seja deslembrado e desmembrado, engolido pelos pulsos dessa noite que vai dar cabo da gente (e que é, ao menos — e não fica claro se isso é bom ou ruim — nossa):

all throughther, in throngs;
self ín self steepèd and pashed—quíite

Disremembering, dísmémbering, ' áll now. Heart, you round me right
 With: Óur évening is over us; óur night ' whélms, whélms, ánd will end us.

J.H. Miller (2002, p. 135). propõe que a palavra “throughther” parece uma contração do sentido de uma frase como “cada um interpenetrado por inteiro com o os outros”, fazendo dela uma mímese perfeita (e eu adicionaria: compressa) do evento que descreve.

A noite se vê toda misturada e interpenetrada, assim, a um ser que se desmembra (esquartejado como no *sparagmos* Dionisíaco, ou como em muitas iniciações xamânicas); mas, ao contrário destes casos, aqui o desmembramento é também uma perda de memória, dissolvendo seus vínculos constitutivos sem qualquer promessa de recomposição numa configuração mais poderosas.

E a toda a variedade vejada da vida desvanecida se dá corda, dividindo-se então em duas bobinas, duas dobras (ou rebanhos):

Lét life, wáned, ah lét life wind
 Off hér once skéined stained véined varíety ' upon áll on twó spools; párt,
 pen, páck
 Now her áll in twó flocks, twó folds —

O espetáculo é totalmente apocalíptico, tanto no sentido convencional quanto no sentido estrito de uma revelação. A leitura mais tradicional que se faz desse momento no poema é como uma invocação do juízo final cristão, uma separação final entre o bem e o mal, redução de toda a variedade da vida a dois grupos — os danados e os salvos.

Essa leitura é, sem dúvida, válida, mas ela apresenta suas fissuras quando a deixamos se assentar. Em particular, como já disse, o estranho quadro inicial apresentado de uma noite vasta diante da qual dia parece ser apenas um instante débil (os versos parecem descrever aquele *insight* profundo de Thelonious Monk, que parece saído de um Mestre Eckhart da vida, de que “está sempre escuro, senão não precisaríamos de luz”).

Essa cena, somada ao título, produz o que é sem dúvida o poema maduro de Hopkins com enquadramento menos cristão. Então, se de fato essa divisão de toda

vida em duas bobinas se dá mais ou menos na forma do juízo final, não parece haver, no entanto, nenhum alívio diante de uma justiça divina ou vida no além. E não deixa de ser singular que a sucessão “black, white; right, wrong” não mantenha o paralelismo que seria usual (se os termos estão numa sucessão respectiva, como o ritmo da leitura sugere, o certo aqui seria o preto e o errado seria o branco).¹⁶²

Os últimos versos, afinal, descrevem pensamento se moendo contra pensamento em gemidos, que todos leem apenas como descrição da autoconcorrência de uma mente atormentada, mas que me parece ao mesmo tempo uma descrição da própria vastidão da noite cósmica como a vastidão inabarcável do próprio inferno, em sua maquinação dolorosa e contínua:

a rack

Where, selfwring, selfstrung, sheathe- and shelterless, ' thoughts against thoughts ín groans grínd.

Hopkins, em outros poemas, parece encarar a vastidão do cosmos como uma manifestação da misteriosa e maravilhosa potência divina, muito mais do que algo desolador, e, nesse trecho dos diários, ele descreve a experiência de ver a *Aurora Borealis* como provocadora de um “terror delicioso” da duração cósmica:

Meus olhos pegos pelos raios de luz e escuridão muito como a coroa de raios comudos que o sol faz atrás de uma nuvem. Primeiro eu pensei numa nuvem prateada até que eu vi que essas eram mais luminosas e não apagavam a clareza das estrelas na Ursa (...). Então eu vi pulsos suaves de luz um depois do outro se erguerem e passarem arqueados na forma mas tremeluzentes e com o arco quebrado (...). Esse trabalhar ocupado da natureza totalmente independente da terra e parecendo continuar num tensionamento de tempo não reconhecido pelo nosso reconhecimento de dias e anos, mas mais simples e como que corrigindo a preocupação do mundo ao se preocupar com e apelar para e datar do dia do juízo era como uma nova testemunha de Deus e me preencheu de medo delicioso (HOPKINS, 1959, p. 200).¹⁶³

¹⁶² Leavis (1966) comenta que a ordem foi trocada no manuscrito, o que poderia indicar deliberação de gesto.

¹⁶³ No original: “First saw the Northern Lights. My eye was caught by beams of light and dark very like the crown of horny rays the sun makes behind a cloud. At first I thought of silvery cloud until I saw that these were more luminous and did not dim the clearness of the stars in the Bear. (...) Then I saw soft pulses of light one after another rise and pass upwards arched in shape but waveringly and with the arch broken. (...) This busy working of nature wholly independent of the earth and seeming to go on in a strain of time not reckoned by our reckoning of days and years but simpler and as if correcting the preoccupation of the world by being preoccupied with and appealing to and

Esse medo delicioso que Hopkins sente é o de uma duração em toda outra escala, independente das nossas medidas. E aqui ele parecia, como nas palavras soletradas com as folhas da Sibila, enxergar nessa duração cósmica concomitante e independente da nossa um apelo ao dia do juízo, uma espécie de índice atual de um futuro e de um passado igualmente desmedidos, ambos prestes a engolir o presente. Ele vê na nossa história (“our tale”) o nosso oráculo, mas ele não me parece estar falando do evangelho, aqui, mas sim do desenrolar acidentado e demente da história, da tendência mórbida ou estereotípica das coletividades a repetirem as cicatrizes de seu passado, de tudo que se acumulava e se gestava no século que terminava, para Hopkins composto apenas de vazio e de destruição.

Se Schelling propõe que a natureza pode ser vista como o abismo do passado, o céu noturno contém a história do universo diagramada nos seus pontos luminosos, seus grupos cinéticos, aglomerados e filamentos distantes e todos os vastos intervalos escuros entre eles. O tempo para nós vai até onde vai a luz e seu rastro, ou seja, o final do que se afigura como espaço é o começo do que se afigura como tempo (a radiação de fundo de micro-ondas, luz que dizemos ser a mais velha do universo). Mas Schelling (1912, p. 80 apud WIRTH, 2000, p. xviii) nos ensina que a pergunta mais interessante a se fazer não é quanto tempo já houve, mas, antes, quantos tempos já houve.

Por um lado, é estranho que eu tenha escolhido Hopkins para o percurso desta tese. Se comecei falando da cadeia de inter-relação dinâmica entre diferentes meios materiais e agentes que está por trás de qualquer composição, a análise de um poeta tão ensimesmado, isolado, que nunca publicou em vida, não parece guardar tanto potencial para esse tipo de decomposição crítica.

Mas tentei demonstrar como a sensibilidade de Hopkins a todo tempo explodia os termos históricos de sua concreção, sem nunca negá-los ou transcendê-los. Ao mesmo tempo expressando numa função quase linear a compressão vitoriana e cristã e o individualismo romântico e bebendo de fontes anacrônicas que ele distorcia, compondo-se a partir de veios tão idiossincráticos a partir da amplificação e da compressão de dimensões singulares de sua própria afetividade.

dated to the day of judgement was like a new witness to God and filled me with delightful fear.” (HOPKINS, 1959, p. 200).

Mas o principal motivo de Hopkins servir aqui de canal nesta tese da concreção individual para a concreção coletiva é a sua atenção teórica e prática ao ritmo.

Todo estilo tradicional de composição artística e mesmo cada padrão composicional individual de um dado artista ou movimento pode ser decomposto como uma sobreposição tensa de frequências. Toda composição produz uma solução rítmica singular no desdobrar de sua problemática material (ainda que, em casos de inovação mínima em relação a um repertório particularmente estereotípico, essa singularidade possa parecer quase imperceptível).

Hopkins acentua e exagera tanto essa tendência trópica de experimentação restringida por decoro que ele nos serve de protótipo para o cume hipertrofiado do individualismo moderno (e mesmo de veios das vanguardas e das convoluções ditas pós-modernas), ao mesmo tempo que produz, nos seus próprios termos, uma expressão singular de todos esses fatores, solução ao mesmo tempo mística, performática, transdutiva e altamente afinada à matéria em toda a vastidão de seu espectro de interação estética.

Se os especialistas discutem com elementos da teoria prosódica de Hopkins, e se seus rascunhos sobre ritmo estão longe de serem suas coisas mais brilhantes, pode-se, ainda assim, dizer que há disperso na sua poesia e no seu pensamento uma atenção ao dinamismo rítmico de toda concreção artística e à heterogeneidade constitutiva de toda duração.

Hopkins (1980, p. 153) fala em uma carta que na poesia há sempre a relação entre um *overthought* e um *underthought*, "two strains of thought running together and like counterpointed" ("duas tensões de pensamento correndo juntas e como que em contraponto"). O primeiro seria o sentido explícito da figuração, aquilo que pode ser parafraseado, aquilo que os editores apreendem, o segundo seria um sentido subterrâneo, associado às metáforas utilizadas, mas não necessariamente ao tema ostensivo em questão (que ele pode ecoar ou sombrear) e que às vezes não chega a ser plenamente atualizado pelo poeta.

Retomemos essa ideia de que em qualquer figuração temos no mínimo duas durações mutuamente implicadas em contraponto, mas chamando-as de movimentos, em vez de pensamentos, e dando ao segundo termo um sentido diferente do de Hopkins, mais detido na materialidade do meio e de sua acoplagem ao corpo:

útero-de-tudo

casa-de-tudo noite overthought (sobre-movimento)

carro-fúnebre-de-tudo

acoplagem corpo-meio underthought (sob-movimento)

A noite é dita útero-de-tudo, depois casa-de-tudo, depois carro-fúnebre-de-tudo. Essas três metáforas podem ser lidas como uma pequena progressão narrativa (a noite gerando uma vida, servindo de casa e depois de túmulo para ela). No original, as três imagens são apresentadas antes da equivalência ser feita, de modo que sintaticamente ela se dá com as três figuras se acoplando ao mesmo tempo à palavra “noite”, com o deferimento da descarga trazido pelo *enjambement* de que Hopkins tanto gostava (com seu nome de *rove-over*).

O que produz essa cópula figural é o acoplamento de um corpo a um meio (olhando para uma página ou uma tela de cristal líquido, ouvindo uma declamação ou repetindo um esquema gravado na memória). Toda concreção de uma composição com um corpo coloca em jogo uma trama de durações heterogêneas sobrepostas (sendo sempre, nesse sentido específico, ao menos: polirrítmica).

Citei Schelling abaixo dizendo que na estrutura “A é B” a verdade está na cópula. A citação foi um tanto imprópria, assim jogada, mas agora cabe deixá-la se desdobrar, como quem solta uma mola comprimida. Ela se encontra no livro “As Eras do Mundo”, uma obra extremamente ambiciosa que se pretendia uma genealogia do tempo, ou um poema dramático onde o cosmo narrasse a sua própria gestação. Era pra ter sido dividida em três partes: Passado, Presente e Futuro, mas temos apenas três versões do Passado,¹⁶⁴ nenhuma concluída. Schelling se utiliza de um vocabulário idealista e especulativo para compor uma narrativa de um deus que precisa se contrair e se recolher, passar pela loucura, pela raiva e pelo desespero, antes de se expandir no amor. Mesmo com essa carga cosmogônica, Zizek (2006, p. 7 e adiante) considera que esses rascunhos constituem uma obra

¹⁶⁴ Trabalho aqui com a terceira, a maior, de 1815, traduzida recentemente por Jason Wirth. E o breve resumo que segue não envolve o livro todo, mas apenas sua primeira parte.

seminal do materialismo (precursora não só do materialismo dialético, mas, ainda, da metapsicologia freudiana, com seu protótipo divino do inconsciente Freudiano).¹⁶⁵

Importante deixar claro que o “A é B” de Schelling não quer dizer uma metáfora, mas a estrutura de qualquer juízo (dando ao esquematismo desdobrado por essa estrutura uma dimensão ontológica, já que a subjetividade e a matéria seriam, para ele, constituídas pelas mesmas forças tensionais em diferentes momentos de evolução). As implicações dessa estrutura do juízo são descritas como um desdobramento de potências sucessivas a partir das tensões contraídas de uma contradição simultânea (entre o princípio da afirmação e o princípio da negação).

Schelling descomprime essa estrutura de maneira semelhante a que já fizemos com o processo metafórico, dizendo que o seu verdadeiro sentido é de que aquilo que é A e aquilo que é B são a mesma coisa. Haveria, então, três proposições contraídas nessa estrutura: “A primeira, “A = x”, a segunda, “B = x”, e, seguindo primeiro disso, a terceira, “A e B são uma só coisa”, isto é, ambos são x” (SCHELLING, 2000, p. 8).¹⁶⁶

Embora haja nessa polaridade inicial constitutiva uma aparente divisão hierárquica entre uma força superior e uma inferior, uma ativa e outra passiva, espírito (A) e matéria (B),¹⁶⁷ o ideal e o real, Schelling também deixa claro que as duas forças trocam de lugar, que ambas têm direito de ser, por sua vez, o ser por inteiro (por assim dizer), e que nenhuma das duas cede para a outra de maneira definitiva, ao contrário do movimento unilateral do hilemorfismo.

A negação cria o espaço para afirmação se firmar, a contração dá lugar à expansão, e ela, em seguida, é negada por sua antítese (processo que se desdobra como uma sequência recursiva de potências, da primeira à terceira, e de volta; assim sucessivamente).

¹⁶⁵ Zizek está certo em insistir que é impossível valorizar os *insights* de Schelling apenas como figura intermediária ou antecipadora de movimentos posteriores da filosofia e se livrar de toda a carga de misticismo teúrgico na sua escrita, mas sua translação via Lacan para reconciliá-lo com Hegel não me parece — aqui do alto da minha ignorância a respeito desses dois autores — lá das mais convincentes.

¹⁶⁶ No original: “The first, “A = x”, the second, “B = x”, and, following first from this, the third, “A and B are one and the same”, that is, both are x.” (SCHELLING, 2000, p. 8).

¹⁶⁷ Essa polaridade tomou sentidos diferentes ao longo da obra de Schelling, como produção e inibição, expansão e repressão, mas sempre com esse eco da diferença sexual.

Mas, ao contrário de Hegel, o desdobramento não tem uma concatenação necessária, nunca ocorre uma síntese que supera as etapas anteriores.¹⁶⁸ Há apenas o movimento constante e contingente de atração e repulsão, de concatenação de forças simultâneas para a concreção da extensão sucessiva. A vida se origina de baixo pra cima, mas, quando ela chega lá em cima, ela precisa voltar para baixo para poder subir de novo (SCHELLING, 2000, p. 19).

O próprio livro de Schelling, enquanto narrativa mítica, parece se organizar como uma catábase cósmica que quer, em algum momento, acelerar e virar uma anábase, sem que o movimento chegue a se completar. O tempo está sempre começando e sempre se transformando, sempre se devorando e dando luz a si mesmo de novo (SCHELLING, 2000, p. 20).

A tensão dinâmica da vida, assim como a prosa de Schelling, envolve sempre esse vai e volta entre expansão e contração de uma força positiva e de uma força negativa, sístole e diástole. E a polaridade sexual humana seria como que o cume expressivo que recapitula, encena e projeta essa cisão geradora de potências alternantes. Schelling (2000, p. 90) parece projetar um dinamismo libidinal no próprio desdobramento cósmico de potências, descrevendo a expansão contrária à contração como uma “excitação incessante, o orgasmo de todas as forças”.

A princípio, os dois princípios de afirmação e negação são associados à atividade e à passividade. Mas, da equivalência dos dois princípios, segue que: se um deles é passivo, o outro deve ser também, e se um é ativo, então o outro também deve sê-lo (SCHELLING, 2000, p. 9) — o que combina, acho, com a interpenetração da noite e do senso de si no meio do poema de Hopkins.

Essa alternância entre atividade e passividade é descrita como uma dialética de constrangimento e libertação onde uma equivalência excludente se transforma numa concatenação produtiva e necessária de potências:

se o princípio negador (A=B) só se conhece como uma potência do ser e assim dá espaço para o outro princípio oposto a ele (o A2), então o princípio pode se tornar útil e se tornar o seu liberador de contradição já que o princípio oposto é, de acordo com sua natureza, destravador e liberador. (...) Então essa relação de equivalência inicialmente excludente se transforma em uma relação de concatenação necessária. Porque se há um,

¹⁶⁸ Como diz Jason Wirth (2000, . p. xxiii): “There is no tension-absolving, life-halting *Aufhebung* and hence the general economy does not and cannot take possession of itself”. Teremos chance, no capítulo 4, de aprofundar a relação de Simondon com a dialética Hegeliana.

então, e precisamente por causa disso, há também o outro (SCHELLING, 2000, p. 33).

Schelling (2000, p. 24) deixa claro que o 'superior' e o 'inferior' são dimensões relacionais à interioridade e à exterioridade, a maior negação no sentido exterior sendo uma com a mais alta afirmação no sentido interior. O todo se coloca como A, que, do lado de fora, é B, e, assim, perfaz o todo (SCHELLING, 2000 p. 61).

Então aquilo que na potência precedente era a contração negadora do exterior é na potência sucessiva o interior contraído e autonegado (SCHELLING, 2000, p. 18). Da mesma forma, o que era inibido ali naquela ponta da fita de Möbius é desinibido aqui na outra ponta (como se a diferença entre dentro e fora, assim como a diferença entre constrangimento e descarga, ordem e caos, fosse sempre uma questão de perspectiva temporal). Os dois princípios estão infinitamente longe um do outro e, ao mesmo tempo, infinitamente perto:¹⁶⁹

Longe, porque o que é afirmado e manifesto em um deles é colocado no outro como negado e no escuro. Perto, porque requer-se apenas uma inversão, uma virada para fora do que estava escondido e para dentro do que está manifesto, de modo a transpor, e, por assim dizer, transformar, um no outro (SCHELLING, 2000, p. 18).

O todo extenso que resulta desse desdobramento orgânico das potências pode, então, ser designado pela seguinte fórmula (SCHELLING, 2000, p. 90):

$$\frac{A^3}{(A^2 = (A = B))} B \quad (2)$$

Podemos tomar essa ilustração emprestada para designar, também, *mutatis mutandis*, o desdobramento de potências figurais sucessivas que pode se dar por meio da concreção extensa do processo metafórico. Se o anoitecer no poema de Hopkins é predicado de maneira tensa e aparatosa, a figura da noite se desdobra sucessivamente como útero, casa e tumba, contração que se mantém como potência ao longo da expansão da figura ao longo do poema. Essa sucessão figurativa narrativa se apresenta de maneira comprimida, com seus termos se desdobrando

¹⁶⁹ Parece por um instante que Schelling se serve da mesma dinâmica metafórica de Cusa ao propor uma *coincidentia oppositorum*. Mas, enquanto Cusa quer que o máximo e o mínimo coincidam numa sobreposição paradoxal mística, Schelling quer que a contradição seja vista como o próprio fogo da transformação histórica.

nos versos seguintes na forma de um instante sinóptico e apocalíptico fulgurante que se estende através das escalas (como se realizasse um movimento oposto àquele descrito por Schelling: da concatenação narrativa extensa à contração contraditória e tensa).

A extensão dessa noite vai se expandindo de maneira indefinida para alcançar tudo que é o caso, ao mesmo tempo que a dificuldade opaca do poema e a materialidade intrusiva da linguagem oferece uma resistência ruidosa simultânea a essa expansão. No final das contas, a fórmula da redenção que deveria dar sentido à cena apocalíptica se apresenta mais como uma profecia ominosa, insana e crítica do que como uma transfiguração bem-sucedida. A noite se transforma, mas não é fácil dizer no quê.

Diferentemente do final do poema de Hopkins, a atenção de Schelling para a duração cósmica e para o passado como fundo absoluto gerador da existência não implica uma subordinação de todos os eventos a um ritmo só, avassalador e externo a tudo. Pelo contrário, como podemos ver nesse trecho do rascunho de 1811 de Weltalter traduzido e citado por Jason Wirth:

No thing has an external time. Rather, each thing only has an inner time of its own, inborn and indwelling within it. The mistake of Kantianism with respect to time consists in it not knowing this universal subjectivity of time and hence it delimits time in such a way that it becomes a mere form of our representations [Vorstellungen]. No thing comes to being in time. Rather in each thing time comes to being anew and does so immediately from out of eternity (WIRTH, 2000, p. 78-79).¹⁷⁰

Ou seja: coisa nenhuma tem tempo externo, mas cada coisa tem sua própria duração, inaugura sua própria duração. Revela seu próprio ritmo a partir da eternidade. E isso se daria porque cada coisa se individua por meio da mesma cisão pela qual o mundo veio a ser, e portanto o faz desde o princípio com seu próprio

¹⁷⁰ Coisa nenhuma tem um tempo externo. Antes, cada coisa tem só um tempo interno próprio, nascido de dentro e demorando dentro dela. O erro do Kantismo em relação ao tempo consiste em não reconhecer essa subjetividade universal do tempo e, portanto, delimita o tempo de uma maneira que se torna uma mera forma das nossas representações. Nada vem a ser no tempo. Mas, em cada coisa, o tempo vem a ser de novo e o faz imediatamente de fora da eternidade (WIRTH, 2000, p. 78-79).

epicentro temporal. Tudo emerge dessa disparidade geradora monstruosa: o intervalo desigual entre a eternidade e o ser do devir.¹⁷¹

Daqui eu diria, antes: a disparidade entre a singularidade e o infinito. É o universo inteiro — essa expansão acelerada — que se implica e se explica em qualquer poema (operação transdutiva entre escalas díspares que se dá como sobreposição rítmica de tensões históricas por meio de uma trama de durações heterogêneas) e o “Tat tvam asi” (em sânscrito, “Você é Isso”) e o “De te Fabula Narratur” (“A fábula fala de ti”) que podemos sentir na atualização expansiva do nosso esquema corporal por meio de uma cópula figural não se produz por um sujeito diante de um objeto, mas por meio de um nexos mais vasto de atividade e passividade, uma trama transindividual que sempre transborda todos seus envelopes atuais.

A metáfora, então — cópula recursiva em que uma sobreposição figural se dá por meio de uma montagem comprimida do acoplamento transdutivo corpo-meio — é uma metafoda.¹⁷²

2.6 Intervalo: da montagem como prática materialista e mesopolítica (ou: do que é que este seu materialismo é feito?)

“El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos”

Quarta declaração da selva lacandona,
Exército Zapatista de libertação nacional

“jardins imaginários com sapos de verdade dentro”

Marianne Moore

Por incrível que pareça, este é um trabalho de literatura comparada. O nosso percurso pode parecer, a princípio, muito acidentado, com muitos picos e vales,

¹⁷¹ O ser aqui precisa “se deslocar de si mesmo” para começar a existir plenamente, o que guarda alguma relação com a noção de defasagem em Simondon, de que falaremos no capítulo 4.

¹⁷² Devo a expressão à artista Aleta Valente.

paradas abruptas e excursões um pouco abstrusas. É verdade que junto autores e discursos díspares para falar de fenômenos muito amplos e que prefiro ir montando meu argumento como uma colcha de retalhos, com o seu vocabulário se montando e remontando por meio de pequenos empréstimos aqui e acolá (todos explicados a seu tempo, com sorte) a seguir uma única linha narrativa conceitual linear a todo tempo. Tento ler muita filosofia e um pouco de ciência, mas, no fundo, só estudei e só me sinto equipado para dizer o que um poema faz, se tanto, e isso já me parece conter em si toda dificuldade do mundo.

Mas o negócio é que para poder falar do que pode fazer uma composição figural qualquer em sua acoplagem a um corpo que faz parte de uma trama coletiva parece que temos que pelo menos começar a dar conta do que pode a figuração corporal como um todo. Toda semiose é concretamente mista, como dizem Deleuze & Guattari e, além disso, toda arte se faz numa trama coletiva e singulariza uma cadeia extensa de agência comodulada, como já dissemos.

Ou seja: para começar a riscar a superfície do que os gestos gravados de Arthur Rimbaud ou Gilberto Gil podem fazer é preciso antes explicar *muita* coisa. A linguagem não é a casa do ser coisa nenhuma, e a literatura não figura nada sozinha. Se a literatura enquanto instituição moderna se formou e ainda sobrevive principalmente como uma máquina nacionalista e classista de repressão e compressão corporal para produzir distinção social,¹⁷³ a função mitopoética da linguagem se vê viva (e morta-viva) por todo canto, na publicidade e na cultura popular, na concreção situada da rua e nos meios técnicos de comunicação em geral. Tecnologias como a poesia lírica e o romance podem ter uma profunda irrelevância política em um sentido mais prático ou imediato, mas a função poética ainda nos organiza e nos configura radicalmente (misturada e imanente aos termos de sua materialidade relacional).

Toda a importância do mundo deve ser dada à poesia e à ficção enquanto modalidades de criatividade figurativa (assim como a canção popular, a tirinha de jornal ou os tratados de metafísica), nenhum privilégio derradeiro à poesia lírica ou à ficção escrita e publicada deve ser concedido enquanto forma de arte ou mesmo de atividade humana.

¹⁷³ Ainda que tenha produzido e ainda produza, no processo, composições maravilhosas.

Em uma tese de doutorado, o ideal é que se produza algo original. É bom admitir que todo pensamento aqui foi roubado de algum outro lugar, se há alguma chance de invenção proveitosa aqui é pelo arranjo.

Já expus, bem ou mal, meu conceito de montagem e sua relação com a filosofia ontogenética Simondoniana e os dinamogramas de Aby Warburg. Tomando a montagem acoplada do corpo no meio como protótipo da problemática material do gesto artístico, o que se tenta aqui é uma anatomia materialista do corpo coletivo e de suas tramas técnicas de figuração, empreendida ela própria por montagem ao mesmo tempo enciclopédica e especulativa (cria bastarda de Northrop Frye com Gilbert Simondon).

No primeiro capítulo, tentei explicitar as principais problemáticas, assim como as principais conexões e alianças, da ecologia materialista dos meios que está aqui em via de se desdobrar. Mas não expliquei bem o que seria esse “materialismo”. Se tivesse competência para tanto, poderia tentar esboçar uma linhagem materialista própria a partir de Lucrécio, Vico, Schelling e Marx, mas esta tese não tem (nem teria como ter) qualquer pretensão historiográfica desse tipo. Faço menções a autores deístas como Whitehead ou Spinoza, e o próprio Simondon seria antes energialista do que materialista (se é que possível botá-lo debaixo de qualquer guarda-chuva além do que ele construiu com as suas próprias mãos).

Tomei o lado da matéria na narrativa conceitual desta tese por acreditar que as fissuras históricas do hilomorfismo aristotélico são bastante proveitosas para se discutir os limites atuais das tecnologias burguesas de arte, ainda dominantes nos seus nichos, mesmo que mortas-vivas. Mas o “materialismo” a que estou me associando não deve ser confundido nem como o materialismo dialético marxista e nem com o eliminativismo cientificista mais raso (o que está longe de querer dizer um descarte do gesto marxista ou do discurso científico, como espero deixar claro).

Do que é que o materialismo pode ser feito hoje? De uma maneira geral, chamamos de materialista quem encara os processos físicos como a realidade derradeira a que temos acesso e parte desses processos para construir uma filosofia coerente com seus termos. Na sua gênese moderna, depois de Leibniz cunhar o termo, o materialismo demonstrou-se uma corrente preocupada em acabar com superstições e dogmatismos religiosos, inspirando-se no no fisicalismo dos atomistas clássicos. Se Lucrécio já enxergava no acaso gerador das formas naturais

a mesma força produtiva que misturava as letras do seu poema “*De rerum natura*” (Da natureza das coisas), é desde o gesto prototípico de Marx que a postura materialista compreende a produção conceitual como forma de intervenção histórica direta no mundo. Um materialista tenta olhar para os fatos brutos e tomá-los como o universo de elementos disponíveis de jogo.

Mas a melhor ciência do último século não nos dá um retrato simples e reconfortante da concretude material como o atomismo antigo ou a mecânica clássica já deram, e não precisamos nem entrar numa crítica antropológica sofisticada às redes de produção desses fatos brutos (como fez Bruno Latour) para constatá-lo.

A palavra “matéria” não denomina mais, de maneira alguma, uma espécie de escala derradeira ou basal dos processos físicos (não mais do que a vibração, a energia ou a informação). As menores partículas de que se fala hoje não só não oferecem interações mecânicas como as que associamos, na nossa escala corporal, à concretude inequívoca dos fenômenos materiais,¹⁷⁴ mas ainda por cima se comportam de maneira completamente contrária ao que esperaria o decoro do pensamento racional e do bom senso. Tirar o véu de Ísis acaba sempre por revelar um outro véu por debaixo, de tecido mais esgarçado e difícil de apanhar.

Um materialismo hoje, portanto, teria dificuldade de se apresentar como um substancialismo monista sem algum constrangimento.

Mas há uma dificuldade pior do que essa. O ímpeto de reduzir toda a complexa e ruidosa eventualidade do mundo a um jogo composto de umas tantas pecinhas materiais foi e ainda é frequentemente invocado como forma de redução da diferença por um rolo compressor de dominação discursiva tecnocrática (como no ceticismo popular e tacanho de autores como Richard Dawkins, que descarta todas as formas diversas de espiritualidade com um mesmo desprezo ignorante, ou nos vários esforços recentes de redução de toda as dimensões da mentalidade a processos de computação).

Então do que é que estamos falando, aqui, quando falamos de materialismo?

Vêm-se desdobrando nas últimas décadas algumas correntes mais dinâmicas e especulativas de materialismo, associadas a nomes como Donna Haraway,

¹⁷⁴ Niels Bohr chegou a falar que o platonismo hoje oferecia uma descrição mais próxima do que se consegue depreender da realidade do que um materialismo reducionista.

Isabelle Stengers, Elizabeth Grosz, Manuel Delanda e Karen Barad. Todos esses autores têm se dedicado, de maneiras diversas, a redefinir os nossos termos relacionais de produção de objetividade a partir de uma compreensão mais complexa da produção científica, mais atenta às contingências históricas que presidem à formação das redes técnicas e a sua dependência de tramas naturais mais vastas.

Como as obras de Stengers, Haraway e Barad deixam claro, não se trata de descartar a objetividade científica, mas sim de levar a sério suas condições relacionais de produção, assim como os inúmeros e violentos pontos cegos que a arrogância cientificista pode produzir (em sua sinergia sinistra com o capital). Isabelle Stengers encara diretamente essa questão em dois ensaios recentes (“Wondering about Materialism”, de 2011, e “Diderot’s Egg”, de 2007). Neles, Stengers tenta dissociar o materialismo daquilo que ela chama de “eliminativismo”, isto é, a versão do materialismo que se dedica a terminar o trabalho do desencantamento e eliminar toda a complexidade ruidosa do mundo. Para ela, o materialismo perde o seu sentido quando é separado de sua relação com a luta, assim como o conceito marxista de classe. E Stengers distingue entre a luta no sentido de emancipação coletiva e a luta que se dá na forma de jogos de guerra acadêmicos que tentam decidir quem pode se considerar o cérebro pensante da humanidade.

Stengers se coloca em oposição direta a um artigo do filósofo francês Alain Badiou chamado “Corpos, Linguagens, Verdades”, onde são esboçadas ideias que Badiou desenvolve melhor no seu “Logique des Mondes”. Nesse artigo, ele propõe que a cultura contemporânea pode ser resumida ao axioma “há apenas corpos e linguagem”, uma postura que ele associa ao que chama de “materialismo democrático” (BADIOU, 2005, p. 3).

Diria que Badiou faz aqui um diagnóstico razoavelmente preciso de tendências problemáticas do pensamento contemporâneo. Há, ou havia, de fato, uma tendência a deslizar eternamente numa substância gelatinosa e pouco criteriosa feita de corpo e linguagem (em particular nos estudos literários). Contra isso, Badiou diz que há apenas corpos e linguagem, “exceto que há também verdades”.¹⁷⁵

¹⁷⁵ No original, “sinon que”, que o autor denomina de Mallarmaico.

Para ele, esse axioma do materialismo democrático que reduz o mundo a corpos e linguagens se desdobraria na formulação “há apenas indivíduos e comunidades”. Ele apresenta como resposta aos limites epistemológicos dessas premissas a sua versão do materialismo dialético, na qual a universalidade de verdades é sustentada por formas subjetivas que não podem ser individuais nem comunitárias (dito de outra forma: enquanto há sujeito de uma verdade, “há uma subtração de toda comunidade e destruição de toda individuação”). Verdades são exceção ao que é, e o seu evento se afigura como um buraco no ser.

A ontologia matemática de Badiou, fundada na teoria dos conjuntos, é uma ousada tentativa de formalismo universalista (digo ousada não porque entenda tão bem o que está em jogo na sua formulação, mas porque qualquer universalismo soa ousado a essa altura do campeonato).

Um corpo de verdade, para Badiou, sai do mundo comum de corpos e linguagens, mas não pode ser reduzido às leis desse mundo. Um corpo de verdade pertence necessariamente a uma das quatro grandes figuras de exceção, as únicas formas de verdade que o homem jamais poderá conhecer. Badiou (2006, p. 80) opera o corte com confiança: “O fato é que hoje em dia — e sobre esse ponto as coisas não se mexeram desde Platão — nós apenas conhecemos quatro tipos de verdades: a ciência (matemática e física), o amor, a política e as artes”.

Ele admite que pode haver outras verdades, mas não para nós. Badiou é criterioso mesmo dentro da atividade científica. A química e a biologia, infelizmente, imagino que, por serem terrenas demais, não preenchem os pré-requisitos. Não é de se espantar que Stengers, cuja formação é principalmente na química, discorde.

O autor nos apresenta como antídoto, então, sete parâmetros robustos para a produção de um corpo-verdade. Não sei dizer se os parâmetros funcionam (eu mesmo nunca produzi verdade alguma), mas, no arremate, fica bastante claro que a sua solução contra o dissoluto materialismo democrático de corpos e linguagens é a de entronizar as particulares invenções gregas do amor, da arte, da política e da ciência como as únicas quatro figuras de exceção capazes de produzir corpos-verdade no mundo. Parece um elaborado trajeto formalista para justificar o excepcionalismo europeu como entelêquia civilizacional derradeira cujos termos são

e sempre serão inevitáveis.¹⁷⁶ É como se Badiou confundisse na cara dura o acidente histórico trágico da amplificação imperial europeia com uma máquina de transmissão de universais.

A ciência seria universal na medida em que sua aplicação se desgarras das marcas de sua proveniência. É bem verdade que a técnica funciona em qualquer lugar, mas é só atentar para os lugares do mundo com mais acelerada degradação ambiental para notar que a proveniência geográfica histórica da ciência se deixa inscrever fisicamente no mundo de maneira cristalina (nas rotas de descarga de lixo tóxico industrial, por exemplo). Não surpreende descobrir que até ontem (2008) Badiou considerasse a ecologia o novo ópio das massas.

Stengers, por outro lado, entende que devemos sempre prestar atenção à tentação idealista, sempre tão forte na ciência, de tomar o conhecimento como poder de silenciar e desqualificar todas as outras vozes da sociedade, tentação que ela detecta na proposta de Badiou de definir a ciência a partir do modelo da teoria dos conjuntos. O corte que Badiou opera, segundo ela, seria limpo demais e faria vítimas demais.

O materialismo foi por muito tempo, afinal, cúmplice desse trator moderno (e, depois, capitalista) de todas as formas de prática e de conhecimento alheias aos termos de maquinação eficiente. Nós vivemos, ela diz, em um cemitério de práticas já destruídas. Em direção radicalmente contrária, Stengers nos oferece, na sua obra, a possibilidade de pensar uma “ecologia das práticas” que esteja sempre atenta aos meios de produção como formas de vida, campos diagramáticos que envolvem sempre dimensões adicionais àquelas explicitamente postas em transformação.

Sua ecologia é uma etho-ecologia, que aceita que aquilo de que uma célula é capaz não pode ser dissociado do seu meio (ou seja, o *ethos* não existe sem o *oikos*, (STENGERS, 2008, p. 3)). Por isso, ela diz se sentir mais confortável com uma “mesopolítica” do que com uma micropolítica. A dominação do polo macropolítica e micropolítica nos deixaria sempre obcecados por encontrar nas vias molares ou moleculares um esquema de salvação ou perdição (STENGERS, 2008,

¹⁷⁶ Não tenho nenhuma condição de julgar a consistência interna de seu formalismo, que parece engenhosa como um relógio suíço, e se há uma linguagem que pode tentar ainda ensaiar alguma espécie de universalismo hoje em dia sem dúvida é a matemática — o campo mais maravilhoso e misterioso da imaginação humana. Mas apenas quem se sente muito confortável no centro do mundo de onde emana a história pode escrever sobre universalidade de implicação política e de eventos como universalmente transmissíveis. Eu só diria para ele: há mais jogos.

p. 4). Pode-se dizer que a micro e a macro política ficam entre o esquematismo individualista e o totalizante. Stengers quer pensar “pelo meio”. Nas palavras da autora: “Com o meso (...) é necessário em cada instância redefinir topicamente como as relações entre o micro e o macro se montam. Em outras palavras, diz respeito a tudo que o macro não permite dizer, e tudo que o micro não permite deduzir” (STENGERS, 2008, p. 5).

Uma mesopolítica seria, portanto, uma política dos meios que tenta partir do ambiente situado de concreção de um problema para fazer com que as coisas que contam sejam visíveis a partir da escala de resolução adequada. Uma teoria política que sabe que a teoria nunca existe como verdade desencarnada, mas como expressão ecológica de práticas materiais.

Não podemos mais nos dar ao luxo de achar que é possível, com nossas pinças e nossos esquadros, traçar o esquematismo de uma mesma relação de poder que vai do macro ao micro (ou do global ao local) e que se reproduz por todo canto sem diferenças significativas de montagem e modulação. Se a micropolítica parece se deixar capturar, com relativa facilidade, por um voluntarismo individualista estetizado, se a macropolítica requer uma escala inacessível de intervenção, uma mesopolítica tentaria atentar sempre para a concreção singular do coletivo em termos ecológicos relacionais.

Stengers rejeita os modelos biológicos da coletividade como corpo e busca modelos de emergência de complexidade sem transcendência, propondo que adotemos a metáfora química para a composição política, partindo dos agentes e reagentes que conseguimos manipular pelos seus efeitos.¹⁷⁷

Seria, para Stengers, menos uma política da matéria, e mais dos *materiais*. Deveríamos saber produzir perguntas do tipo “Como isso se propaga?”, “O que leva isso a um limiar?”, “Onde que isso quebra?” (STENGERS, 2008, p. 8).

Uma mesopolítica deve tentar produzir, assim, questões que trazem ao mundo novos personagens, o que também pode querer dizer formular o problema de

¹⁷⁷ As grandes moléculas da química orgânica são perfeitas para pensar a conexão entre o micro e o macro, já que, afinal, como aponta Simondon (2013, p. 152), há nelas complexidade suficiente para que existam “níveis variáveis de recepção de informação”, mas, ao mesmo tempo, suas dimensões são restritas o bastante para que “forças microfísicas intervenham como portadoras de condições energéticas e estruturais”. Nesse trecho, Simondon também se detém na potência das moléculas químicas como meio-do-caminho entre o micro e o macro, mas ele não está preocupado com composição política, e sim com a diferença entre a matéria inerte e o vivente. Diria que, para esta tese, as duas dimensões interessam.

modo a invocar sua solução coletiva, como Marx tentou fazer ao produzir o conceito de classe como uma potência figural narrativa.

Essas questões de Stengers, consideradas como questões de composição coletiva, parecem indissociáveis dos meios técnicos de comunicação (amplamente compreendidos) que produzem os circuitos de uma coletividade.

Um materialismo relacional orientado aos meios, portanto, deve ser especulativo, aberto às proliferações problemáticas das forças imprevisíveis das figuras que produzimos, da contingência da matéria e da nossa mistura afetiva e prática com a nossa trama técnica, com todo o emaranhamento de ecologia natural e infraestrutura. Atento tanto às condições materiais da produção figural quanto à magia desmedida, contingente e amplificada, que as figuras podem adquirir quando tomam corpo.

Trazendo o meu próprio vocabulário pra festa: esse texto aqui pode ser descrito como um gesto de montagem em um meio. Uma composição crítica (do tipo artigo acadêmico, ensaio de revista, fala em congresso, etc.) tende a mobilizar autores e conceitos e construir narrativas problemáticas dentro de quadros mais ou menos preestabelecidos. Fazer uma decomposição materialista de seus efeitos a partir de uma teoria relacional dos meios não implica só uma decupagem do movimento conceitual explícito, mas uma apreensão da extensão relacional daquele jogo, com toda sua ecologia de práticas implícitas.

Não importa apenas o tipo de saber que é mobilizado por uma composição crítica, junto com suas metas explícitas, mas a forma como esse saber é mobilizado no seu gesto material de montagem no meio. Uma composição crítica pode pedir explicitamente pelo fim da injustiça social enquanto exerce, na sua arrogância de conteúdo ou de apresentação, a repetição redobrada de um elitismo hermético e de uma violência epistêmica colonial. É a coisa mais comum do mundo, inclusive, e fica ainda mais evidente ao vivo. A relação entre a matéria tomada para transformação em uma composição e o seu gesto de montagem deve ser vista com função de um acoplamento estrutural entre um corpo e um meio. Mas não se trata de buscar uma coerência ou harmonia entre produção conceitual e gesto de montagem, ou mesmo estabelecer parâmetros para uma espécie de autenticidade performativa. Quer dizer apenas reconhecer que a produção de conceitos, em toda sua coreografia, toda sua

pantomima, produz também seus dinamogramas, toma parte em sulcos histórico-afetivos amplos.

Um exemplo de composição artística que expõe sua ecologia relacional de maneira crítica é encarnado por Itamar Assumpção na canção “Prezadíssimos Ouvintes”.¹⁷⁸

Itamar dá a ver aqui os termos de jogo e os meios materiais de produção da música popular, a arte em que ele criava, a partir da sua própria perspectiva precária. A canção se produz como uma apresentação dela própria e de seu artista, descrevendo o meio da música popular como um lugar de luta (ou guerra, mesmo) por espaço de disseminação e descreve o transporte material de seu compositor (para chegar até aquela enunciação naquele canal, Itamar teve que aguentar tranco na esquina e lotação). E, depois de descrever parte da cadeia de meios que envolve a concreção da sua voz e da sua música naquela gravação, Itamar admite com candura que o que um cantor popular de seu tempo quer é aparecer na televisão.

¹⁷⁸ O novo não me choca mais
 Nada de novo sob o sol
 O que existe é o mesmo ovo de sempre
 Chocando o mesmo novo
 Muito prazer
 Prezadíssimos ouvintes
 Pra chegar até aqui
 Eu tive que ficar na fila
 Aguentar tranco na esquina
 E por cima lotação
 Noite, e aqui tô eu novo de novo
 Com vinte e quatro costelas
 O gogó, baixo, guitarra (violão e percussão e vozes)
 Ligadas numas tomadas elétricas e pulmão
 Já cantei num galinheiro
 Cantei numa procissão
 Cantei ponto de terreiro
 Agora eu quero é cantar na televisão
 Meu irmão, o negócio é o seguinte
 É pura briga de foice
 Um jogo de empurra-empurra
 Facão, tiro, chute, murro
 Chamam mãe de palavrão
 Sorte não haver o que segure
 Som senhoras e senhores
 Mas quem é que me garante
 Que mesmo esses microfones
 Sempre funcionarão?
 Cantei tal qual seresteiro
 Cantei paixão, solidão
 Cantei canto de guerreiro
 Agora eu quero cantar na televisão

Nem todos admitem de maneira tão explícita, mas, de uma maneira ou de outra, toda composição quer ser decomposta na ecologia imagética coletiva onde ela é transmitida e fazer reverberar adiante sua trama de apetições materiais. O que importa aqui para nós, além da descrição materialista do que está em jogo, além da perspectiva precária singular de Itamar que se concretiza na gravação, é que, na extensão cômica e trágica da cadeia de produção que Itamar resume em poucos versos, assim como no despojamento solto do seu gesto de montagem musical e cênico, faz-se ouvir o registro firme e ruidoso da contingência.

Embora ele diga ser uma “sorte não haver o que segure o som”, ele também admite: “Quem é que me garante que mesmo esses microfones sempre funcionarão?”.

Quem já tocou música eletrificada num ambiente mais ou menos improvisado sabe que a pergunta não é retórica. Às vezes, o trem não funciona. Admitir com bom humor e zelo a contingência dos meios e o ruído da infraestrutura não é o fim de nada, mas é um ótimo começo.

O empenho de Stengers em propor uma ecologia de práticas não é um esforço de equivalência geral, mas de *equalização* geral. Igualdade não quer dizer que todas as vozes importam na mesma medida para todas as questões, mas que todas as vozes devem se fazer presentes de modo a impedir simplificações e atalhos fáceis, ou mesmo qualquer determinação prévia e fechada do campo do que é que conta e o que é que não pode contar (uma boa equalização sabe que o ruído de fundo de um canal pode fazer toda a diferença). Isso também quer dizer admitir que quase nunca sabemos tão bem assim, de antemão, o que é que precisa ser amplificado para potencializar a resolução de um problema novo.

Isso talvez seja impensável sem uma democratização genuína dos meios de comunicação que vá muito além das conquistas parciais e comprometidas da Internet corporativa (democratização que deve ser considerada como tarefa a se construir de modo transdutivo — de vizinhança em vizinhança, passo a passo — antes do que um objetivo que já sabemos de antemão como deve se concretizar, alvo cuja trajetória calculamos de casa).

Em um movimento de inspiração mesopolítica, o sociólogo brasileiro Henrique Parra propôs recentemente num colóquio sobre Simondon na USP que, no lugar da “escalabilidade” que redes corporativas sempre almejam, nós tenhamos em mente a

noção de transdução e de reticulação como modelos para uma “pragmática dos protótipos recursivos”, formas de experimentação prática de resolução local de problemas que podem produzir comunidade e servir de camada estruturante para camadas em via de se formar.

Uma ecologia materialista também traz algum grau de recusa do esquema gestual da ciência e da técnica como ato unilateral de maestria e domínio da natureza. É possível olhar para as fissuras misteriosas do discurso científico atual, com todas as suas instabilidades ontológicas (seja na cosmologia, na física quântica, na genética ou na biologia molecular) com mais maravilhamento do que ansiedade.

Como diz a poeta Alice Fulton (1999, p. 180): a gente tem de encontrar o universo no meio do caminho (“meet the universe halfway”). A poeta fala no poema “Cascade Experiment” (“Experimento em Cascata”) de como fé pode ajudar a criar fatos e de como as coisas cuja existência nem suspeitamos têm dificuldade de se fazerem sentidas:

Because faith in fact can help you create those facts,
the way electrons exist only when they're measured,
(...)

Because truths we don't suspect have a hard time
making themselves felt, as when thirteen species
of whiptail lizards composed entirely of females
stay undiscovered due to bias
against such things existing,
we have to meet the universe halfway.
Nothing will unfold for us unless we move toward what
looks to us like nothing: faith is a cascade.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Porque a fé de fato pode te ajudar a criar aqueles fatos
do jeito que os elétrons existem apenas quando são medidos,
(...)

Porque verdades de que não suspeitamos têm dificuldade
de se fazerem sentir, como quando treze espécies
de lagartos da família Teiidae
compostas inteiramente de fêmeas

E Fulton conclui: “nada vai se desdobrar para nós se não nos virarmos em direção àquilo que no momento não parece nada”. Uma equalização mesopolítica nos invoca a almejar uma produção de conhecimento aberta a problemáticas proliferadoras e amplificadoras de mundos, com atores que sabem que todo gesto prototípico de montagem material se implica em uma trama relacional e se predica na comodulação coletiva do comum. A fé é uma cascata.

permanecem desconhecidas pelo viés
contra a existência de coisas assim
Temos que encontrar o universo no meio do caminho
Nada vai se desdobrar para nós se não nos virarmos
àquilo que no momento não parece nada: a fé é uma cascata.

3 O CORPO COLETIVO COMO MEIO PARA METÁFORA

3.1 Mitologia como trama técnica e imagética coletiva

“Um deus imerge no mundo que dele emerge, morre a vida do mundo que vive a sua morte, encobre-se no mundo que é descoberta sua, oculta-se no mundo que desocultou. Por isso a mitologia está por fazer.”

Eudoro de Souza

“Myth is the facts of the mind made manifest in a fiction of matter”

Maya Deren

“Isto é como jogo de baralho, verte, reverte.”

Guimarães Rosa

Os esforços mais substanciais de teorizar o mito geralmente se detêm muito na extrema dificuldade de defini-lo de maneira exaustiva e sintética. Muitas vezes, o mito foi definido como narrativas de deuses, mas a dificuldade de sustentar uma definição transcultural de “deuses” parece enfraquecer bastante a centralidade dessa estratégia (quais seriam os “deuses” do Budismo ou do Taoísmo?).

Mesmo a mitologia iorubá, viva nas práticas religiosas afro-brasileiras, que pode parecer de início um politeísmo como o grego ou o hindu, comporta entidades que, para a maioria de seus teóricos e praticantes, não seriam, exatamente, “deuses”.¹⁸⁰

Eudoro de Sousa (1988, p. 57) diz que haveria três tipos de mito: catábases, teogonias e metamorfoses. Ou seja: descidas ao inframundo, revelações divinas e relatos de transformação. Essa é a repartição conteudística mais convincente que

¹⁸⁰ Rita Segato (1995, p. 312) compreende os orixás como categorias ao mesmo tempo psíquicas e ontológicas, fazendo, ao longo de seu livro, uma analogia com o daimon clássico e os complexos autônomos de Jung. Já Juana Elbein dos Santos (2012, p. 110) os descreve como ancestrais divinos, tornando clara a distinção entre os orixás e os eguns, ancestrais terrestres.

conheço, mas duvido que se possa aplicá-la a toda mitologia que existe (ainda que todo mito possa caber, bem ou mal, no terceiro tipo).

Não tentarei definir o mito a partir do seu conteúdo, primeiro porque não acredito que seja possível localizar uma estrutura mínima discursiva que consiga englobar a pluralidade de teofanias, espíritos animais, espectros dos mortos, personalidades históricas e entidades naturais que povoam as variadas tessituras imagéticas coletivas da nossa espécie.

Em segundo lugar, porque o meu interesse está tanto nos movimentos mais antigos do maquinário mítico quanto nas configurações que ele assume desde a modernidade, tanto na sobrevivência (às vezes minguada) de suas estruturas tradicionais de consolidação e reverberação quanto no desdobramento e a amplificação de dimensões míticas de tramas técnicas seculares.

Adorno e Horkheimer (2004) apresentam na “Dialética do Esclarecimento” uma das tentativas mais celebradas de lidar com o caráter mítico da técnica e dos processos modernos de secularização. Para eles, apesar de sua origem na vontade humana de se emancipar de seus medos e de destruir opressões teológicas, o esclarecimento teria, no seu procedimento civilizatório, um germe totalitário (ADORNO e HORKHEIMER, 2004, p. 22).

Os autores entendem que o esclarecimento que triunfa com sua instrumentalização sobre a natureza desencantada é patriarcal (ADORNO e HORKHEIMER, 2004, p. 20), e que a confusão entre saber e poder na técnica moderna não conhece nenhum limite ao escravizar a natureza e se curvar aos interesses dominantes. Quando mais ele avança sobre todos os domínios da natureza desencantada, mais o esclarecimento se enreda em sua própria mitologia, cego da própria luz.

Como eles dizem: “O preço que os homens pagam pelo seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder” (ADORNO e HORKHEIMER, 2004, p. 24). O preço que pagamos pela completa dominação da natureza foi o aparente desaparecimento dessa mesma natureza sob a malha cultural absolutista da técnica. Aquilo que Stengers chama de a “intrusão de Gaia” nos nossos tempos, o advento do antropoceno, significa justamente a irrupção de todas essas forças que julgávamos controladas, submissas, e que agora retornam (de onde nunca saíram) em toda sua potência multiescalar.

Nos termos de nossa problemática, pensaremos em mitologias como tramas imagéticas coletivas compostas de cadeias gestuais e complexos figurais. Todo mito que tem ressonância e reverberação em uma comunidade expressa também uma mitoprática, não subsiste como um corpo de narrativas desencarnadas flutuando sobre nossas cabeças, mas como elemento composicional do nexos figural prático de uma coletividade.

O hino homérico a Deméter relata o autoexílio do Olimpo da deusa maternal da colheita, que se disfarça de humana e perambula pela terra após o rapto de sua filha ser consentido por Zeus. A relação exata dos eventos descritos no hino com os mistérios rituais de Elêusis é um enigma ainda vivo nos estudos clássicos, mas sabe-se que o reencontro de mãe e filha e estabelecimento da alternância de sua estadia no Hades e na Terra é associado ao ciclo de morte e renascimento do trigo nos campos. Mas, além da dimensão propriamente ritualizada, além da relação mimética da trama figurada com potências rítmicas naturais e além da dimensão do evento mítico como gesto prototípico a ser atualizado numa encenação mais ou menos direta, o hino relata práticas de cuidado material que assinalam uma continuidade mais dispersa entre uma tessitura mítica e o nexos prático e afetivo da coletividade que a produz e que é produzida por ela.

Tramas imagéticas coletivas nos envolvem e nos desdobram, movem corpos, motivam nossas ações, dão inteligibilidade narrativa para a sucessão temporal, de modo que permita uma coletividade figurar sua relação com o meio em que ela vive. Enquanto estrutura temporal, uma mitologia funciona como uma trama transindividual de protensão e retenção imagética, explicando o sentido do passado de uma coletividade e implicando o sentido do seu futuro.

Descrevendo de uma maneira imprecisa, ou oferecendo um modelo de granulação grosseira para um processo material obviamente muito mais complexo: uma mitologia tradicionalmente registra o desdobramento de cadeias operatórias de uma coletividade e sua imbricação rítmica nas estruturas periódicas do meio em configuração conjunta com um complexo figural narrativo.

Toda informação se inscreve em algum suporte e tende a se transformar ao ser transferida de um suporte a outro. A mitologia não é diferente. No caso de uma cultura oral, o suporte para o nexos gestual e o complexo figural mitológico se dá

principalmente nos próprios corpos dos membros da coletividade, somado de seu aparato técnico de concreção ritualística.

Quando pensamos nos objetos técnicos que acompanham uma mitologia, talvez pensemos antes em estruturas como templos, obras de arte devocionais ou máscaras de transformação xamanística. Mas a construção de uma canoa ou o ato de tecer uma cesta podem também ser figurados dentro da consistência de uma trama mítica, com o sistema interativo ganhando peso e contorno coletivo numa estrutura de ressonância imagética interna que é um pouco difícil de ser imaginado por nós que vivemos em regimes culturais onde os domínios de atividade profissional não se encontram, em sua esmagadora maioria, integrados de maneira consistente e deliberada num campo imagético mais abrangente.

É a partir do acoplamento da coletividade com seu meio natural e com seus meios técnico (a linguagem inclusa) que nasce a máquina mitológica. Este termo tomo emprestado do mitólogo italiano Furio Jesi, mas modificando bastante o seu sentido.

Jesi (2014, p. 52) diz assim: “O que é a máquina mitológica? Definimo-la máquina pois é algo que funciona e, à investigação empírica, parece ser algo que automaticamente funciona”.

Esse caráter maquinal, para Jesi, parece qualificar algo que já estava correndo antes de você chegar, como se descrevesse a dificuldade de se situar diante de algo que, por definição, se coloca como anterior aos planos figurais atuais.

Diz-se frequentemente que mitos são histórias que ocorreram numa antiguidade muito remota, ou mesmo fora do tempo, no mínimo antes do tempo se dar como se dá agora, gestos prototípicos de outra época que ainda atualizam seu sentido no presente.

No caso da relação da cultura moderna europeia com a mitologia clássica, essa distância geralmente figurada como uma espécie de origem elusiva, sempre remota, da racionalidade que fundou a civilização moderna. Complexo figural a ser, por vezes, iluminado em seus mistérios, resgatado como arquétipo fundador ou atualizado enquanto potência pagã.

Como argumenta Marcel Detienne (1993, p. 11), nos discursos que fazemos da mitologia ela pode se apresentar como selvagem ou cultivada, como jogo livre ou

como fé robusta, necessidade inconsciente ou essencialidade prazerosa. Ela tende a se adequar ao gosto do freguês e cumprir o papel que lhe assinalam.

Detienne (1993, p. 12) é, que eu saiba, dos primeiros europeus a perguntar porque falar de mitologia quase sempre significa falar da Grécia. Ele aponta como a versão grega da mitologia e sua invenção singular do discurso mitológico (no sentido de discurso sobre o “mito”) ainda era o que organizava a pretensão universalista da ideia de mito nas ciências modernas, seja na antropologia, seja na religião comparada. Os gregos já seriam os precursores da leitura estrutural do mito,¹⁸¹ e ainda cumpriram hoje o papel de garantir ou autenticar os termos do nosso olhar letrado diante de povos ditos selvagens (DETIENNE, 1993, p. 231).

É notável, e até constrangedora, a quantidade de livros europeus que se dizem sobre mitologia em geral e que são, na verdade, sobre a relação do europeu moderno com a herança mitológica clássica (como se esta relação, com suas neuroses singulares, seus complexos próprios, encerrasse ou contivesse em si mesma o germe da dimensão mítica como um todo).

Detienne é um dos autores que melhor critica a mera viabilidade transcultural da noção de mitologia, assim como de sua transposição para outros contextos culturais, demonstrando com clareza a quantidade de contrassensos e dificuldades que se empilham nos usos que fazemos do termo.

A invenção grega da mitologia seria, então, exagerando o argumento de Detienne, quase uma espécie de disseminação sub-reptícia do excepcionalismo grego que faria com que todos os diversos complexos figurais que animam coletividades humanas fossem pra sempre compreendidos a partir da concepção grega de mitologia, construída a partir do desdobramento dessa oposição histórica singular, sempre tensa e ambígua, entre mito e *logos*.

Não há dúvida de que qualquer pretensão universalista de uma teoria mitológica deve ser tomada com toda a suspeita disponível. Concordo com toda a carga ambivalente e pesada que Detienne retraça com cuidado, mas não acho que essas dificuldades desmontem toda a viabilidade potencial do termo “mitologia”. No

¹⁸¹ De fato, apesar do exagero deliberado de Detienne, pode-se dizer que as várias posturas diante do mito no mundo clássico já antecipam, em grande medida, boa parte das posturas modernas. Do uso ambíguo que Platão faz do discurso mítico até a racionalidade Aristotélica, desembocando no quase-ecumenismo de Cícero, na argumentação contra a importância dos deuses que faz Lucrécio (que, ainda assim, abre o seu poema invocando Vênus...), passando pela sofisticação etnográfica *avant la lettre* do Ísis e Osíris de Plutarco.

mínimo, podemos supor um valor heurístico para a palavra, a ser configurado de acordo com fins estratégicos específicos.

Foi justamente tentando evitar algumas das armadilhas e buracos-negros mais óbvios que evitei partir dos termos problemáticos usuais de quem tenta falar de mitologia a partir da tradição clássica (e não só porque não sei grego e nem latim para trabalhar com essas fontes a sério).¹⁸² É o motivo também de não me demorar aqui na etimologia dos termos “mito” e “mitologia” e nas séries problemáticas quase infinitas que podem ser disparadas só a partir das ambiguidades que os dois detêm.

Mesmo com toda essa ressalva comprida, parece de fato uma tendência quase generalizada da mitologia a de figurar seus eventos num plano temporal anterior de distância indefinida.¹⁸³ Segundo Lévi-Strauss, para a maioria dos povos da América um mito é uma história da época em que homens e animais ainda não se distinguiam (o que é uma maneira bem diferente de se figurar a distância que existe entre nós e um fundo figurativo originário).

Jesi (2014, p. 105) reconhece esse caráter do discurso mítico, mas não quer se deixar atar por todas as intermináveis discussões que podem surgir dessa indeterminação temporal, dizendo que o principal componente do seu modelo provisório e funcional da máquina mítica é a vontade de investigar os mecanismos de seu funcionamento no lugar da “existência ou inexistência do seu primeiro conteúdo enigmático, primeiro motor imutável”.

Mas Jesi admite, ainda assim, que essa “presença que funciona” da máquina põe em dúvida a determinação ontológica do mito, colocando o mito no pré-ser e produzindo mitologias “que *não são entes quatenus entes (entes enquanto entes), mas sim entes enquanto produtos da máquina*” (JESI, 2014, p. 52, grifo meu).

Aquilo que está dentro da máquina mitológica é um de seus produtos, mas pode ser muito difícil determinar o dentro e o fora de um espaço mitológico. Nesse sentido, Jesi (2014, p. 52, grifo meu) se pergunta sobre a posição dos mitólogos: “*Eles estão no interior ou no exterior da máquina? Ou são eles mesmos a máquina? São eles mesmos a máquina e empregam-se como partes de uma máquina que produz mitologias?*”.

¹⁸² Lidaremos no item quatro mais diretamente com a ambivalência atual diante da herança clássica na periferia do capitalismo.

¹⁸³ É verdade que o Cristianismo tem um evento historicamente situado no seu centro, mas como desdobramento figural de um plano mitológico anterior que, este sim, figura-se como anterior ao tempo histórico.

Sem dispensar essa indeterminação ontológica de Jesi, que me parece profunda, mas sem carregá-la nos ombros, tampouco, tomamos o seu termo “máquina mítica” porque, além de reiterar essa determinação da autoprodutividade tautegórica do mito como algo que emerge e funciona (evocando o sentido de produção maquínica-orgânica do “Anti-Édipo” de Deleuze & Guattari), permite-nos focar na dimensão técnica que, a meu ver, sempre é parte constitutiva de sua ressonância figural prática.

Mitologias funcionam em conjunto com seus meios técnicos de concreção coletiva. Se toda narrativa pode ser compreendida como uma montagem cinética de sentido, o mito é uma montagem transindividual de sentido que não parece (embora seja) feita com mãos.

Tentar conceber uma máquina mítica nesses termos implica reconhecer uma extensa cadeia relacional ecológica, como já foi apontado a respeito das tecnologias artísticas. Isso quer dizer também uma amostragem espectral complexa dos rastros gestuais que podemos encontrar aninhados em dinamogramas míticos tomados como esquemas corporais coletivos. Como aponta Leroi-Gourhan a respeito da complexidade relacional da feitura de uma máquina:

A existência e o funcionamento de uma máquina automática dotada de um programa complexo implica, tal como no respeitante aos seus níveis de fabrico, ajustamento e reparação, a intervenção na penumbra de todas as categorias do gesto técnico, desde a manipulação do metal ao manejo da lima, a bobinagem dos fios elétricos à montagem mais ou menos manual ou mecânica das peças (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 39).

Todas as fases anteriores de manejo e ajuste técnico de uma matriz cultural se veem presentes, ainda que soterradas no acúmulo gestual coletivo da cristalização mítica atual. Mitos não têm autor, ainda que indivíduos singulares possam ajudar a transformá-los e, em alguns casos, cristalizar sua estrutura numa iteração pregnante para um dado momento histórico. Schelling já enfatizava que a mitologia relatava a emergência figural de um povo, não era obra de indivíduos isolados, mas o teórico que melhor explorou esse caráter impessoal ou não individual do discurso mítico, que eu saiba, foi Claude Lévi-Strauss.¹⁸⁴

¹⁸⁴ De agora em diante: L-S.

Os mitos, para L-S, se pensam na gente e entre si. O seu discurso vem de lugar nenhum, por assim dizer, mas, como num sonho, um lugar nenhum que se afirma como positividade. Um lugar nenhum que, no entanto, está lá.

O que não quer dizer o mito se figura num vácuo. Ele tanto se configura em relação às propriedades do meio (os ritmos naturais do clima e da colheita, os animais e os acidentes topológicos da região) quanto ao seu próprio passado e a outras mitologias com as quais o povo vem a ter contato.

L-S também define o mito como o conjunto de suas variantes, o que talvez seja a melhor definição curta de mito já escrita.¹⁸⁵ Essa definição reforça o fato de que um mito nunca existe como espécime isolado, item atomizado de um trama. Um complexo figural que só se dá uma vez não é um mito, um mito é justamente uma “população de imagens”. Dizer que mito é o conjunto de suas versões implica dizer que não existe uma versão original, que o mito de Édipo continua se transformando fluidamente até sua versão Freudiana, ou até que o “Macunaíma” de Mário de Andrade é uma variante forte e idiossincrática da gesta do personagem da mitologia Arekuna. Todo mito é feito contra outro mito, em cima de ainda outro mito, o *bricoleur* do pensamento selvagem está sempre tanto recortando e colando pedaços de mitos anteriores quanto se dispondo agonicamente em relação a mitos vizinhos e antepassados.

Para L-S (1964, p. 346), o caráter distintivo dos mitos resulta da multiplicação de um nível da experiência por vários outros e tem como função significar a significação. A formulação é precisa, mas daqui, eu diria, antes: figurar a figuração.

Simondon diz que a tecnologia é um gesto cristalizado que funciona. Tanto a técnica quanto a mitologia podem ser compreendidas como formas de amplificar gestos no tempo. Seus métodos são obviamente diversos, mas tendem a se misturar. O evangelho de Jesus Cristo teve como um de seus meios de reverberação o alfabeto grego, essa maravilhosa máquina de compressão, primeiro alfabeto com letras para vogais e consoantes, e a Septuaginta parece ter sido o meio técnico de traslado figural da tradição profética judaica para um público que lia grego. É difícil pensar a concreção histórica de sua universalidade figural sem esse recurso técnico

¹⁸⁵ Rivalizando com a de Blumenberg (1985, p. 35): “um mito se caracteriza por um alto grau de constância no núcleo narrativo e uma capacidade igualmente pronunciada de variação marginal”.

de disseminação (assim como é difícil imaginar sua expansão global sem a máquina Imperial romana de amplificação).

A composição política da imaginação coletiva se dá não só por seu modo explícito de produção mas por todas as dimensionalidades que se desdobram de seus circuitos técnicos de transmissão de informação. Pode-se dizer que existe um ciclo de retroalimentação entre técnica e mitologia: novos instrumentos criam novas formas de relação e nos apresentam novas imagens para o pensamento, transformando a tessitura imagética de um trama coletiva que, por sua vez, pode se cristalizar em novas configurações míticas.

Uma configuração mítica de núcleo mais ou menos estável também pode ser transformada pelo desenvolvimento de novos circuitos de transmissão. Tanto o cinema quanto o rádio podem ser considerados como protocolos de sincronização coletiva e parecem ter sido instrumentais na consolidação do fascismo.

O que nem sempre se diz é que tanto um como o outro já haviam nascido de tecnologias militares, como demonstra Kittler em “Mídias Ópticas” (1999) (tomando a deixa de Paul Virilio). O que a princípio era um defeito do rádio enquanto tecnologia militar: o fato de que qualquer um consegue captar uma transmissão se tiver o aparelho e a sintonização adequados, revelou-se uma verdadeira potência industrial de sincronização e amplificação de afetos. Ou seja: a guerra produz novos meios técnicos, que, por sua vez, podem ajudar a amplificar e acelerar a vinda da próxima guerra (processo que parece ter atingido um outro platô de metaestabilidade depois da II Guerra, da bomba atômica e da doutrina de destruição mútua assegurada – MAD, desenvolvida em parte por Von Neumann).

A retroalimentação entre técnica e mitologia existe em todas as culturas, mas se a maior parte das culturas mitológicas tradicionais parece garantir a estabilidade da estrutura social a partir de um relativo fechamento operacional da figuração, a modernidade distendeu consideravelmente o campo da projeção política para o futuro ao mesmo tempo que delimitava o campo da figuração nas técnicas burguesas especializadas chamadas “arte” (retirada a capacidade da figuração de gerar novos nexos coletivos e detendo-a em hipertrofias formais que teriam o seu cume expressivo nos modernismos do final do século XIX ao início do século XX).

É evidente que a modernidade inaugurou novos regimes de temporalidade e novas tecnologias de subjetivação e distribuição de agência, mas jamais deixou de

constituir tramas imagéticas que movem corpos (e, portanto, nos nossos termos, jamais deixou de produzir mitologia).

Não é raro que se descreva como mítico sempre o sistema imagético valorativo do outro. A *minha* comunidade produz ciência, ou religião, a *sua* produz mitologia. Podemos dizer que não só a vigência figural do mercado funciona na forma de uma entidade mítica, mas que vocabulários críticos como Marxismo e psicanálise, à sua maneira, também compõem tramas que movem corpos. Mitos podem ser conservadores ou revolucionários, reveladores e mistificadores, podem produzir estabilidade ou revolta, homeostase ou mutação, criação e destruição. No sentido apresentado aqui, um campo discursivo imanente ou materialista é exatamente tão capaz de produzir mitos quanto um campo transcendental.

Não há nem um conteúdo prévio e nem uma canalização afetiva pré-determinada para a máquina mítica em abstrato. Toda obra individual é um mito em potencial, como diz Lévi-Strauss (1967, p. 560), mas só sua adoção sobre o modo coletivo atualiza o seu “mitismo”.

O fato de toda obra ter um potencial mítico não quer dizer que as atualizações míticas venham de qualquer lugar, a montagem da máquina mítica trabalha sempre com os elementos historicamente postos em jogo, com o repertório figural e técnico disponível. Podemos dizer, com Lévi-Strauss, que mitos são sempre montagens de mitos que já existem. Estritamente falando, não existe nada de novo sob o sol da mitologia. Mas também é fato que uma montagem mítica nova de meios e figuras que já existem pode canalizar forças nunca canalizadas, gerar composições coletivas antes incompatíveis (como foi o caso da figura de Jesus Cristo).

O mundo já conhecia há muito tempo a convivência de uma pluralidade mitológica em coletividades com alguma unidade político-administrativa (como atesta, por exemplo, a barafunda sincrética profusa de setores do mundo helênico ou mesmo a mistura pagã especulativa do renascimento). Mas, a partir da modernidade, essa possibilidade se conjuga com a aceleração e diferenciação funcional da cadeia de trabalho, desdobrando uma capacidade política e prática de reprodução técnica de uma variedade de campos imagéticos valorativos relativamente autônomos dentro de uma mesma sociedade. Esse era um fenômeno exclusivo dos grandes centros urbanos até o desenvolvimento, ao longo do século passado, dos meios de comunicação em massa, que permite a reverberação

sincronizada desses campos imagéticos pelo interior. A Internet condensou e amplificou uma tendência já manifestada pelo rádio, o cinema e a televisão: a possibilidade de diferentes repertórios mitológicos se disseminarem com o *pathos* do gesto humano gravado e reverberado como esquema corporal para consumo imediato.

Se o rádio e a televisão já permitiam que um jovem no interior da Bahia se compusesse em conjunto com os esquemas corporais dos Estados Unidos e da Europa, a Internet permite que uma adolescente goiana viva a sua vida inteira nos termos que deriva da máquina mítica de sua comunidade de devotos de *anime* sem que ela jamais saia do seu quarto (de modo que se instancia, naquela localidade, um campo mitológico invisível aos seus vizinhos). Se máquinas míticas antes confundiam sua extensão territorial com sua extensão técnica, os meios de comunicação em massa do século XX tornaram possível a reverberação massiva de tramas transindividuais numa escala global (trataremos diretamente desses sistemas de arrastamento no próximo capítulo).

Ao definir uma máquina mítica de maneira tão ampla, eu não estou deixando o mito chapado ou comprimido demais? Sim, estou. Claro que dizer que o Mercado, Bob Marley, o clube Botafogo e a deusa Kali são, os quatro, entidades míticas não quer dizer que eles todos façam a mesma coisa. Isso só nos diz que as quatro entidades constituem complexos figurais que movem corpos. O importante é reconhecer, além disso, que trata-se de elementos composicionais de tramas técnicas inteiramente diversas em escala e em concreção ritualística. Por isso mesmo, a compreensão do que pode ou não pode uma dada mitologia deve se dar sempre a partir dos meios técnicos de sua concreção coletiva.

Eu não estaria, com isso, retirando do mito toda sua dimensão numinosa ou misteriosa? Reduzindo todas as variações possíveis do divino e da sobrenatureza a uma estese coletiva técnica e afetiva? Em certo sentido, sim, mas se a minha intenção pode parecer reducionista por propor uma descrição da mitologia a partir de seus meios materiais de concreção, a intenção não é, com isso, reduzir de nenhuma maneira as experiências subjetivas que podem emergir dessas concreções coletivas a um mesmo processo imagético chapado. O vocabulário apresentado aqui oferece, na melhor das hipóteses, um modelo de granulação grosseira para descrever a

contingência histórica das máquinas míticas e a dimensão metaestável de suas condições estruturais.

Podemos propor uma divisão tentativa das mitologias entre maiores e menores, mas sem querer dizer com isso uma hierarquia de complexidade, sabedoria ou sofisticação, mas apenas uma classificação a partir da expansividade do seu alcance territorial. Isso não quer dizer nada a respeito de sua intensidade nem da seriedade dos jogos que aquela mitologia comporta, dimensões que podem ser esboçadas de maneira geral para um complexo figural historicamente situado, mas sempre precisam ser analisadas numa instância concreta singularizada para querer dizer qualquer coisa.

O Botafogo não é uma religião, mas não há dúvidas de que existem botafoguenses que são muito mais devotos do que a maior parte dos católicos, e não digo isso como uma piada. O grau de intensidade com que uma mitologia possui um corpo nunca pode ser aferida apenas pelos termos explícitos em jogo, mas pelo dinamismo situado de sua concreção no meio.

Uma mitologia não precisa ter um *corpus* fechado e autenticado como a Bíblia, o Mahabharata ou a Eneida para gerar nexos figurais práticos para uma coletividade. Na verdade, considerando que um complexo mítico pode funcionar como pano de fundo para toda figuração, o ardil de sua eficiência de disseminação reprodutiva pode muito bem se valer do fato de não se apresentar estritamente como uma mitologia.

O fato de que boa parte do mundo assiste a doses massivas de entretenimento norte-americano certamente produz nexos figurais que informam as tramas dessas coletividades. Mesmo quem não consome essas figuras em doses deliberadas convive com a sua disseminação dispersa em grandes centros urbanos. Isso não quer dizer que as pessoas todas se veem igualmente possuídas pelos termos daquele imaginário, claro, mas quer dizer que esses complexos figurais constituem uma “população distribuída” e produzem um pano de fundo pré-figurativo de extensão global.

Don DeLillo chama os EUA de “mito vivo do mundo” no seu romance “The Names” (Os nomes), de 1983. Todo mito é mito do mundo, em certo sentido. Mas os EUA conseguiram de fato impor a sua matriz imagética como uma espécie de pano de fundo pré-figurativo global por questão de contingência histórico-técnica. Num

sentido bastante bruto e imediato, da mera extensão dos seus canais de disseminação, é de fato a maior mitologia que existe (maior, em alguma medida, do que o Cristianismo, matriz imagética imperial que a formou e à qual ainda se acopla, embora as duas máquinas não operem com os mesmos meios e nem sobre os mesmos domínios).

Não tenho condições de fazer aqui uma reconstituição histórica precisa de como esse processo se deu, mas, para o nosso recorte, basta dizer que os EUA não assumiram um vácuo de poder europeu no pós-guerra (como às vezes se descreve), mas passaram a produzir uma trama técnica imagética de uma escala sem precedentes, produzindo feixes de desejo e medo em massa numa trama global que nunca havia sido antes possível na história. Cinema, rádio e montagem já existiam, claro, mas até os anos cinquenta não havia se operado o acoplamento estrutural integral da música popular com a imagem televisiva e o cinema numa mitologia cujos protocolos técnicos permitem uma espécie de sincronização ritual multidimensional atualizada globalmente.

A Europa já disseminava o seu modo de vida e seus complexos figurais pelo mundo por meio de sua expansividade imperialista e comercial, mas a escala de amplificação do império imagético norte-americano produziu o que talvez tenha sido a primeira máquina mítica de extensão global, cujos termos ainda estão em curso. Isso não quer dizer uma espécie de submissão passiva de todo globo aos mesmo termos narrativos, evidente, cada lugar reage a esse espetáculo da sua própria maneira. O meu objetivo ao descrever a cultura norte-americana nesses termos não é pintá-la como um demônio imperialista que rege nossa imaginação de maneira absoluta, mas apenas nos ajudar a desmontar um pouco da naturalidade com que essa universalidade prática se apresenta para nós como pano de fundo figurativo. Ainda mais para quem nasceu depois de que todos esses processos estavam seguindo seu curso em sulcos já bem cavados.

Por mais que a crítica à globalização massificada da cultura norte-americana seja um lugar-comum antigo das esquerdas, acredito que, para a minha geração, mesmo quem aceita e concorda com essas críticas tende a viver com o pano de fundo pré-figurativo da máquina mítica norte-americana e dos termos imagéticos estilizados de sua indústria de entretenimento.

A maior mentira do mundo é que a máquina mítica já correu, mas parou. Já esteve disponível, mas agora cedeu à objetividade da técnica e da ciência. A técnica move montanhas, mas mitologias movem corpos. E toda mitologia, assim como toda técnica, é passível de transformação.

Ou, como formula Furio Jesi:

a máquina, com sua presença que funciona, é um constante remeter à tensão entre pré-existente e existente enquanto produto da máquina, entre mito e mitologia, e tal tensão, perenemente irresoluta, constitui a atualidade, o flagrante do fato mitológico (JESI, 2014, p. 53).

Haveria na atualização da máquina mítica, então, sempre uma tensão irresolúvel entre o passado e o presente. Um mito, ao se atualizar num corpo, sempre verte e reverte os termos de uma trama imagética coletiva, reconfigurando, mesmo que minimamente, o campo de jogo entre todas as figuras que já existem e tudo aquilo que está emergindo. E é justamente *por meio* dessa tensão temporal irresolúvel que a máquina mítica se monta e se remonta. *Verte e reverte* seria a versão do Riobaldo de Guimarães Rosa do *Corso e Ricorso* de Vico, para Augusto de Campos (2015. p. 22). Ou seja: ao mesmo tempo, a irrupção expressiva de um evento próprio e a repetição estrutural diferida de algo que já aconteceu em outro termos.

Como diz L-S, os mitos apontam ao mesmo tempo para o passado, para o presente e para o futuro. Isso quer dizer que suas figuras já aconteceram, estão acontecendo e ainda vão acontecer.

3.2 Montagem e mito em Aby Warbug e Lévi-Strauss

“Quem consegue enxergar um dos deuses,
a seu mau grado, quando ele se move de um ponto pra outro?”

Homero, Odisseia (X, 573-4)

“A organização do movimento é a organização
de seus elementos, isto é, dos intervalos”

Dziga Vertov, 1923

“os espíritos tem sua própria economia gestual”

Deborah Kapchan

No capítulo 2, esboçamos a relação da obra de Aby Warburg com o gesto de montagem (que, por sua vez, desdobramos como agenciamento acoplado corpo-meio que se dá por sobreposição figural).

Vamos retomar agora a obra de Warburg e a potência de seus protótipos para uma teoria gestual e técnica da mitologia. Mas, antes, vamos lidar com a montagem mítica na obra de Lévi-Strauss, em especial na segunda metade da sua carreira. Como espero tornar claro no final dessa seção, acredito que uma sobreposição dos métodos de Lévi-Strauss e Warburg pode nos dar uma compreensão morfológica e energética (estrutural e afetiva) da montagem mítica.

“As Mitológicas” constituem uma série monumental de sete livros (inicialmente quatro, mas Claude viveu muito) sobre a mitologia americana e os seus relatos da passagem da natureza para a cultura, enquadradas de início no livro como a passagem do cru ao cozido e do contínuo ao discreto. Há uma ambiguidade espinhosa aqui, talvez deliberada, entre a valência dessas figuras conceituais para toda transição da natureza para a cultura (ou, digamos, do inato para o socialmente construído) e a expressividade particular dessa imagem para o pensamento ameríndio.

Os livros vão complicando até quase dissolverem os termos da oposição, além de introduzir mitos regressivos, da cultura de volta à natureza. Para ele, precisamos de uma espécie de empobrecimento seletivo do bruto do sensível para poder conhecê-lo em itens atomizados pelo discurso (toda compreensão se daria, portanto, como uma forma de compressão).

Na projeção cinematográfica pré-digital, a continuidade precisa ser suprimida para que justamente se passe a impressão de continuidade. É só deixar a mudança de fotogramas se suceder sem interrupção que vemos o embaçado (como que desfocado) das imagens entrando e saindo da tela. Apenas interrompendo o sinal estrategicamente é que se pôde criar a impressão de uma atualidade sucedendo com a organicidade da nossa atualização perceptiva.

Lévi-Strauss congela quadros de relações entre transformações míticas para tornar o seu movimento inteligível em outra ordem (que não a que se manifesta poeticamente em qualquer dos mitos individuais, ou de sua recriação linear ingênua) e justapõe feixes de relações míticas nas mais surpreendentes, às vezes ultrajantes, cadeias associativas.¹⁸⁶

Ao dispor espacialmente os eventos narrativos como campos de relações, Lévi-Strauss nega a ritmicidade sucessiva da sequência diegética, mas para tratá-los como feixes sobrepostos em acordes e harmonias. Isso não implica apenas transformar as suas partes em relações lógicas, funções e termos, mas sobretudo depreender outros campos possíveis para a apreensão do evento mítico (amplamente compreendido).

Se, por um lado, Lévi-Strauss precisa acabar com a concretude rítmica da atualização de um mito para transformá-lo numa operação lógica, o que a operação lógica permitiria visualizar (ou produzir, mesmo) seria uma outra ordem de movimentação.

Muitos pintam o método de Lévi-Strauss como uma maneira fria de decompor a vivacidade rítmica da mitologia. Há, sim, uma tendência considerável em Lévi-Strauss ao longo de sua obra de encontrar em mitos uma tentativa de mediação entre contrários (geralmente inconciliáveis). Seu binarismo lógico oscila com o acúmulo e a sofisticação do seu aparato teórico entre uma ferramenta cognitiva humana de dividir o mundo entre contrastes e uma categoria conceitual particularmente ameríndia, conseqüente de seu dualismo estabelecido em cascata (partindo da oposição absoluta entre ser e nada e caindo através de mediadores até as menores gradações possíveis, sem jamais chegar à semelhança absoluta, de acordo com sua reconstituição em “Histoire de Lynx”).

Em ambos os casos, trata-se de um dualismo que tende a desenrolar em (pelo menos) três termos, ou buscar algum elemento fora de si mesmo para fechar um grupo de transformações em seu circuito comunicativo. O aberto e o fechado, conteúdo e continente, dentro e fora, perto e longe, aqui e ali são todas oposições conceituais que o mito transforma em contrastes expressivos numa sucessão narrativa que, por sua vez, apresentará mediadores e soluções falso-verdadeiras para os termos das oposições.

¹⁸⁶ Sua dívida com André Breton, Max Ernst e todo o surrealismo é explícita e admitida.

Muitos dos que criticam o que entendem como o “binarismo” reducionista de Lévi-Strauss o fazem baseados no mesmo motivo que o levou a ser tão badalado e influente nos anos cinquenta e sessenta: o fato de que o estruturalismo fazia os primitivos (leia-se: não modernos) soarem tão *razoáveis*. É uma das ambiguidades centrais de toda a sua obra, preocupada ao mesmo tempo em mostrar que o mito jamais deixa de ser racional (é loucura, sim, mas tem método) e que a nossa razão não deixa de ser mítica (é metódica, sim, e eficiente, mas sem deixar de implicar um jogo situado com o acaso).

Derrida entende que Lévi-Strauss se utiliza dos produtos de uma máquina civilizatória para desmontá-la de dentro. Ele faz a sua derivação singular sobre a complementaridade (saída do excesso de sentido que o ser humano produz e que precisa repartir entre as coisas) a partir da famosa discussão sobre o signo feita na introdução à obra de Mauss, tão influente e profusamente comentada pelos autores da época. Lévi-Strauss fala aqui do *mana*, a diferença potencial dos objetos e fonte da eficácia mágica, em Mauss, como o significante flutuante.

O mundo começou a significar de uma vez só, argumenta ele, mas antes que a gente soubesse o que ele significava (das partes desiguais do significante e do significado, dois blocos postos lado a lado, sai o excesso de sentido; a magia, a arte e o mito, figurando o figurado).

Embora o ensaio quase todo consista em Derrida fazendo uma apreciação profunda e mais ou menos generosa da obra de Lévi-Strauss, ele é mais famoso pela crítica feita no seu final, pelo menos na historiografia que se faz do pensamento crítico francês e de sua recepção norte-americana como “French Theory”.

Apresentado na Universidade Johns Hopkins em 1966, na mesma conferência que apresentou Lacan aos EUA e deu início à carreira norte-americana de um então desconhecido Paul De Man, o texto é o principal candidato a marco narrativo para a suposta transição entre um estruturalismo mais formal e humanista a ser superado por um pós-estruturalismo vanguardista e pós-moderno (cuja transformação, ou diluição, em *doxa*, talvez tenha culminado com a ponta do livro de Baudrillard no filme Matrix). É curioso, e imagino que nem um pouco acidental, que um texto tão prontamente erguido ao *status* de evento narrativo comece justamente reconhecendo um evento no conceito de estrutura (evento que ele, em seguida, por precaução, coloca entre aspas...).

O trecho em que melhor se localiza a crítica, depois de uma longa e mais ou menos críptica exposição da relação entre jogo, complementaridade e totalidade, é este: "(...) si Lévi-Strauss, mieux qu'un autre, a fait apparaître le jeu de la répétition et la répétition du jeu, on n'en perçoit pas moins chez lui une sorte d'éthique de la présence, de nostalgie de l'origine, de l'innocence archaïque et naturelle, d'une pureté de la présence et de la présence à soi dans la parole" (DERRIDA, 1967, p. 427).

Hoje é um pouco mais fácil compreender o que havia de teatro retórico e de deslumbre puritano norte-americano no evento mítico do pós-estruturalismo. O que está, claro, longe de querer dizer que foi um evento falso (ou, menos ainda, que nada aconteceu). Todos os estruturalistas e pós-estruturalistas franceses são, em diferentes graus, somados de diferentes vetores, filhos tanto de Freud, Marx e Saussure quanto do lance de dados Mallarmaico. O jogo, então, é sempre pensado como uma combinatória ilimitada de elementos limitados, tendo o acaso (o nada e a diferença relacional que funda a identidade) como único fundamento derradeiro.

Se Derrida está certo tanto em reconhecer a gravidade da contribuição Lévi-Straussiana quanto em registrar uma espécie de face Rousseana nostálgica do seu humanismo — por mais que ele dissesse que sua tarefa era justamente dissolver o humano —, poderíamos igualmente apontar a sombra hipermoderna (em vez de pós-moderna) da *Destruktion* Heideggeriana na desconstrução Derrideana, por diferentes que sejam os dois produtos conceituais enquanto montagens gestuais de pensamento. O próprio Derrida, claro, parecia ter perfeita consciência disso, mas o mesmo não pode ser dito da maior parte de seus leitores.

Isso não implica dizer que não existam diferenças substanciais entre Derrida (e Barthes, e Foucault, e Deleuze) e Lévi-Strauss. Diferenças existem, mas são muito mais da ordem da montagem estética e política dos conceitos do que de umbrais epistemológicos ultrapassados por uns e não por outros. O que está longe de querer dizer que são diferenças triviais, só cosméticas. Derrida tem uma retórica conceitual bem mais radical, em certo sentido, é claro. Mais influenciada por Blanchot, Artaud e por teologia negativa do que por Freud, Rousseau e Wagner, mas isso não implica dizer que ele *supera* Lévi-Strauss, tão simplesmente (chega antes dele na corrida, ou cava mais fundo na cabeça do ocidente).

O lugar de onde ele fala pode criticar pontos-cegos inauditos da obra do antropólogo, mas isso não quer dizer que, por sua vez, a obra do franco-argelino não tenha seus próprios ponto-cegos que possam ser iluminados pela antropologia estrutural (com suas tantas pinças, marchas de bicicleta e truques de perspectiva). Não são só culturas que funcionam como visões complementares dos mesmos objetos, mas também as ferramentas conceituais produzidas no seio de uma mesma cultura.

Podemos, aqui, ainda que talvez pareça forçado, lembrar a distinção que Lévi-Strauss faz entre rito e jogo:

Se um jogo se define pelo conjunto de suas regras, que tornam possível um número ilimitado de partidas, o rito se assemelha a uma partida privilegiada, única adotada entre todas as partidas possíveis, já que dela resulta um certo tipo de equilíbrio entre dois campos. O jogo, portanto, aparece como um disjuntivo: ele cria um afastamento diferencial entre jogadores ou campos que, no início, não eram assim marcados. De modo simétrico e inverso, o ritual é, por sua vez, conjuntivo, pois estabelece uma união (pode-se dizer aqui, uma comunhão), ou, pelo menos, uma relação orgânica entre dois grupos (que podem, no limite, confundir-se, um com a pessoa do sacerdote, outro com a coletividade dos fiéis) que são dados no início como dissociados (LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 251).

Sem discordar dessa distinção, poderíamos dizer que é mais porosa do que pode parecer de início, ainda mais se considerada diacronicamente. Se o jogo cria afastamentos diferenciais onde não há, e o rito, ao contrário, une aquilo que está disjunto, como ele supõe, é verdade que um ritual é a repetição diferida de um jogo-já-jogado (por assim dizer), e um jogo jogado a sério muitas vezes pode consistir num ritual pedindo para nascer.¹⁸⁷

A tetralogia inicial das Mitológicas é estruturada como uma viagem (uma das imagens mais frequentes para a narrativa em qualquer tradição), que começa em espiral, ou rosácea, no Mato-Grosso e vai varrendo cada vez mais território, pulando de conexão em conexão até terminar na América do Norte (e voltar algumas vezes). Se os mitos são montagens cinéticas de sentido, a própria investigação de Lévi-Strauss se estrutura como uma tentativa de estabelecer um mito da mitologia como música, o que ele faz a partir de uma montagem sinfônica monumental de mitos americanos.

¹⁸⁷ Ambiguidade explorada de maneira extraordinária no “Igitur” de Mallarmé.

Mariza Werneck encontra no M1 (o mito Bororo do desaninhador de pássaros) uma função semelhante à do *leitmotiv* Wagneriano (falando aqui sobre o trecho “Ária do desaninhador de mitos”):

Peça musical composta para uma única voz, essa ária vai, progressivamente, ampliando-se e modificando-se. Cumprindo a função, na cena mítica, de um leitmotiv, ressurge, em eterno retorno, a cada vez que sua presença é invocada, e se refaz, por mais que sua matéria mítica tenha sofrido sucessivas transformações (WERNECK, 2002, p. 59).

Ao admitir que a sua própria empreitada não pode escapar da dimensão mítica, Lévi-Strauss traz explicitamente a recursividade para dentro do seu jogo teórico da mitografia.

Os mitos da viagem de canoa do sol e da lua, que Lévi-Strauss analisa no terceiro volume da série, são particularmente interessantes nesse sentido. Se “Le cru et le cuit” se debruça sobre uma lógica das qualidades sensíveis, e o “Du miel aux cendres”, sobre uma lógica das formas, o terceiro volume, “L'Origine des manières de table”, concentra-se em analisar a lógica dos intervalos, ou da periodicidade (ou seja, dos ritmos).

Isto se dá analisando diversos mitos que instauram a periodicidade mais curta entre dia e noite e as periodicidades mais longas (das estações e da fertilidade feminina). Entre eles, temos uma série de mitos que relatam uma viagem de canoa, feita pelos astros ou relacionada à sua origem conjunta. A canoa serve como operador entre pequenos e grandes intervalos. O tema da barca do sol, aliás, não é exclusivo às Américas. Os egípcios e nórdicos, entre diversas culturas, tinha suas barcas solares. No mito Tukuna, em que um homem anda com o sol disfarçado numa canoa, é quando o astro pergunta se o homem conhece “o caminho do Sol” que ele entende com quem está falando; antes dele ir até os céus com a canoa, pescar um peixe, esquentá-lo com seus raios, comê-lo com seu carona e depois ressuscitá-lo a partir de sua espinha. Temos também as lindíssimas gravuras de Tikal, feitas sobre osso, de um grupo de viajantes de canoa que inclui diversos animais, cena que se repete em várias mitologias americanas.

A viagem de canoa transpõe o vertical à horizontal e a distância à duração, estabelecendo assim os intervalos adequados entre os espaços e tempos, inclusive no que toca à distância adequada das alianças (tenta-se escolher um meio termo entre casar com sua irmã e casar com uma fera, mas encontrá-lo exatamente costuma se revelar impossível). Lévi-Strauss acha relevante até o fato de que dois

viajantes numa canoa precisam se manter a uma boa distância se não quiserem fazê-la virar e de que, entre os Micmac, o cachorro fica entre a mulher e o homem, no meio.

O demiurgo dos Dene-Didjiê tem dois nomes, Kunyan e Ekka-dekхинê, que significam, respectivamente, “o sensato” e “aquele que atravessa pela água todas as dificuldades”. Ele também tem duas mulheres, uma próxima, sua irmã, sensata como ele, e uma distante (uma camundonga malvada). Ele constrói a primeira canoa e empreende uma viagem onde encontra e faz sentar consigo uma rã e o lúcio que queria comê-la, depois uma outra rã e uma lontra que discutiam a respeito de peles que estavam curtindo. Já os Iroqueses contam de uma viagem de rio de um pequeno grupo de animais ao leste para buscar os astros e estabelecer a duração do dia e da noite. Propõe-se que entendamos esses mitos como produzindo uma intersecção entre a conjunção e a disjunção do aqui e do ali, do próximo e do distante (como todo objeto de arte, talvez).

Não é difícil tomar aqui a viagem como um motivo para a narrativa falar de si mesma enquanto transformação do espaço no tempo (e vice-versa). Num mito, lamenta-se a impossibilidade de reverter o caminho de um rio como quem lamenta a impossibilidade de reverter a seta do tempo. Um rio já corre por si mesmo, como o tempo na gente, mas uma viagem empreendida no seu leito transforma seu decurso num objeto motivado (mais no sentido de um instrumento que é adornado com padrões expressivos do que de um vetor psicológico), como a flecha faz com o ar. Toda figuração estética é também sobre a própria figuração, ao se demorar no jogo tanto livre quanto necessário do excesso semântico gerado pela materialidade expressiva do seu próprio meio. Se a linguagem permite traduzir e expressar equivalências expressivas no mundo com extraordinária eficácia simbólica, ela também cria suas próprias equivalências expressivas internas (assim como suas próprias contradições e formas de ruído).

No mito Ogdala-Dakota (M507), um tronco abatido se muda em canoa com uma cabeça, dois olhos grandes e um rabo, e no qual se deve entrar imediatamente se não quiser que parta sem você. Aqui, a narrativa também pode virar um bicho (a canoa muitas vezes funciona perfeitamente, mas também oscila, desde virar perpendicularmente até ser usada virada de cabeça pra baixo para prender alguém na terra). Como no verso de Derek Walcott: “Tree! You can be a canoe! Or else you

cannot!”. A matéria viva de que é feita a técnica aqui mantém sempre sua ambiguidade, por mais estável que seja a mágica que lhe dê forma.

Daqui damos um salto à “Oleira Ciumenta”, que se pode chamar o quinto volume da série. A análise da dialética aberto/fechado, da topologia dos corpos naturais e da combinatória dos orifícios já fazia parte do repertório do pensamento indígena americano desde o primeiro volume, que analisa diversas instâncias tanto de avidez quanto retenção oral, anal e vaginal, em todas suas consequências tragicômicas (sazonais e cósmicas).

A defecação é associada pelos povos ameríndios (segundo Lévi-Strauss) a outras disjunções anatômicas, como cabeças decepadas e pernas desmembradas (que frequentemente se transformam em astros), e associada cosmicamente à preguiça por sua continência anal. Mas, aqui, essa relação é aprofundada ainda de forma surpreendente pelos mitos com uso de objetos como zarabatanas e tubos de fumar e aspirar e a invocação da imagem dos mitos em garrafa de Klein (objeto imaginário descrito primeiro pelo matemático Felix Klein, em 1882, e que pode ser descrita como uma variedade bidimensional onde o dentro e o fora se confundem sem descontinuidade).

De toda minha leitura de Lévi-Strauss, aqui aparece a ocorrência, para mim, mais expressiva da sua controversa fórmula canônica. Analisando uma série de mitos da América do Sul e do Norte, ele chega na seguinte série decupada de transformações:

1. O corpo do herói entra num tubo que o contém. 2. Um tubo que estava contido no corpo do herói sai dele. 3. O corpo do herói é um tubo de onde sai qualquer coisa, onde qualquer coisa entra. À partida extrínseco, o tubo torna-se intrínseco; e o corpo do herói passa do estado de conteúdo ao de continente (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 178).

Ou, ainda: “Expresso mais formalmente: o corpo conteúdo está para o tubo continente, assim como o tubo conteúdo está para um continente que não é mais um corpo (mas sim um tubo)” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 179).¹⁸⁸ E continua: “A mulher,

¹⁸⁸ As análises desses mitos como provenientes de uma imaginação topológica dos canais orais e anais nos remetem à influência decisiva que Lévi-Strauss sofreu dos estudos de morfogenética de D'arcy Wentworth Thompson. O biólogo e matemático escocês é principalmente conhecido pela obra-prima “On Growth and Form”, de 1917, precursora do estudo moderno da morfogênese dos seres vivos. Além de encontrar estruturas matemáticas nas formas naturais (como espirais logarítmicas em moluscos e chifres), Thompson demonstra com malhas cartesianas como é possível transformar topologicamente a estrutura de seres aparentados. Os diagramas

causa eficiente da olaria, metamorfoseia-se no seu próprio produto, que de fisicamente exterior torna-se moralmente integrado a ela. Entre a mulher e o pote de barro uma relação metonímica, então, se torna metafórica” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 196).

Os dois processos topológicos que Lévi-Strauss descreve (do corpo do herói que de conteúdo vira continente, e da mulher que se metamorfoseia no produto do seu trabalho) apontam para o tipo de inversão figural que ele retira dos mitos nas suas decomposições formais e que, a todo tempo, complicam não só a estabilidade da relação sujeito-objeto, mas a própria capacidade de categorização do interior e do exterior, do tempo e do espaço. Ainda que tenda a se apresentar em cada dado momento histórico como complexo já implicado, gestos já configurados, jogo já jogado, o campo mitológico é, por excelência, um espaço de transformações.

O herói Cana, dos Mohave, morre e ressuscita, fuma tabaco de uma cana oca depressa demais e a cana se queima toda, exceto na ponta. Quando o meteoro canibal Kwayû diz que ele não sabe fumar de cachimbo furado, só cachimbo de barro, como todo Mohave, ele concorda, e diz que é este o seu nome. Lévi-Strauss conclui, então, pedindo permissão por sua expressão, que o herói se autofuma.

Isso lembra um evento notável no mito Wasco da origem do tabaco (M556a). Nele, um especialista em fabricar pontas de flecha de pedra corta o dedo trabalhando, lambe o sangue e gosta tanto que acaba devorando a si mesmo, restando só o esqueleto com um pequeno pedaço inacessível de carne nas costas e o coração dependurado. Ele acaba virando um monstro de ossos invulneráveis que persegue sua própria família até ser derrotado por um velho com uma ponta de flecha longa (seu filho acaba virando um herói caçador que ressuscita as vítimas do pai, sua mulher parte com a nora para se tornarem ambas guardiãs das mulheres xamã e dar o direito de fumar às mulheres). Não há compêndio de mitologia indo-europeia que lhe prepare para a extrema indeterminação de tom e o desprendimento das descargas cômicas da mitologia americana dos povos sem Estado.¹⁸⁹

morfodinâmicos de Lévi-Strauss capturando transformações entre mitos aparentados claramente bebeu muito daqui.

¹⁸⁹ É muito divertido notar o desconforto de um materialista brilhante mas fechado como Fredric Jameson diante dos mitos americanos, que ele acha “unfamiliar and unsettling” e completamente diferentes da mitologia clássica (JAMESON, 1981, p. 113).

Aqui, a avidez oral parece resultar em forças terríveis, mas é com a mesma ferramenta que dá por acidente o gosto insaciável de sangue ao fazedor de flechas que ele é, enfim, derrotado (e dá o início de uma aventura que acabará por trazer benefícios para a comunidade, afinal de contas) O arco, mediador entre o perto e longe, a princípio só carrega uma mensagem (ao contrário da canoa e seu conteúdo variável), mas talvez por sua velocidade, ou por resultar da tensão entre contrários (como a harmonia, diz Heráclito), pode ser o mediador tanto bem-sucedido quanto interrompido entre o céu e a Terra. Consegue-se a ligação com outro mundo, de cima ou de baixo, com uma série de flechas ou com a ajuda de animais-ainda-não-animais; mas voltar inteiro não costuma ser fácil.

Uma metonímia vira metáfora, o fora vira dentro e o dentro, conseqüentemente, também se exterioriza.¹⁹⁰ Mas é um salto que ocorre, no mito, como que sem descontinuidade (ainda que ele indique justamente uma descontinuidade no ato de inteligir suas relações de transformação e aponte justamente para descontinuidades reais do mundo), como no encaixe nada acidental da frequência da projeção cinematográfica e da nossa percepção. A estrutura comprimida e reiterável do movimento desse mistério — literalmente impossível de ser imaginado de forma estrita — talvez seja justamente o que se tenta produzir com a fórmula canônica, na instabilidade oscilante de sua falsa fixidez formal.

Apesar de parecer a princípio consistir numa simples proporção entre transformações, é preciso que se torça a fita duplamente para fazer um termo virar o contrário, e o termo virar função, virar um mito do avesso sempre deformando outros relatos estrategicamente em partes para que caiba em ainda outro canto.¹⁹¹ É preciso sair do grupo fechado de transformações para que se feche o próprio grupo, como se a dobra fosse feita nas passagens (entre *stasis* e movimento, linguagem e mundo, entre territórios distintos, entre domínios afetivos distintos), no intervalo entre limites. A montagem dos mitos em Lévi-Strauss, nesse sentido, imita seu próprio objeto de estudo. Ambos precisam juntar imagens distintas da experiência e botá-las em choque para produzir uma relação rítmica.

¹⁹⁰ Há uma relação interessante com a figura retórica da anastomose, como analisada por J. Hillis Miller (também equiparada a uma garrafa de Klein). Figura que trataria de “crossings, displacements, and substitutions, as inside becomes outside, outside inside, or as features on either side cross over the wall, membrane or partition dividing the sides” (HILLIS MILLER, 2005, p. 155).

¹⁹¹ Um mitólogo frequentemente tira de onde não tem para botar onde não cabe, como se diz de um repentista.

Mas, se a montagem do mito é justamente composição de um complexo figural num movimento narrativo — ou do espaço-tempo como expressividade coletiva sucessiva —, os esquemas de Lévi-Strauss não seriam, antes, justamente, estáticos?

Como os paradoxos de Zenão demonstram, em certo sentido o movimento é logicamente impensável (o que certamente deve dizer mais sobre a lógica do que sobre o movimento). Whitehead nota que ninguém toca em Zenão sem refutá-lo (de fato, basta andar para frente, afinal de contas, como fez Diógenes e citou Kierkegaard no começo de *Repetição*), mas também que toda era sente a necessidade de refutá-lo mais uma vez. Nos seus paradoxos, assim como em Lévi-Strauss, comenta Martin Schremp (1992, p. 33), haveria "uma certa tendência de associar no final das contas a noção de inteligibilidade lógica com a noção de *Stasis*".

E que haveria, por isso, ainda:

uma notável ausência em Lévi-Strauss da representação da transição da série contínua à discreta, isto é, que talvez, de maneira analógica ao movimento no diagrama de Zeno — a transição ela própria não seja representada, mas apenas os estados estáticos inicial e final (SCHREMP, 1992, p. 33).

Essa crítica é interessante e talvez aponte para um problema real, mas me parece no mínimo imprecisa. Talvez fosse correta se as análises da fórmula canônica, por exemplo, redundassem em proporções simples (e, portanto, fixas).

Mas, como demonstra Mauro de Almeida:

No caso da dedução analógica (por "permutação"), espera-se a resposta para uma pergunta: "se sabemos que 2 está para 4 assim como 3 está para x , o que é x ?", e sabemos que a resposta é 6 (porque $2 \times x = 4 \times 3$) sem precisar introduzir algo realmente novo. Mas, no segundo caso, trata-se de achar uma pergunta para uma resposta ambígua. "Se sabemos que 4 é o resultado de uma transformação T aplicada a 2, qual é o objeto x que está conectado a 3 por uma transformação T ?" Esse segundo caso tem duas incógnitas: a transformação T , e o objeto x . Mas, assim como uma equação com duas incógnitas não tem solução única, um problema assim formulado não tem uma resposta única, e, sim, várias. Para escolher entre elas, é preciso voltar ao plano empírico e buscar entre os possíveis x e as possíveis transformações T aqueles que conectam melhor os mitos entre si (ALMEIDA, 2009, p. 40).

Almeida cita, em seguida, um trecho de Lévi-Strauss que explica o quanto essa interpretação é próxima das intuições do próprio: "even my use of it implies a

diachronic aspect. The variant that comes last (the 4th member of the formula) stems from an event that occurred in time: overriding cultural or linguistic borders, borrowing by foreign audiences, etc.” (MARANDA, 2001 apud ALMEIDA, 2008, p. 41).

Somos levados, daqui, ao comentário de Patrice Maniglier:

Algo que tenha sentido é, portanto, algo que não se “basta a si mesmo como um ser de pleno direito”, mas que implica, para existir (quer dizer, para ser identificável), um outro ser. É dessa maneira que se deve interpretar a definição de Peirce. O sentido não é nada mais que esse próprio deslocamento (MANIGLIER, 2008, p. 280).

Deslocamento no sentido de des-centralização e no sentido de movimento. A fórmula canônica é também uma montagem cinética de sentido. E, como toda imagem, precisa sair de si mesma — rebentar, na expressão de Cabral, ao tentar apreender a violência da realidade — para começar a se mover de verdade. Como o próprio mito faz com a linguagem, e como partes desse próprio mito fazem em relação com outros mitos e outras partes de outros domínios imagéticos (reproduzindo nesse sentido sua estrutura de maneira autosssemelhante, ou fractal; o mito sendo recursivo e transdutor como o processo metafórico).

Permitindo que seus executores passem (ou pareçam passar, o que pode redundar no mesmo) do nome à coisa sem descontinuidade. Por mais que saibamos perfeitamente que nem a língua e nem a realidade material — entidades descontínuas, ambas, no seu fundo — funcionam assim. Máscaras transformam, não representam, e por trás de uma há sempre ainda outra, assim como os mitos vão misturando os códigos sensíveis e as expressividades dos corpos em uma sucessão figural recursiva sem fundo, botando imagem em movimento e montando os ritmos coletivos do sentido (dando valência simbólica para os intervalos do espaço e ditando o tempo de seus preenchimentos).

O mito se tece operando traduções e transduções entre diferentes regimes sensoriais e categorias topológicas, produzindo e sendo produzido por uma trama técnica coletiva — tanto no sentido de enredo, tempo complicado, quanto no sentido de tecido, espaço implicado — onde o nexos social possa se produzir e ser reproduzido em relação com seu meio.

Se o mito é uma máquina analógica, além de tradutora e transdutora, a fórmula canônica apresenta uma proporção entre transformações que no final sempre vira ainda *outra* coisa. É nessa torção supernumerária, excessiva, que a

figuração (a natureza, digo) se dobra sobre si mesma e sai do outro lado. É sempre a partir do movimento do outro (e dos mortos) que o mito se monta.

E é na montagem das fórmulas patéticas no “Atlas Mnemosyne” de Warburg que encontramos um paralelo poderoso com a montagem mítica estruturalista de Lévi-Strauss. Como aponta Didi-Huberman (2013, p. 412): “o atlas warburgiano é ‘quadro’ sobretudo no sentido combinatório — uma ‘série de séries’, como tão bem o definiu Michel Foucault —, pois cria conjuntos de imagens que coloca uma continuação em relação umas com as outras”.

Uma fórmula patética, como um mito para Lévi-Strauss, também parece existir no conjunto de suas variantes, mas o paralelo que realmente pode ser estabelecido é entre os “quadros combinatórios” de Warburg e o “grupo de transformações” em Lévi-Strauss.

Para Lévi-Strauss, um mito sempre indica a existência virtual ou atual do seu negativo, tanto pela capacidade anagramática do sentido — que ele toma dos enigmáticos trabalhos finais de Saussure — quanto pelo fato concreto de que mitos são sempre feitos em relação a outros mitos (em cima de mitos antigos e contra mitos alheios, e vice-versa). A imaginação mítica é plástica e se apresenta em sua acidentada concreção histórica como uma série contínua de deformações e transformações sem origem absoluta, uma trama densa de inter-relação, contágio, ressonâncias e reverberações.

Em Warburg, figuras contêm sempre espectros de outras figuras, além de trazerem ações e afetos coletivos traumáticos inscritos em sua configuração rítmica. O dentro-para-fora que é fora-para-dentro de toda expressão implica a troca contínua entre uma criatura e seu meio (a contração e a expansão, sístole e diástole, com todas as inversões dinâmicas e energéticas que a antítese pode criar), e a produção de um objeto de arte é a transdução de valores afetivos num gesto material iterável ou reverberável em alguma ecologia imagética.

Não quero fingir que o vocabulário de Warburg e o de Lévi-Strauss sejam totalmente compatíveis. Em alguma medida, um é o exato oposto do outro. Warburg tenta nos dar no Atlas um compêndio histórico de concreção gestual rítmica (que é, ao mesmo tempo, manual de orientação cósmica), enquanto os diagramas de transformações morfodinâmicas de Lévi-Strauss extraem movimentos conceituais e sensíveis entre mitos e suas partes. Ambos lidam com o movimento, mas em planos

diferentes. No Atlas, Warburg lida com a materialidade rítmica do gesto enquanto amostragem espectral traumática e histórica, Lévi-Strauss retira todo o excesso expressivo do sentido para ficar com sua armadura lógica.

Mas acredito que seus métodos sejam, por isso mesmo, complementares, e que podemos, portanto, imaginar uma sobreposição deles, um modo crítico de decomposição da montagem mítica que tentasse capturar quadros históricos de transformação diagramática e afetiva em grupos cinéticos de meios composicionais.

Tanto Warburg quanto Lévi-Strauss foram influenciados pela morfologia botânica de Goethe, como se ambos quisessem revisitar a intuição romântica da obra de arte como uma entidade orgânica a partir de uma compreensão menos fechada e autossuficiente da própria organicidade, uma que incorporasse o estranho bem no seu núcleo.

Ambos estão igualmente abertos a pensar as máquinas míticas como abertas ao meio, ao contágio e à distorção do vizinho e do distante. Lévi-Strauss enxerga uma combinatória lógica nas transfigurações que o mito faz do seu meio e da trama imagética relacional em que ele se constitui, já Warburg parece sempre procurar um espectro vasto de contágio histórico para suas fórmulas de *pathos*.

Se, para Lévi-Strauss, os mitos se pensam na gente, podemos dizer que, para Warburg, os mitos se sofrem na gente. A cadeia histórica que produz os dinamogramas da arte em Warburg é uma cadeia gestual ao mesmo tempo técnica e afetiva. Embora fosse essencialmente um historiador da arte, a sua obra tentava inaugurar ou anunciar a vinda futura de uma ciência do mito que não liga para os guardas de fronteira entre os campos de conhecimento. A influência da etnologia para sua obra foi decisiva, a começar pelo papel crucial da noção de sobrevivência em Tylor para o desenvolvimento de sua *Nachleben* (a vida póstuma de complexos figurais). Embora Warburg quisesse oferecer uma espécie de teoria da evolução para as formas artísticas, essa noção de sobrevivência de Tylor — derivada etimologicamente de *superstitio* — estaria mais ligada ao inadequado do que ao adaptado.

Mas o ponto de inflexão da influência etnológica para Warburg foi certamente sua visita a povos indígenas da América do Norte. Michaud (2015, p. 327) propõe que Warburg teria descoberto entre os Hopi uma concepção da montagem capaz de transformar as imagens, por meio da dança ou do desenho, em ação. Embora

Warburg não tenha conseguido ver o famoso ritual da serpente sobre o qual dedicou seu famoso texto, ele presenciou a dança Kachina dos Hopi, em Oraibi, que lhe fez fortíssima impressão.

Mas como é que Warburg enxergava a mentalidade dita primitiva? Ainda que detivesse muitas das noções de seu tempo a respeito de progresso civilizatório, Warburg via nas relações simbólicas do índio americano com a natureza identificações que a nós pareciam esquizoides, mas que para eles próprios seriam experiências liberadoras da comunicabilidade sem fim entre homem e o seu meio. Ao constatar que as crianças indígenas hoje eram forçadas pelo governo a estudar com roupas ocidentais e a deixar de acreditar nos “demônios pagãos”, Warburg reconhece que isso pode denotar progresso, mas que seria terrível dizer que isso faz justiça àqueles indígenas que pensam por imagens e têm, por assim dizer, almas “mitologicamente ancoradas” (ao contrário de nós modernos, ele parece sugerir).

Warburg via na identificação totêmica tanto a manifestação de uma afinidade eletiva quanto uma tentativa de amansar um medo — a serpente deixa de me amedrontar ao se tornar um ancestral, a eletricidade do trovão ao ser adestrada junto ao animal — e entendia que a admiração indígena por espíritos de animais devia se dar pelo fato de que estes são sempre excelentes nas habilidades que os definem, “um símbolo mágico consumado”, perfeitamente adequado às suas necessidades, enquanto o homem seria esse animal carente, fragmentário, dependente dos outros e de todas as suas circunstâncias culturais. Warburg viu grande força na associação que os Hopi faziam entre serpentes e relâmpagos, o que se via pela representação gráfica que faziam da serpente, em flechas de ziguezague.

Edison havia arrancado a eletricidade da natureza, tornando-a maleável e útil (e muito lucrativa, ao contrário do que queria Tesla). Consequentemente, não mais temíamos a eletricidade, assim como não temíamos a serpente, que, por isso, podia vir a se extinguir. Para Warburg, na erradicação da distância que a técnica traz, a natureza não é mais vista como antropomórfica ou biomórfica, mas como ondas infinitas obedientes ao nosso toque.¹⁹² Essa imediatidão absoluta eliminaria o espaço para pensamento construído pelas ciências naturais (que, por sua vez, nasceram do mito, antes de esquecê-lo). O telefone, o rádio, o avião, então, levariam

¹⁹² Descrição que talvez possa ser lida com metafórica na época de Warburg e literal para a nossa.

o mundo ao caos. A atenção de Warburg para os efeitos estéticos de novas tecnologias, assim como seu uso metafórico expansivo de objetos técnicos como “matéria para pensar”, expressam muito bem a noção de Kittler de que pensamos com os nossos meios (com os nossos instrumentos, assim como com nossos ambientes, digo, até porque ambos estão coconfigurados).

Se cada meio expressivo oferece sua própria topologia histórica, sua própria modalidade de inscrição temporal, a ciência do mito que Warburg queria inaugurar tenta generalizar como método de pesquisa a busca pelos circuitos de transmissão de traumas coletivos a partir de cadeias gestuais.

Warburg chama atenção para o medo que acompanha algumas experiências do sagrado e que reforça essa sua compreensão dos gestos figurais como testemunho de experiências coletivas traumáticas (talvez influenciada pelo Freud de Totem e Tabu, talvez pela compreensão Nietzscheana de que toda religião — de fato toda a cultura — seria uma tecnologia feita pela e para a dor).

Na sua análise da gravura que Durer faz de Orfeu, ele diz que aquele evento representado não era apenas “um motivo artístico de interesse meramente formal, antes era uma experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionisíaca, verdadeiramente revivida de modo passional e empático no espírito e segundo as palavras do remoto passado pagão” (WARBURG, 2015, p. 436). Para ele, a própria distância que o pensamento estabelece entre sujeito e objeto se baseava na experiência de separação que todos vivemos na individuação traumática do parto (MICHAUD, 2013, p. 264).

Mas, afinal, como podemos compreender o *status* conceitual desse enigma das fórmulas patéticas? Seriam estes sulcos afetivos históricos ou arquétipos da gestualidade inerente aos limites expressivos do corpo? O engrama não mais nos serve como conceito científico eficiente, mas isso não quer dizer de maneira alguma que a figura que Warburg retirou do conceito se torna imprestável (ou mesmo menos expressiva). É evidente que, no Atlas, a procura de relações entre as imagens justapostas e os temas propostos no mais das vezes é por pré-cunhagens, linhagens figurais históricas como sedimentos observáveis do percurso de gestos carregados de sentimento, mas, quando ele associa uma mulher Laguna segurando um jarro na cabeça a uma cariátide, é evidente que não se trata de uma ligação com qualquer traço causal trivial.

Parece-me que o Atlas claramente delimita o espaço de transformações que está tentando revelar, em vez de se apresentar como um compêndio global ou universal, coisa que o valha. Nada impede, então, de repetir o esforço do “Atlas Mnemosyne” para outros circuitos figurais históricos (e, nesse sentido, talvez seja mais interessante buscar nas fórmulas patéticas do cinema norte-americano e da música popular do que em Duchamp ou Jeff Koons).

Didi-Huberman (2013, p. 55) entende que a “a anamnese sintomal,¹⁹³ decididamente, não tem nada a ver com a generalização arquetípica”. Ele também aponta — corretamente, ao que entendo — a importância da influência do eterno retorno de Nietzsche na *Nachleben* das fórmulas (que não seria um eterno retorno do idêntico, mas sim um perpétuo devir — mesmo que Nietzsche fale do “retorno do mesmo”, teríamos de lembrar que o “mesmo” em Nietzsche é antes o “parecido” que o “idêntico”).

O Atlas seria, então, nada mais do que um *corpus* anagramático da afetividade corporal do Ocidente? Um catálogo de gestos que se repetem e se transformam numa cadeia histórica de contágio, amplificação e distorção? Fabian Ludueña critica com alguma razão essa redução do Atlas a um inventário da expressividade corporal humana:

Em geral, os exegetas concordam que se transmitem e reproduzem, no Atlas, emoções e gestos humanos, mas obnubilam o fato metafísico de que muitas das imagens, a começar pela da Ninfa, são figurações do supra-humano, pois há divindades e daimones (LUDUEÑA, 2017, p. 35).

De fato, além de se apresentar como manual mnemotécnico de orientação cósmica, o Atlas traça o percurso gestual das divindades e dos corpos celestes aos quais correspondiam, tornando o catálogo gestual divino ou transumano em alguma medida. Em Warburg, um gesto que expressa um sofrimento é sempre parte de uma trama de contágio e de uma cadeia gestual de transmissão traumática e extática.

Por isso mesmo, Ludueña diz que a disciplina que Warburg queria criar, ou reativar, já tinha um nome: demonologia (sugerindo, inclusive, que ele sabia disso perfeitamente, mas também sabia que essa empreitada não era adequada num

¹⁹³ Das fórmulas patéticas, l.e.

contexto acadêmico).¹⁹⁴ Tentando desdobrar o Atlas para uma decomposição enciclopédica atual da imagem, Luduenã diz, ainda:

As imagens do Atlas contemporâneo — desde a publicidade até as plataformas chamadas sociais — não despertam angústia por sua plenitude de mundo, mas porque são o índice de uma ausência que sacode os corpos: não há efeito de “possessão” como temia Warburg, mas antes um abalo que testemunha um abandono, uma des-possessão daimônica (LUDUENÃ, 2017, p. 71).

A ideia de uma desposseção daimônica me parece fértil e precisa para descrever o automatismo estereotipado de algumas iterações imagéticas das plataformas atualmente dominantes. A malha de sincronização imagética global é enorme e se encontra em todo canto, de fato, mas não antecipa todos os nossos movimentos, ainda, não domina integralmente o campo social de jogo. Ludueña está preciso no diagnóstico, mas me parece ir longe demais com sua desposseção generalizada:

Nesse sentido, o homem contemporâneo poderia se considerar despossuído de seu comércio com aquelas potências, uma vez chamadas daimones. Contudo, seu drama parece estar antes na incapacidade de propiciá-las novamente e acolhê-las em suas imagens, pois carece da hexis corporal e das coordenadas de uma cartografia que, embora continue presente, tornou-se historicamente ilegível (LUDUEÑA, 2017, p. 72).

Não tenho dúvida de que as cartografias demonológicas de que Luduenã fala são ignoradas. Mas o autor parece ignorar ou descartar aqui a operação atual de outros tipos de daimones e de outras técnicas de possessão, tanto contemporâneas quanto tradicionais. Se é verdade que o homem urbano contemporâneo médio carece da hexis corporal e de uma cartografia que torne a possessão algo legível, qualquer praticante de umbanda e candomblé conhece a coreografia e os toques de concreção rítmica de determinados princípios cosmológicos ou ancestrais divinos personalizados (chamados orixás). E isso convive com o mundo despossuído de espíritos que Ludueña descreve, o globo desencantado e perfeitamente dominado pela malha técnica humana. Qualquer pluralismo político precisa dar conta das dimensões amplas de sobreposição ontológica que emergem na mistura da

¹⁹⁴ “que a superstição delirante de Warburg (e seus consequentes escrúpulos acadêmicos) não o deixava pronunciar, mas que ele conhecia perfeitamente. Não se tratava de uma iconologia, muito menos de uma antropologia, Warburg desejou assentar as bases de uma demonologia à altura da era tecnológica.” (LUDUEÑA, 2017, p. 31).

universalidade técnica ocidental com a textura concreta da experiência de outras mitopráticas (ou, na expressão de Yuk Hui, cosmotécnicas) locais.

Mas qual o meu propósito ao esboçar aqui essa espécie de quadro de quadros de transformações? Além de apontar que nos dois gestos de montagem crítica da imagem mítica temos tentativas de reproduzir por meios diferentes o esquema ontogenético da figuração analógica, estou tentando seguir na direção apontada por Simondon no texto “Forma, informação e potenciais” (1960), onde se diz que uma nova ciência humana deve ser fundada não só sobre uma morfologia, mas também sobre uma energética do humano (SIMONDON, 2013, p. 556).

A sobreposição do método de Lévi-Strauss e da mania de Warburg tenta justamente produzir essa base. Seria, ainda segundo Simondon (2013, p. 557), uma energética humana que dá conta dos processos de tomada de forma a partir da estruturação de um campo metaestável de energia potencial, tentando reunir num só princípio o aspecto arquetipal com a noção de germe estrutural e o aspecto da relação matéria-forma.

Esse “arquetipal” ali em cima precisa ser explicado (ainda mais quando acabei de endossar a distinção entre as fórmulas patéticas e os arquétipos).¹⁹⁵ Nesse texto, Simondon está tentando estabelecer uma superação de alguns limites do conceito de forma platônico e aristotélico a partir de princípios da teoria da Gestalt e da teoria da informação. Nesse trajeto, ele se opõe justamente ao idealismo do arquétipo platônico e ao empirismo do hilemorfismo aristotélico, explicando como a noção de campo na física deu condições para o desdobramento da teoria da *gestalt* como configuração pregnante de um campo perceptivo. A noção de campo, para ele, “estabelece uma reciprocidade de estatutos ontológicos e de modalidades operatórias entre o todo e o elemento” (SIMONDON, 2013, p. 544).

A noção de boa forma gestaltiana, por sua vez, deveria ser modulada pela teoria da informação. Se a informação pode ser definida a partir do inverso de sua probabilidade (uma mensagem totalmente previsível tem valor informativo nulo), uma tensão formal com qualidade de informação deve ser compreendida a partir da sua dimensão operacional, que é justamente a dimensão que reúne dinamismos habitualmente incompatíveis (SIMONDON, 2013, p. 550).

¹⁹⁵ Num dos casos, Jungiano, no outro, Platônico. Mas negar um geralmente quer dizer negar o outro.

A tensão de informação, portanto, seria a propriedade que um esquema possui de estruturar, se propagar e ordenar um domínio alheio. Mas essa tensão não dispara nada sozinha, precisa de um meio metaestável e sobressaturado cheio de potencial para começar a propagar sua reticulação transdutiva e estruturante. A analogia que Simondon (2013, p. 556) faz aqui é a do meio metaestável à espera de um germe estrutural como um estado pré-revolucionário (admitindo, inclusive, ainda que quase a contragosto, que talvez até o acaso possa funcionar como disparador nesses casos).

Ou seja: para Simondon, essa vontade de fundar as ciências humanas numa base dupla morfológica e energética implica se perguntar de que modo as tramas das sociedades e dos grupos se transformam e se modificam em função de condições estruturais de metaestabilidade.

Isso é crucial para a nossa problemática, pois não estamos interessados em descrever mitologias como máquinas estáticas (como fez Roland Barthes), mas justamente como concreções históricas contingentes e metaestáveis, elementos de ecologias de meios com condições energéticas e estruturais singulares de transformação em cada nicho local. No caso de um arquétipo que se possa depreender de uma matriz cultural qualquer como formação imagética recorrente, seu caráter de generalização será sempre tão contingente quanto qualquer de suas instâncias individuais, por mais extensa que possa ser sua reverberação ou densa que possa ser sua ressonância.

A lição que tomo aqui é do próprio Simondon, que diz:

Nós não devemos nunca considerar tal ser particular como pertencendo a um tipo. É o tipo que pertence ao ser particular, do mesmo modo que os detalhes que mais lhe singularizam, porque a existência do tipo nesse ser particular resulta das mesmas condições do que aquelas que estão na origem dos detalhes que singularizam o ser (SIMONDON, 2013, p. 81).¹⁹⁶

Ou seja: a particularidade original de um ser não difere em natureza de sua realidade tipológica. “As duas realidades são individuais” (ainda que em níveis diferentes), sendo resultado do encontro de condições energéticas e singularidades históricas e locais.

¹⁹⁶ No original: “Nous ne devons jamais considérer tel être particulier comme appartenant à un type. C’est le type que appartient à l’être particulier, au même titre que les détails qui le singularisent le plus, car l’existence du type dans cet être particulier résulte des mêmes conditions que celles qui sont à l’origine des détails qui singularisent l’être.” (SIMONDON, 2013, p. 81).

Isso parece afastar em grande medida a cadeia gestual que proponho de qualquer tipologia figural. Em uma ecologia de meios, o tipo é considerado um freio na transfiguração geral (o que está longe de dizer que ele não existe). Toda estrutura se constitui com um gasto energético e toda energia precisa ser modulada por alguma estrutura, uma ecologia dos meios materiais tenta dar conta desses dois aspectos na configuração do gesto material ruidoso de montagem transindividual.

E essa visão inteiramente impessoal da montagem da máquina mitológica — morfológica em Lévi-Strauss, energética em Warburg — parece-me ainda coerente com outra proposta de Simondon: de considerar os corpos individuais e coletivos como hospedeiros de complexos de imagens parasitárias.

Essa formulação se deu no curso de 1965-1966 sobre Imaginação e Invenção, onde Simondon oferece uma ontogênese da invenção a partir de uma filosofia da imagem que, por sua vez, se baseia nos quadros motores de antecipação pré-sensorial e na ideia de ciclos imagéticos fundados na nossa recorrência rítmica corporal e coletiva. Não há espaço para discutir todo o processo de formação ontogenética da imagem, que culmina com a imagem simbólica a *posteriori* e com uma teoria geral da invenção e da solução de problemas. Tentarei apenas apresentar os rudimentos elementares do sistema nos pontos que mais interessam a esse capítulo.

O nosso corpo já carrega esquemas motores de antecipação que são anteriores ao nosso contato cognitivo com o mundo externo, o que significa que, em alguma medida, a motricidade é anterior à percepção. Com isso em mente, Simondon (2014, p. 19) propõe então uma ontogênese das nossas imagens mentais a partir de ciclos recorrentes de antecipação, aprendizado e sistematização.

A invenção seria o processo de renascimento do ciclo de imagens individual e coletivo que nos permite abordar o meio com novas antecipações (SIMONDON, 2014, p. 23), o que se dá a partir de uma mudança do nível de organização do conjunto perceptivo.

Para Simondon, imagens podem habitar o sujeito sem deixar de operar com relativa autonomia, invadindo-o como uma aparição. Se a crença vaga em espectros do mundo atual pode ser considerada uma versão empobrecida do numinoso, toda imagem forte teria algo de fantasmático por sua capacidade de se sobrepor ao mundo de representação objetiva (SIMONDON, 2014, p. 8) O mundo das imagens,

aqui, se apresenta como um pandemônio, intermediário entre o objetivo e o subjetivo, o concreto e o abstrato.

Quase todos os objetos que produzimos seriam, para Simondon, em alguma medida, objetos-imagens que portam dimensões latentes de concreção cognitiva e afetiva. Esses objetos-imagens seriam “quase organismos, ou pelo menos germes capazes de reviver e se desenvolver no sujeito” (SIMONDON, 2014, p. 13).¹⁹⁷

Toda imagem, portanto, é “suscetível de se incorporar a um processo de recorrência materializante ou idealizante” (SIMONDON, 2014, p. 13). Deposta no mundo, na moda, nos objetos técnicos, na arte, a imagem desperta movimentos, afeições e operações cognitivas, se multiplicando, se propagando e se reproduzindo nas trocas coletivas.

Simondon cita a teoria da imagem de Lucrécio (relatada no Livro IV do seu poema didático-filosófico “*De Rerum Natura*”, “Da Natureza das Coisas”) como uma tentativa racional de lidar com a exterioridade da imagem, em vez de negá-la. Para Lucrécio, as coisas parecem emitir figuras tênues delas mesmas, e esses simulacros das coisas vagam pelo ar com extrema velocidade, atravessando espaços inconcebíveis num instante, chocando-se e pegando-se com outros simulacros (gerando figuras misturadas, como centauros e Cérberos).¹⁹⁸

Apesar da estranheza dessa visão para os nossos dias, Simondon a considera uma tentativa de respeitar a relativa independência das imagens, costume que só foi morrer na modernidade (para ele, é a partir do século XVII que os termos da subjetividade se impõem de maneira definitiva na descrição do poder das imagens). Ainda assim, mesmo com sua pretensa dominação pela subjetividade racional, as imagens conservariam uma opacidade como uma população estrangeira no seio de um Estado bem-organizado (SIMONDON, 2014, p. 9).

Nesse curso, Simondon parece realizar o pedido que Kenneth Burke fez em 1953 por um estudo da natureza social dos processos humanos de ajuste que

¹⁹⁷ Voltaremos a explorar essa ideia no próximo capítulo ao falar do vírus.

¹⁹⁸ “Afirmo, pois, que efigies das coisas e subtis figuras são emitidas das superfícies exterior dessas mesmas coisas”, Livro IV, versos 42 em diante (LUCRÉCIO, 2015, p. 201). Também: “constantemente fluem da superfície dos corpos subtis texturas das coisas, figuras subtis.”, versos 156, 157.

combinasse a visão dupla do homem como um ser possuído e do homem como inventor de novas soluções.¹⁹⁹

A respeito da filosofia da imagem de Simondon, Fabian Ludueña oferece o seguinte dissenso:

Adotando, por sua vez, uma perspectiva que ele próprio qualifica de “racionalista”, Simondon teoriza que os espectros são tão somente uma forma de imagem material como simulacro, seguindo, neste caminho, a tradição atomista. Porém, deste modo, o espectro é situado como uma forma, ainda que privilegiada, da metafísica da imagem. Ao contrário, a espectrologia aqui proposta apresenta o espectro como uma disrupção e um intervalo do pensar e do imaginar que não pode ser apreendido como imagem material (LUDUEÑA, 2018, p. 101).

Ludueña está certo em dizer que a imagem nunca supera seu suporte material na filosofia concreta da atualidade de Simondon, mas é preciso também admitir que isso se dá sem prejuízo da dimensão transindividual de concreção. Uma ecologia dos meios compreende a imagem como fenômeno material, mas isso se dá sem desprezar as forças reais que ela atualiza no coletivo e as emergências caóticas que podem borbulhar de sua mistura material com o meio. Simondon lida, sim, com uma amostragem ampla da complexidade espectral do mundo, só que o faz em termos outros que não os da pneumática gótica e elegante de Ludueña.

A espectrologia de Ludueña, disparada pela de Derrida, mas reativada com uma densa e erudita trama própria de pensamento obscuro antigo e moderno, parece-me uma poderosa via negativa para acessar os circuitos míticos do século XXI. A densidade histórica e filosófica com que ele parte de Agamben para situar o domínio imagético e jurídico cristão é impressionante, e a capacidade que seu autor demonstra de encontrar em cantos inesperados, como Proclo ou Ficino, lições para uma demonologia contemporânea me parece fértil e mesmo necessária, ainda mais em tempos onde a imaginação política parece tão presa aos termos da modernidade tardia (ou do que quer que seja a maçaroca presentificada que a tenha sucedido).

Não lido mais diretamente com todas as implicações do seu projeto ambicioso aqui porque nossos problemas são parecidos, mas nossas perspectivas são quase diametralmente opostas. Estou preocupado justamente com a materialidade histórica

¹⁹⁹ Com esses dois quadros funcionando como subdivisões dum quadro maior: o homem como comunicante: “A study of communication which necessarily emphasizes the social nature of human adjustment, should combine these methods, considering men as possessed, and men as inventors of new solutions — but these two frames would be subdivisions in a larger frame, men as communicants.” (BURKE, 1984, p. 267).

dos arquivos e os limites contingentes dos seus circuitos informacionais, dimensão que a espectrologia de Ludueña parece descartar ou mesmo desprezar. Sócrates pode ser compreendido como um *daimon* que possuiu o Ocidente por via de seu *meio*, Platão, ou como um circuito informacional que ainda corre, transformado, como em Bateson. Tento me situar bem no meio dessas duas posições.

Podemos dizer, com isso esclarecido, que corpos coletivos se veem possuídos por complexos figurais em relação tanto simbiótica quanto parasitária, encadeados ao movimento ecológico quase sempre involuntário dos ciclos imagéticos (desempenhados por máquinas míticas que nos precedem e nos arrastam).

Nos termos de Simondon, a defasagem do ser desdobra o ser pré-individual em indivíduo e meio associado. O indivíduo, por sua vez, pode entrar em fase de novo com o pré-individual a partir de uma segunda individuação, na coletividade, por meio de uma montagem transindividual (que será, no vocabulário desta tese, sempre configurada nos termos de alguma máquina mítica). A máquina mítica se monta, se desmonta e se remonta em conjunção e disjunção figural com os ciclos de composição e decomposição imagética de uma coletividade.

Mas o que é que quero dizer com esse tal de “corpo coletivo”? É essa questão que vamos encarar agora.

3.3 O corpo coletivo em Kantorowicz, Rabelais e Kenneth Burke

“Had we the first intimations of the definition of life,
the calmest of us would be Lunatics!”

Emily Dickinson

“A doutrina do laissez-faire tem então a maior afinidade com a da sociedade-
como-organismo, e os golpes que miram na primeira ricocheteiam na segunda”

Gabriel Tarde

Como dito na introdução, há uma longa história da figuração da sociedade como um corpo coletivo, geralmente reforçando a naturalidade harmônica de uma

hierarquia de poder. Faremos agora uma história apressada, quase cartunesca, dessa figura para tentar apresentar uma versão do corpo coletivo grotesco em Rabelais e de compreensões atuais da organicidade que não redundem desse mesmo vício da funcionalidade hierárquica, harmônica e inteiriça.

A fábula de Agrippa que já mencionamos dramatiza de maneira didática a direção conservadora que tende a se concretizar com a figura do corpo coletivo.²⁰⁰ Paulo de Tarso, um dos inventores do Cristianismo, cidadão romano (e que poderia muito bem conhecer a fábula, portanto), usa a mesma imagem na Epístola aos Coríntios. Nota-se, no entanto, a expansividade universalista da imagem cristã, comparada com seu uso romano:

Pois tal como o corpo é um e tem muitos membros, todos os membros do corpo, sendo muitos, são um corpo, assim como Cristo também. E num espírito só todos nós fomos batizados para formarmos um corpo, quer judeu, quer gregos, quer escravos, quer pessoas livres, e todos bebemos um espírito (BÍBLIA, 2018, p. 251).

Paulo não apenas reforça a importância funcional específica de cada membro, como Agrippa, mas expande e amplifica o campo de membros potenciais desse corpo. Oferece, ainda, a mesma reversão que Cristo produz ao se apresentar como o salvador dos humilhados, dizendo que as partes menos honrosas devem ser rodeadas de honra e as partes indecorosas tratadas com decoro.

No clássico “Os dois corpos do Rei” (1957), Kantorowicz retrança o trajeto da teologia do corpo místico de Cristo desde os doutores da igreja até a corporatividade legal pré-moderna e moderna. Em 1302, o Papa Bonifácio VIII emite a bula *unam sanctam*, onde se diz que a santa Igreja representa um corpo místico cuja cabeça é Cristo (a cabeça de Cristo sendo, por sua vez, Deus). Se a igreja era compreendida como *corpus mysticum* cuja cabeça era Cristo, o rei teria um corpo político anexado ao seu corpo natural (o que, para Kantorowicz (2016, p. 5), servia como uma ficção heurística que permitia mediar o mundo velho e o novo).

Como diz Kantorowicz (2016, p. 201): “The individual body natural of Christ was understood as an organism acquiring social and corporational functions: it served with heads and limbs, and the prototype and individuation of a super-individual collective, the Church as *corpus mysticum*”.

²⁰⁰ Ainda que no caso, pelo menos, a plebe teria negociado e ganhado o direito de ter tribunos como representantes diante dos cônsules, como Lívio relata.

A figura do corpo de Cristo foi se transformando, portanto, no protótipo de um coletivo transindividual. Como relata o autor, o termo *corpus mysticum* inicialmente designava só o sacramento, mas passa a significar, a partir do século XIII, o corpo jurídico e político da igreja (KANTOROWICZ, 2016, p. 206). E o padrão orgânico de interpretação, com Cristo sendo a cabeça do corpo místico da Igreja, se torna mais dominante depois do uso que Tomás de Aquino faz da imagem (Summa Theologica, III, Q.8) (KANTOROWICZ, 2016, p. 203).

Aquino reconfigura a analogia orgânica ao diferenciar o *corpus mysticum* do corpo humano por sua extensividade temporal. Enquanto os membros de um corpo humano estão todos presentes num só momento, os membros do *corpus mysticum* se acumulam em sucessão permanente, envolvendo todos os cristãos que ainda vão nascer e todos aqueles de outras fés que potencialmente podem vir a participar da igreja (KANTOROWICZ, 2016, p. 308).

Kantorowicz contrasta essa dimensão sucessiva da figura de Aquino à analogia de John de Salisbury (na sua obra “Policrático”) do estado como corpo humano, apontando que esta ainda não havia integrado em si mesma essa dimensão de tempo ilimitado, essa constituição de uma *universitas* que não morre (KANTOROWICZ, 2016, p. 311). Se uma cidade ou uma igreja continuam sendo as mesmas depois que todos seus membros atuais morrem e novos os substituem, pode-se conceber que as demais identidades corporativas também podem ultrapassar a morte dos indivíduos que as compõem.

Com o desenvolvimento do capitalismo e dos sistemas financeiros modernos, a ideia de um corpo fictício de ações se estendeu muito além da corporatividade legal das igrejas e dos estados-nações, criando companhia de ações globalmente distribuídas, entidades políticas transnacionais como a British East India Company, que administrou por anos parte substancial do subcontinente indiano.

Como diz o crítico norte-americano Kenneth Burke no livro “Attitudes Toward History”, de 1937, homens já tinham composto corporações religiosas e cívicas, agora tinham a chance de participar de corporações financeiras (BURKE, 1984 p. 155), e, para assegurar o futuro dessas corporações, só se precisou que juízes de mente honesta dotassem essas “estranhas criaturas” com personalidade legal. Como diz Burke, essa personalidade fictícia pode deixar de funcionar quando não é conveniente (impedindo que uma corporação seja presa, por exemplo). E esse

desdobramento não parou por aí. Burke (1984, p. 213), no estilo que lhe é tão singular, trocando a ordem dos fatores para realçar a incongruência do produto, diz que: “Atop abstractions we erect further abstractions, as holding companies are erected atop operating companies.”

Com a consolidação política e prática da globalização no século XX, vai se consolidando o império prático dos megaorganismos corporativos (com seus organismos menores acoplados ou aninhados) que, por décadas, pareceram gerir os termos reais da economia política mundial. E tudo indica que foi inicialmente esse traslado figural da linguagem evangélica e tomística do *corpus mysticum* para o estado moderno que permitiu a criação dessas figuras largas de personalidade dispersa.

Se as luzes da modernidade se predicaram amplamente na erradicação das figuras antropomórficas que o homem criava e que passavam a lhe escravizar, o que dizer de um regime jurídico-imagético que permite que os interesses de uma gigantomaquia corporativa dispersa se sobreponham de tantas maneiras à vontade popular supostamente soberana das nações? Não estou querendo dizer que corporações são literalmente demônios, e nem que o poder que esses complexos figurais têm sobre os seres humanos não depende e não se mistura com o poder material de uma oligarquia global composta por um punhado de indivíduos de carne e osso. Quero apenas apontar que um mundo desencantado e esclarecido também produz seus complexos figurais relativamente autônomos, também diagrama suas modalidades de possessão.

Infelizmente não é o objeto mais imediato desta tese destrinchar a história das corporações e das figuras de sociedade e de organismo nas quais ela está fundada. Cabe aqui apenas apontar para algumas visões alternativas que já foram apresentadas e montar suas variantes na direção de novas coreografias para o comum.

Já mencionamos a visão do sociólogo Gabriel Tarde, que inverte a ordem da figura inicial. Ele não pensa na sociedade como um corpo, mas no corpo como uma sociedade, generalizando a ideia do social para todo evento do universo. Dependendo de como essa ideia é modulada, ela pode descambar para visões políticas muito diferentes. Dizer que o corpo é uma sociedade tendo em mente uma

visão fechada, harmônica e estritamente funcional do corpo acaba por só inverter a direção da imagem, mantendo a mesma estrutura hierárquica.

Tarde diz, com razão, em 1902, na sua “Psychologie Economique”, que a doutrina do *laissez-faire* tem a maior afinidade com a metáfora da sociedade como organismo. Kenneth Burke, que acabamos de citar, mistura as figuras de corpo e de sociedade de maneiras diversas ao longo de sua carreira. No livro “Permanence & Change” (1935), Burke descreve o corpo como uma “corporação cívica” no meio de uma descrição Whiteheadiana mais ampla a respeito da dificuldade de se separar o interior e o exterior de um corpo.²⁰¹

O oxigênio é ambiental ou interno? As criaturas microscópicas na nossa corrente sanguínea são separadas de nós ou parte de nós? Elas são membros de uma ‘corporação cívica’ que chamamos de organismo. Quem sabe? Talvez fossem originalmente invasores que o corpo, ao aprender a tolerar, acabou naturalizando como parte integral de sua economia (BURKE, 1987, p. 233)^{202 203}.

Burke antecipa aqui numa direção diferente o movimento que estou tentando fazer na tese, pensando no corpo como uma corporação cívica que inclui forças alheias a ele próprio (e que o organismo pode tolerar e tornar parte de sua economia natural).

Embora Burke demonstre, como vimos, suas reservas à maneira como corporações dispunham de suas liberdades legais, ele ainda assim desdobra — a sério, até onde consigo dizer — a analogia do corpo como corporação cívica no seu livro posterior, “Attitudes Toward History” (1937).

Não temos como recuperar agora toda a estranha narrativa conceitual deste livro, mas basta recapitular que nesse trecho Burke começa descrevendo a coreografia verbal rítmica e pública na qual se baseia a ação linguística. E, depois dessa descrição pragmática materialista, ele descreve o corpo como “planta econômica original” (BURKE, 1987, p. 339). Essas plantas, por sua vez, seriam

²⁰¹ Citada brevemente no primeiro capítulo.

²⁰² No original: “Is oxygen environmental or internal? Are the microscopic creatures in our blood stream separate from us or part of us? They are members of a “civic corporation” which we call the organism. Who knows? - perhaps they were originally invaders which the body, in learning to tolerate, eventually naturalized as an integral part of its economy” (BURKE, 1987, p. 233).

²⁰³ Burke diz num comentário posterior ao livro que estava apenas improvisando quando escreveu isso, mas que, desde então, descobriu que essa ideia teria algum fundamento científico. Veremos a seguir, a partir da bióloga Lynn Margulis, que o improviso de Burke era mais profundo do que ele podia imaginar.

unidades de “empresas incorporadas” juntamente à “empresa-mãe” (*holding company*) da economia social, que, por sua vez, seria atada por atos cooperativos e suas contrapartes linguísticas correspondentes (BURKE, 1987, p. 340).

Cito esse trecho estranho de Burke mais para apontar como mesmo uma imaginação crítica sofisticada — treinada nos truques mais sofisticados da ideologia e do autoengano — pode parecer naturalizar uma estrutura figural-jurídica de agência que se apresenta como vigente e dominante (ainda que a apresente dentro de um esquema crítico idiossincrático, híbrido cômico de marxismo e pragmatismo).

O trecho expressa a estranha ambivalência do estilo de Burke. Por um lado, leitor atento de Marx e Freud, assim como de antropologia e de crítica literária, disposto sempre a captar em qualquer dimensão disponível os ardis mais sutis da trama de ação simbólica que nos ata. Por outro lado, um pragmatista democrático tentando sempre lidar com o que realmente importa numa linguagem que todos possam entender, herdeiro assumido de William James e Walt Whitman, entusiasmado — no início da sua carreira, antes de sua fase ecológica-apocalíptica tardia — com o experimento político do seu país, ainda que sempre crítico de suas psicoses de hierarquia interna e da arrogância de sua belicosidade externa.

Não acho que Burke realmente achava que essa figura da economia social como uma *holding company* prestava como alguma espécie de essência política da nossa espécie, mas acho que seu entusiasmo se deixava arrastar por ímpetos momentâneos que podem dizer muito sobre tendências imaginativas estadunidenses do seu tempo a respeito do corpo coletivo. Veremos adiante que o outro trecho que citamos (onde ele se diz uma corporação cívica) faz parte do esboço de uma “metabiologia” que aponta para direções políticas diversas da que essa figura da *holding company* parece sugerir.

O caso em que vamos nos demorar mais é bem anterior, o de Rabelais. O francês renascentista nos oferece uma visão alternativa do corpo coletivo no seu romance cômico de cinco partes: “A vida de Gargântua e Pantagruel”. Melhor dizendo, ele nos dá, com essa sequência de obras, a anatomia enciclopédica de um corpo popular agigantado e grotesco, voraz e disforme. Os dois gigantes que dão nome ao livro, pai e filho, já eram personagens de folclore que precediam em obras anônimas muitíssimo populares a primeira intervenção de Alcofribas Nasier (como Rabelais assinava as obras). Ou seja: Rabelais tratou mais de se deixar arrastar por

uma onda popular que o precedia do que irrompeu com uma configuração narrativa nos termos que associamos com a originalidade autoral moderna. O sucesso do seu livro provocou logo um segundo volume, sobre o pai, Gargântua (que costuma aparecer primeiro nas edições modernas, embora seja posterior ao volume sobre o filho).

As aventuras são grosseiras e violentas, há muitas fezes e urina ao longo do caminho (chegando a inundar uma cidade), sempre como fluxo de contraparte ao vinho que se bebe pelos personagens em quantidades industriais, acompanhado sempre de muita comida. Rabelais satiriza o mundo acadêmico, jurídico e político parisiense numa prosa imaginativa e hiperbólica que ridiculariza toda pretensão e toda instituição ao seu alcance e engole todo discurso que estiver dando sopa. O orgânico aqui não é, de maneira alguma, o harmônico e o bem-proporcionado, mas o que excede toda medida, o que sobra e explode em protuberâncias bulbosas. Rabelais é voraz e verborrágico, ingere de maneira colossal e excreta na mesma proporção. A sua voragem é explicitamente material, testemunha a operação concreta de apetições em diversas escalas e expressa um gozo alegre com o que é tido de mais baixo na matéria.

O médico e erudito renascentista, doutor tanto do riso solto quanto da sacada críptica, dotado dos *pharmakon* mais variados para as enfermidades mais diversas, misturou as formas populares satíricas e seus excessos corporais (suas emissões corporais, suas necessidades violentas de ingestão energética, todos seus orifícios), com uma erudição clássica profusa em trocadilhos e neologismos. Em Rabelais temos a rara combinação de toda vulgaridade e escatologia disponível expressa em bizarrices filológicas com traços do grego e do latim.

A sua obra é, depois da de Shakespeare, talvez a demonstração mais avassaladora — tosca e elegante em turnos — de como a distinção séria entre alta e baixa cultura é tola e insustentável, apresentando o ápice da literatura cômica na forma de um épico didático e utópico que parece se querer absolutamente irônico e absolutamente sério ao mesmo tempo. Aqui, opera-se no nível do decoro retórico o princípio hermético de que o que está embaixo é como o que está no alto. Nada é trivial em Rabelais, nem o trocadilho mais bobo. Não à toa Frye disse que ele era provavelmente o escritor que percebeu de “maneira mais clara todas as dimensões da linguagem e da comunicação verbal” (FRYE, 2001, p. 458).

Frye não explica o que isso quer dizer, mas, considerando que ele também o lista, junto com Burton, como um dos seus antecessores no gênero da anatomia, deve ser justamente essa multidimensionalidade enciclopédica de registros que atraía o grande crítico canadense, que foi também um dos críticos literários que devotou mais atenção e conferiu mais dignidade à comédia dentro da tradição ocidental.

Mikhail Bakhtin expôs em um famoso estudo a relação de “Gargântua & Pantagrue” com a tradição cômica popular e com o ímpeto carnavalesco da idade média. Bakhtin enfatiza o peso que toda a tradição carnavalesca medieval teria tido em Rabelais. Se o mundo medieval tinha uma hierarquia social rígida e uma cosmovisão estática, ambas associadas à dimensão religiosa, é também verdade que esse mundo oficial, real e eclesiástico convivia com sua satirização constante.

O carnaval funcionaria como o momento em que os estamentos sociais seriam relativizados, o afrouxar das juntas que permite que a tensão acumulada da manutenção diária da hierarquia seja aliviada. Se Bakhtin às vezes parece exagerar a dimensão revolucionária do riso e da poética de Rabelais,²⁰⁴ seu estudo ainda tem o mérito extraordinário de dar a proporção devida ao épico cômico e à sua dimensão coletiva.

Pode-se argumentar, como se sabe, que o desprendimento sazonal do carnaval funciona como válvula de escape para tensões sociais, oferecendo essa farsa momentânea de transigência e transformação que se reverte à sua rigidez usual logo em seguida.²⁰⁵ Essa válvula de escape faria, no movimento mais amplo, com que a rigidez geral fosse ainda mais estável, ainda mais resiliente.

Não há dúvida de que Rabelais está aberto à intervenção do baixo corporal e da voz do chão da feira, mas podemos dizer que se produz um corpo coletivo utópico na sua obra? Que dimensões poderia assumir esse corpo utópico grotesco?

²⁰⁴ Como quando ele diz que o riso jamais poderia ser instrumento de opressão e embrutecimento do povo (BAKHTIN, 1987 p. 80). É evidente que isso não é verdade.

²⁰⁵ No caso do Brasil, é evidente que a conjunção carnal coletiva que o carnaval oferece pode conter uma explosão genuína de liberdade popular em diversos aspectos. Mas não deixa de guardar ao mesmo tempo essa dimensão de uma metaestabilidade conservadora que antecipa todos aqueles desvios e os exaure num êxtase catártico que permite a volta posterior aos tempos usuais de repressão. Em particular, a aparente disjunção de alguns dos meios tradicionais de distinção social e a conseqüente proximidade entre as classes que essa disjunção pode operar parece favorecer, de imediato e a longo prazo, as classes dominantes. Em lugar nenhum no Brasil que eu conheça isso parece mais evidente do que no Rio de Janeiro.

A dimensão utópica de Rabelais se esquematiza de maneira mais evidente no relato da Abadia de Thélème, que encerra o volume de Gargântua. O momento acontece no final da história, quando Gargântua está homenageando os seus companheiros vitoriosos na batalha contra o exército de Picrochole. Ele oferece ao monge duas abadias, mas ele rejeita a oferta, dizendo que não poderia governar os outros se não sabe governar nem a si mesmo. Pede, no lugar, para fundar uma abadia ao seu gosto, Gargântua gosta da ideia e lhe dedica extensas terras para tanto. Ao contrário de uma abadia normal, nessa não haveria muros; se, numa abadia normal, limpa-se a entrada depois de uma prostituta passar por ela, na abadia de Thélème deve-se limpar cuidadosamente todos os lugares por onde religiosos e religiosas passem; se os conventos em geral têm o tempo todo metrificado, em Thélème não há relógio.

Vê-se já que Thélème é uma inversão satírica direta de uma abadia normal. Lá, apenas entrarão as belas, os bem-formados e os de boa natureza (assim como os belos, os bem-formados e os de boa natureza). Não há voto de pobreza nem de castidade, e a única regra ou cláusula é “FAZE O QUE QUISERES” (adotado depois por Aleister Crowley e por Raul Seixas, via Paulo Coelho).

Todos levantam, comem, trabalham e dormem quando têm vontade. Ninguém os obriga a fazer nada. Apesar da graça com que é descrito, é basicamente um reino um tanto juvenil de liberdade que não tem de lidar de maneira alguma com o domínio da necessidade. Se podemos encontrar aqui um modelo satírico-sério de sociedade, é antes baseado na universidade do que na igreja (apesar do nome), como propõe Frye (DENHAM, 2016, p. 215). E numa universidade privada, ainda por cima, com o seu caráter de jardim de privilégio.

Na canção que se inscreve na grande porta de Thélème, diz-se que lá não entrarão hipócritas, monges sujos, farsantes e mentirosos, falsos juristas, malditos usurários nem pessoas odiosas e odientas de maneira geral. O tom de Rabelais é mais de um delírio que se deixou levar pelo próprio entusiasmo do que de uma proposta experimental planejada de vivência coletiva. O que não extingue nem de longe sua graça.

Mas, além de uma relativa (e, pra época, ainda assim notável) igualdade dos sexos, a dimensão revelatória maior de Thélème está na configuração estilística de sua apresentação para nós do que de fato no modelo de corpo coletivo que ela

produz.²⁰⁶ Isto é: conta mais a arte de Rabelais em produzir essa figura, a expansividade aberta de sua voz e o que a mera compossibilidade formal-material desse circuito pôde ajudar a produzir, do que o efeito de Thélème enquanto narrativa utópica estritamente dita.

Ainda assim, há dimensões agudíssimas desse relato que precisam ser registradas. Rabelais (2009, p. 219) esclarece em grande medida a materialidade da construção de Thélème, dizendo, por exemplo, que, para a construção e conveniência da abadia Gargântua, entrega em espécie “vinte e sete mil, oitocentos e trinta e um carneiros de muita lã”, além de uma fortuna perpetuamente garantida para manutenção. Mas foi no final do breve capítulo dedicado a descrever como se vestem os religiosos e religiosas de Thélème que uma parte brilhou na minha atenção. Ali é descrito o pequeno bairro de profissionais mantido para servir os membros de Thélème (lapidários, ourives, bordadores, alfaiates, tapeceiros e tecelões), e se diz que os materiais desses profissionais são fornecidos pelo senhor Nausiclete (ou: que tem muitos navios (RABELAIS, 2009, p. 229)), que todo ano fornece “sete navios das ilhas das Pérolas e dos canibais, carregados de lingotes de ouro, de seda crua, de pérolas e de pedras preciosas.” (RABELAIS, 2009, p. 229).

O interessante é que, querendo ou não, Rabelais dá a ver aqui o limite material quase nunca admitido pelo imaginário utópico moderno europeu. Numa frase solta, registra-se de leve a dependência material que os confortos e os luxos maravilhosos da vida moderna sempre tiveram da colonização do novo mundo, a contraparte infernal dos jardins paradisíacos que a Europa produziu. Rabelais chega perto de admiti-lo aqui, de maneira cômica e absolutamente descompromissada.

Antes que alguém se exalte: não pretendo tornar Rabelais bardo profético do pós-colonialismo. Embora esteja tentando lê-lo como uma instância de concreção alternativa popular a um modelo figural institucional mais ou menos dominante do corpo coletivo, não resta dúvida de que ele, renascentista douto e rebelde que fosse, era um homem de seu tempo. Se Rabelais exhibe em momentos traços de uma misoginia rasteira e típica, além de uma opinião dos turcos que não é das mais agradáveis de se ouvir, fica difícil temperar ou modular nossa reação a esses

²⁰⁶ Curiosamente, Ruyer (1957, p. 103) diz encontrar nos seres multicelulares mais simples uma Thélème: “onde os indivíduos constituintes se ajustam eles mesmos sem governo localizado e sem constrangimento exterior, onde os papéis se encontram distribuídos simplesmente pelo jogo de estímulo e resposta”.

momentos considerando que isso se dá num mar de insultos e imprecensões mais ou menos generalizados.

Rabelais não nos oferece, então, exatamente, um modelo do corpo coletivo que possa nos servir hoje em dia sem modulações intensas. Mas sua voz bagunça os registros figurativos entre o coletivo e o individual, o autor e o povo, quebra o decoro que ainda opera entre alta e baixa cultura e nos mostra como uma história das ficções legais e das instituições oficiais do Ocidente (como que é feita de maneira magistral por Kantorowicz) nunca consegue, por si só, dar conta dos processos imagéticos mais vastos de composição e decomposição coletiva pelos quais passa uma sociedade.

Bakhtin destaca a ambiguidade com que as tripas aparecem em Rabelais, designando tanto o intestino de boi e de porco que se come quanto as nossas próprias entranhas digestivas. Para ele, isso sugere uma imagem onde os corpos de diferentes espécies se encavalgam e se fundem “numa espécie de imagem grotesca única do universo devorado-devorador” (BAKHTIN, 1987, p. 193).

Essa imagem do universo devorado-devorador nos remete à cadeia de devorações parasitárias descrita por Serres e Fuller (mencionada no primeiro capítulo). Qualquer imagem emancipadora do corpo coletivo precisa hoje partir dessa ambiguidade entre os corpos que devoram e os que são devorados, entre aquilo que a gente come e aquilo que nos engole.

A bióloga Lynn Margulis apresentou, em 1966, sua teoria de endossimbiose,²⁰⁷ propondo que as mitocôndrias que deram origem às primeiras células nucleadas — base de toda planta e animal — seriam bactérias capturadas de maneira simbiótica. A ideia de simbiogênese — de que órgãos e organismos podem se formar a partir de fusões simbióticas — foi primeiro proposta pelo russo Konstantin Merezhovsky (1885-1921), mas foi o trabalho de Margulis que conseguiu fundamentá-lo. Margulis e seus colegas provaram que, para formar a célula da alga verde, quatro ancestrais antes inteiramente separados — todos os quatro, bactérias — se fundiram numa ordem específica (MARGULIS, 2009, p. 34). A vida seria quimicamente tão conservadora, diz Margulis, que conseguimos inferir de sua estrutura atual a ordem em que essa fusão se deu.

²⁰⁷ No seu nome extenso: Serial Endosymbiosis Theory, ou SET (MARGULIS, 2009, p. 29).

Embora tenha sido duramente criticada de início, demorando anos até conseguir sequer publicar o trabalho, com o tempo, Margulis e seus colegas foram conseguindo provar essa tese de maneira substancial. A evolução, portanto, não devém apenas das mutações do material genético advindas de erros de transcrição. Ela também pode se dar em saltos descontínuos simbióticos, assim, com uma forma de vida engolindo as propriedades de outra forma de vida, que passa a tê-la como hospedeira permanente. A individuação biológica complexa nasce por meio de incorporações bacterianas. Genomas podem ser adquiridos por meio da “invaginação de estranhos” (“the infolding of strangers”, como vai formular Margulis junto com Dorion Sagan.²⁰⁸)

Mencionar biologia no meio de um capítulo sobre mitologia pode parecer estranho, mas não estou fazendo mais do que repetir aqui o ímpeto mítico-naturalista de Schelling e Lévi-Strauss. Se a mitologia é um produto orgânico, desdobramento da figuração coletiva da nossa espécie, compreender rudimentos de como a vida orgânica se monta pode nos ajudar a iluminar alguns de seus elementos.

Já ficou claro que pensar em sociedades como corpos coletivos não desemboca sempre na mesma figura. Depende inteiramente da noção de sociedade e da noção de vida que estão em jogo.

Nesta tese, tentamos apresentar uma visão do corpo coletivo como uma entidade materialmente possuída por complexos figurais simbióticos e parasitários. Não é quase nunca trivial decidir quando um complexo figural é um parasita e quando é um simbiote, mas podemos começar por admitir a porosidade das membranas individuais e coletivas e a vasta ecologia de meios que nos conecta a todos.

3.4 A virada ontológica da antropologia e os limites da literatura comparada num mundo pós-colonial

²⁰⁸ Citado numa palestra de Donna Haraway disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9gis7-Jads&t=3250s>, acessado em março de 2019.

“os brancos dormem muito, ma só conseguem sonhar com eles mesmos”

Davi Kopenawa

“O universo está sempre em presença das fontes que presidiram a seu nascimento”

Ilya Prigogine

Northrop Frye (1959, p. 204) entendia que todos os problemas da crítica literária eram problemas de literatura comparada. Há muitas maneiras de entender essa frase, mas entendo-a no sentido de que toda discussão teórica mais ampla a respeito da poesia precisa confrontar, de uma maneira ou de outra, a extensa variedade cultural da imaginação humana. Se o desenvolvimento dos estudos literários está ligado à formação moderna de cânones nacionais europeus, de culturas letradas com fechamento operacional relativamente estável, que forma podem tomar os estudos literários num quadro cultural tão mais misturado em suas matrizes culturais e tão multimidiático nas suas redes técnicas?

Tentei desdobrar até aqui, neste capítulo, uma noção de máquina mítica como uma cadeia gestual conjugada com um complexo figural e configurada por meio de uma trama técnica de amplificação. O movimento, em si, foi claro o bastante (espero), mas não deve ter ficado claro que relação isso pode guardar com o resto da tese e sua pretensão de estabelecer uma ecologia materialista dos meios de comunicação. Pois bem.

Na segunda metade do século passado assistiu-se ao desdobrar de inúmeras perspectivas teóricas que tentavam complicar as relações de poder tradicionais entre centro e periferia, debatendo a gênese colonial da configuração geopolítica atual e minando alguns campos de domínio e controle discursivo e cultural (por via do que veio a se chamar de estudos pós-coloniais e do subalterno, constelado por autores como Edward Said, Homi Bhaba, Gayatri Spivak e Dipesh Chakabarty).²⁰⁹

Acredito que essas problemáticas todas podem ser iluminadas de maneira proveitosa por um debate em torno de máquinas míticas e suas tramas técnicas de amplificação e reverberação imagética (tomadas sempre como cristalizações historicamente contingentes).

²⁰⁹ Uma crítica criteriosa à origem inicialmente metropolitana desses debate foi feita por Aijiz Ahmad (2013).

Algumas das respostas mais férteis a essas discussões podem ser encontradas na virada ontológica da antropologia, que nos dá novas ferramentas para pensar no campo mítico e na relação discursiva moderna com os seus termos de produção. Mas o que vem a significar essa virada?

É bom voltar uns passos pra trás para responder essa pergunta. A palavra mito, no seu uso cotidiano atual, quase sempre quer dizer que algo é falso. A tendência predominante do século XIX até o começo do XX — ou seja, na gênese da mitologia como ciência — era de enxergar o mito como uma forma plenamente irracional e infantilizada de pensamento, fóssil da nossa irracionalidade animalesca, pra não dizer apenas repleta de mentira ideológica e loucura.

Mas em 1935 você já podia ver alguém como Kenneth Burke dizer, (numa palestra sobre simbolismo revolucionário):

mitos podem estar errados, podem ser usados para fins ruins — mas não podemos nos livrar deles. Em última análise, eles são as ferramentas psicológicas básicas que temos para trabalharmos juntos. Um martelo é a ferramenta de um mecânico, e um mito é a ferramenta social para soldar o senso de interrelação pelo carpinteiro e o mecânico, embora distintamente ocupados, possam trabalhar juntos para fins sociais comuns. Nesse sentido um mito que funciona bem é tão real quanto comida, ferramentas e abrigo são (BURKE, 1989, p. 254).

Burke chegou a essa visão por via de seu naturalismo pragmático-retórico, mas apontava para uma percepção que se consolidaria com ênfases e direções distintas e em cantos muito diversos na primeira metade do século, no estruturalismo morfológico de Lévi-Strauss, na filosofia neo-Kantiana de Cassirer, na arte surrealista e em desdobramentos da psicanálise.

Mas, voltando uns séculos pra trás, uma exceção fulgurante ao sentimento moderno em relação à mitologia foi o de Giambattista Vico, de quem já falamos, que, no século XVIII, enxergava na mitologia uma espécie de poesia primordial do pensamento, associando o mito à metáfora e ao pensamento distorcido das crianças. A razão moderna e a fé cristã produziam para Vico uma luz muito mais poderosa do que o brilho mais pálido dos mitos pagãos, mas ele via ali naquelas histórias e figuras o registro de forças históricas reais, assim como o índice de modalidades perdidas de sabedoria.

Outra exceção, tão incisiva quanto, é a de Schelling. Nas suas palestras de introdução à filosofia da mitologia, Schelling toma uma via negativa que, segundo ele

próprio, inclui e supera as visões filosóficas anteriores sobre a mitologia. Ele rejeita as leituras alegóricas dominantes da sua época para dizer, tomando um termo de Coleridge emprestado, que o mito era “tautegoria”, não alegoria. Querendo dizer: um mito produz o seu próprio momento de verdade, e não aponta para uma verdade externa que o determina. As potências sucessivas que se desdobram nas concreções históricas do politeísmo não seriam meras potências imaginadas, mas a revelação das “forças naturais reais” que criaram a natureza e a consciência.

A narrativa de Urano castrando Kronos e derrubando o seu domínio descreve, ao mesmo tempo, uma relação natural e uma relação histórica (SCHELLING, 2008, p. 10). Essa compreensão da mitologia como fenômeno histórico e natural ao mesmo tempo se dá por meio da compreensão de Schelling — informada pela geologia de sua época — que toda história é história natural (visão que também informou a obra “Eras do Mundo”).

Essa sua visão tem como antecedente na filologia a obra de Gottfried Hermann, herdeiro de Heyne, para quem Dionísio não seria o deus do vinho, mas o próprio vinho (SCHELLING, 2008, p. 28), e Febo não seria o deus da luz, mas a própria luz. Os deuses seriam, portanto, forças naturais e categorias antes de serem personalidades antropomórficas no sentido que depreendemos na recepção moderna. Mas Schelling se afasta de Hermann ao não querer retirar da mitologia seu aspecto numinoso e teúrgico, mas sim fundamentá-lo filosoficamente (ou melhor: apresentá-la como o fundamento sem fundo de toda revelação filosófica e artística).

Schelling (2008, p. 48) demonstra a sofisticação de sua visão histórica na atenção mais ou menos respeitosa que dedica à tradição mitológica hindu, mas também reitera e aprofunda os preconceitos ignorantes de seu tempo a considerar os povos americanos como selvagens inumanos incapazes de mitologia e de qualquer forma de comunidade. Sem querer retomar os termos de sua filosofia da mitologia como revelação, e tampouco o seu método de filosofia negativa, fazemos menção ao seu esforço titânico de induzir a mitologia mundial a se demonstrar nos seus próprios termos como uma sucessão histórica de potências figurais.

Como demonstra a reação de juventude Hegeliana e não Hegeliana às suas palestras, sua época não estava tão interessada assim em uma filosofia da mitologia, mas sim em criar uma mitologia moderna, de modo que esse lado da obra de Schelling nunca despertou tanto interesse quanto sua filosofia da natureza

inicialmente despertou. Mas, no século XX, tivemos um desdobramento surpreendente dessa filosofia na obra de Vicente Ferreira da Silva, filósofo Heideggeriano brasileiro de muita originalidade.

Retomando a intuição de Schelling, Ferreira da Silva (2010, p. 101) encara os deuses não como espetáculos de fruição intelectual, mas como “ocorrências trópicas” e “suscitações de marés passionais”. Rejeitando as metáforas Heideggerianas de luz para o conhecimento, e expandindo a sua perspectiva por meio de uma partida epistemológica da ontogênese corporal (e étnica), Ferreira da Silva apresenta o ser como abertura projetiva instaurada por um regime de “fascinação” que não é nem subjetivo nem objetivo, mas o arrebatamento de um campo de forças atrativas e o irrompimento de um espaço de desempenhos.

Esse campo pode se apresentar com um campo de imagens anteriormente esboçadas e apresentadas para desempenho. Mas, e isto é crucial, essas imagens não seriam nossas imagens das coisas, mas sim “as próprias coisas como imagens prototípicas” (FERREIRA DA SILVA, 2010, p. 101).

Se, para Heidegger, o pôr-se em obra da verdade se dá por meio da poesia, Ferreira da Silva (2010, p. 101) entende que essa poesia precisa ser compreendida como “poesia transumana”, isto é, desdobramento da própria potência expressiva originária da produção natural em toda sua amostragem espectral complexa. Essa indeterminação Schellingiana entre o natural e o cultural traz também implicações de ordem temporal para a compreensão da mitologia: “Não existiria, portanto, em primeiro lugar o homem como receptor e depois as diversas incitações aos ‘jogos históricos-culturais’”. Pelo contrário, os desempenhos sugeridos, o ente revelado, constituem o próprio ser do protagonista, de forma que o jogar do jogo seria o próprio jogador (FERREIRA DA SILVA, 2010, p. 101).

Podemos interpretar isso desta maneira: não existe, fora da paleontologia, formação de um campo humano que seja prévio aos campos histórico de composições figurais coletivas. O que existe é o jogar do jogo como processo histórico onde corpo e meio, individual e coletivo, estão sempre já coimplicados.

Esse movimento de tentar deixar a mitologia ser jogada nos seus próprios termos se repete e se redobra de maneira muito substancial na antropologia do século XX, inaugurando problemáticas políticas e filosóficas inteiramente novas. Se Lévi-Strauss foi amplamente responsável por consolidar na modernidade letrada a

bricolagem da lógica mítica como uma forma respeitável de pensamento, antropólogos mais recentes como Roy Wagner, Marilyn Strathern e Viveiros de Castro tentam compreender o pensamento mitoprático dos povos não modernos a partir dos seus próprios termos ontológicos, epistemológicos e comparativos, até onde isso é possível.

O livro “Metafísicas Canibais”, de Viveiros de Castro, começa com a vontade de resenhar um livro imaginário, citando o gesto de Borges (por sua vez uma citação do Carlyle de “Sartor Resartus”). Este se chamaria O Anti-Narciso e seria o equivalente da antropologia a “O Anti-Édipo”, de Deleuze & Guattari. A antropologia estaria pronta a assumir integralmente sua nova missão, diz ele, de ser a teoria prática da descolonização permanente do pensamento, eterno dedo na ferida narcísica do Ocidente.

O negócio é sério, e Viveiros sabe que o que ele propõe é uma reversão radical do papel que a antropologia cumpriu durante parte da sua gênese histórica (de atestadora científica de um evolucionismo cultural unívoco a participante deliberada ou involuntária de projetos imperialistas de diversas ordens).

Seria uma nova antropologia do conceito, em suma, de acordo com a qual a descrição de condições da autodeterminação ontológica dos coletivos estudados prevalece absolutamente sobre a redução do pensamento humano (e não humano) a uma disposição de reconhecimento (como classificação, predicação, representação).

Importa, mais, portanto, tentar encontrar os termos expressivos próprios dos coletivos com os quais nos deparamos, inclusive no que toca a seus próprios termos de comparação (ou a sua própria antropologia), do que julgar a pitoresca maneira dos outros de fazer errado o que nós — os ainda-modernos, ainda que ninguém jamais o tenha sido de fato — fazemos certo.

O autor deixa claro que as ideias que ele está tentando sintetizar seriam de origem dos próprios povos ameríndios (ele sendo um etnólogo dessa especialidade), e que o perspectivismo interespecífico, o multinaturalismo ontológico e a alteridade canibal seriam exemplos de conceitos produzidos pelos “próprios mitos e práticas desses povos”, ainda que, aqui, na sua apresentação, mobilizados com a ajuda de maquinário conceitual de origem principalmente ocidental, evidentemente.

Viveiros pode ser acusado de encontrar nos povos que estuda disposições conceituais curiosamente próximas das de franceses estruturalistas ou pós-estruturalistas, e de fato já o foi algumas vezes. A sua resposta a isso em um debate na Inglaterra foi de que não foram os índios que foram estudar com os franceses, mas sim um dos franceses (Lévi-Strauss, no caso, claro) que veio estudar com alguns de nossos índios.

A resposta é esperta e indica o reconhecimento de um ato de reciprocidade construtiva necessária do pensamento do Ocidente com a alteridade que nem sempre se admite nem no campo de quem o defende de forma irrestrita nem no campo de quem o ataca de forma indeterminada.

É evidente que todo gesto de tradução impõe os termos do seu meio expressivo ao que tenta traduzir. Que o léxico filosófico de Viveiros deva muito à vanguarda crítica francesa (em especial, a Deleuze), como deve, além de mobilizar o arsenal de teoria antropológica que mobiliza, não significa que o que ele arranja com esse léxico seja apenas a soma dessas partes, a recombinação de tropos ocidentais em novas trajes (a não ser que tomemos as trajes no sentido profundo que lhes dão os povos indígenas da América, ou mesmo Diogenes Teufesdröckh, o filósofo fictício de “Sartor Resartus”).

Se é fato que Viveiros parece selecionar os elementos dessas práticas e narrativas que mais lhe interessam, e particularmente aqueles que melhor contrastam com alguns traços marcadamente ocidentais (ou modernos), isto é também verdade de absolutamente todo gesto de transmissão cultural entre campos históricos díspares. Até hoje se justifica discursivamente nosso sistema jurídico e político por sua linhagem clássica ao mesmo tempo que se rejeita com veemência o politeísmo que lhe era subjacente.

Mas ainda ficamos com o problema de saber, dessas ferramentas conceituais apresentadas nos contextos ameríndios, aquilo que é traduzível através das nossas e o que projetamos da nossa já construída (e atravancada) imaginação cultural no espaço negativo daquele Outro.

Com isso, não quero dizer que a projeção inevitável que fazemos da nossa sociedade (e de sociedades possíveis) a partir das culturas ameríndias seja toda *falsa*, necessariamente, por causa do ruído imposto em todo traslado, às vezes avassalador.

É a partir desse vai-volta impuro e imperfeito de perspectivas entre a nossa sociedade e as alheias, de fato, que é feito o jogo expressivo da antropologia (tanto para quem a pratica quanto para quem lê de fora, ainda que com intensidades e dimensões práticas diferentes).

Mas é importante distinguir, ou tentar distinguir, no nosso contato com o pensamento ameríndio, o quê daquelas imagens e ferramentas funciona nos seus próprios termos (e não só que figuras ligeiramente diferentes de nós mesmos podemos fazer com as figuras deles). Talvez nunca dê de se saber, de maneira absoluta, defrontados com mitos, quando é que estamos pensando por eles e quando é que eles estão pensando por nós, mas há um nível no qual isso é verdade de toda experiência estética intensa.

E diz Viveiros:

Donde o regime de metamorfose, ou multiplicidade qualitativa, próprio ao mito: a questão de saber se o jaguar mítico, digamos, é um bloco de afecções humanas em figura de jaguar ou um bloco de afecções felinas em figura de humano é rigorosamente indecível, pois a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados), não um 'processo' de 'mudança' (uma transposição extensiva de estados) (VIVEIROS, 2009, p. 419).

O devir vem ao resgate (ou, como acontece muito na prosa de Viveiros, ao quiasma). Sem discordar dessa distinção feita entre acontecimento e processo, de minha parte cabe ressaltar que uma ecologia dos meios se preocupa justamente com o processo (no qual o “antes” e o “depois” são antes de tudo disposições “rítmicas”).

É fácil passar a ler Deleuze & Guattari saindo da boca de um Karajá (mas isso deve significar que, pelo menos do ponto de vista retórico, pode-se também ler um mito Karajá nos termos em que alguns leem Deleuze & Guattari, isto é, tratando-nos como uma máquina pensante e uma máquina-para-pensar). Segue o trecho:

A linha geral traçada pelo discurso mítico descreve a laminação desses fluxos pré-cosmológicos de indiscernibilidade ao caírem no processo cosmológico: doravante, o aspecto humano e o aspecto jaguar do jaguar (e do humano) funcionarão alternadamente como fundo e forma potenciais um para o outro (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 419).

Estou querendo dizer que, de agora em diante, índios brasileiros e pós-estruturalistas franceses funcionam alternadamente como fundo e forma potenciais um pro outro, então? Não *exatamente*, mas também não estou deixando de dizê-lo.

Como saímos disso? Não saímos, mas podemos a partir dessa situação entender de outra forma o lugar de onde estamos falando.

A potência política da mitoprática ameríndia não jaz numa espécie de alteridade absoluta, pura, de um passado natural cuja autenticidade nós tentaríamos vampirizar. O valor diferencial que se produz nesse encontro com as culturas autóctones desse território vem muito mais do confronto com o testemunho vivo e prototípico de outras formas de figuração da coletividade, da técnica e da relação com a teia de viventes da qual fazemos parte.

Isso não quer dizer imaginar de maneira voluntarista que nós, modernos e urbanos, incapazes de matar o que comemos e indispostos a sair de nossas bolhas de redução de entropia, vamos de repente passar a viver como os Dessana ou os Yanomami. Ou, ainda, que devemos emular elementos destacados e isolados de sua mitoprática ou de sua cosmovisão para nos sentirmos menos parte integrada e azeitada da cultura ocidental. Não resta dúvida de que o fascínio por culturas autóctones pode sempre redundar, na montagem do seu gesto, em mais um fetichismo de autenticidade dos incontáveis que povoam o que ainda chamamos (talvez por falta de imaginação) de capitalismo tardio. Mas versões desse risco existem em todos os veios disponíveis de imaginação política, inclusive o anarquismo e o socialismo radicais.

A ideia não é buscar uma relação autêntica ou não mediada com a natureza quando se tenta mergulhar na tessitura figural e prática desses modos alternativos de relação e de produção da vida (com diferentes graus de engajamento material, claro).

O mínimo que cabe reconhecer, diante da potência diferencial da mitoprática dos povos americanos sem Estado, é que se tende a confundir o tipo de mentalidade gerada em uma determinada escala de agenciamento maquínico territorial com a essência ética da nossa espécie. E que talvez haja por aí todo um vasto ponto cego a se descortinar para as ciências humanas e para o pensamento político de veio emancipador. É possível conjecturar, diante das mitopráticas menores americanas (isto é, as que não redundaram em máquinas estatais), que o épico e o trágico talvez nasçam depois do Estado, ambos sendo precedidos pelo cômico. E, ainda, que boa parte das estereotípias individualistas mórbidas a que temos acesso como se fossem programas embutidos no nosso corpo parecem ter nascido com a modernidade.

Contra os velhos manuais de mitologia que empreendem uma gramática universal do humano, ou prometem uma lista exaustiva de arquétipos a partir das máquinas míticas imperiais (geralmente gregas e romanas, quando muito hindus e egípcias), uma ecologia dos meios materiais dedica toda atenção disponível aos registros de mitologias menores que produzam outros termos possíveis de figuração do corpo coletivo.

Mesmo de pensadores abertos e pluralistas como Yuk Hui (2017, p. 7) ouvimos até hoje habitualmente coisas assim: “The restoration of ‘indigenous natures’ itself has to first be questioned, not because it doesn’t exist but because it is situated in a new epoch and is transformed to the extent that there is hardly any way to go back and restore it”.

Pois não se trata de restaurar uma matriz indígena qualquer para instaurar como arché autêntica recuperada (como atraía Heidegger). O que cabe é, no mínimo, reconhecer e admitir que existe uma pluralidade de línguas e de modos de vida nesse território que precede a sua configuração política atual e cujas práticas e transformações figurais ainda podem nos dizer muito do que já foi e do que será dessa terra.

Um dos maiores documentos míticos das Américas, o Popul Vuh, já parece ter sido em grande parte escrito como reação à invasão espanhola. Isso não o torna um documento impuro a respeito das mitologias locais, mas sim um testemunho histórico da reação da máquina mítica local diante do que foi, para todos os efeitos, uma invasão alienígena.

Cito Hui não por qualquer inclinação contra o seu trabalho, muito pelo contrário. De resto, concordo plenamente quando ele puxa a orelha da crítica pós-colonialista tradicional por seu fracasso em lidar com a questão da tecnologia e quando diz que um pluralismo ontológico só pode ser realizado por uma reflexão a respeito da questão da tecnologia e da política da tecnologia. Não tenho reparos a essa formulação:

(...) every culture must reflect on the question of cosmotechnics for a new cosmopolitics to come, since I believe that to overcome modernity without falling back into war and fascism, it is necessary to reappropriate modern technology through the renewed framework of a cosmotechnics consisting of different epistemologies and epistemes (HUI, 2017, p. 12).

Precisamos, de fato, de uma retomada conceitual e prática da tecnologia moderna que dê conta da diversidade cosmotécnica da espécie. Pois as mitologias americanas dos povos sem estado também nos levam a perceber que Prometeu e Fausto estão longe de apresentarem as únicas figuras míticas disponíveis para a técnica. O que elas nos dizem é que é possível aprender a tecer com a aranha e a modelar vasos com a própria plasticidade da terra. A técnica desdobra, condensa e propaga singularidades e tendências da matéria, e o uso de suas propriedades é maravilhoso, mas sempre também traiçoeiro e falho. Yeba Beló, avó do universo para o povo Dessana, constrói a si mesma com mandioca, cuia, cigarros, um suporte de panela e folhas de ipadu, numa singular auto-organização orgânico-técnica.

O homem não cria um domínio trágico totalmente separado da natureza chamado de cultura (ou melhor, ele o faz, sim, mas na forma de um arrastamento técnico historicamente contingente). É importante admitir a naturalidade radical de qualquer intervenção técnica humana não para tê-la como inevitável, mas justamente para reconhecê-la como uma configuração metaestável que ainda guarda potencial de transformação.

Aquilo que os americanos nativos sabiam, que toda devoração é possessão mútua, é exatamente aquilo que o moderno (e mesmo o pós-moderno, se isso existe) tenta ignorar. A diferença entre o consumo e a devoração é que o consumo quer esconder a cadeia que há por trás. O consumo é da ordem da caixa preta, da interface amigável que te esconde a maquinaria, as mãos que trabalham e a montanha de lixo, quer te dar uma superfície imediata cuja mediação aparatosa desaparece por meio do seu funcionamento.

Viveiros soube devorar o melhor da imaginação utópica e matriarcal de Oswald de Andrade e, tomando a pista de Deleuze, tratou de retomar uma linhagem alternativa do pensamento ocidental, a linha nunca-efetivamente-seguida de Spinoza, Whitehead, James, Tarde e Bateson que nos encoraja a compreender com generosidade outras formas de mentalidade e agência além da do indivíduo humano, tomar com graça a corporalidade inter-relacionada e imanente da produção de ideias e o jogo de acaso que constitui a gramática afetiva coletiva. Ao mesmo tempo que tenta ativamente esquecer (ou destruir, mesmo) o reinado todo-poderoso do indivíduo hermeticamente fechado, irmão codependente do Estado, pai do

Mercado, e todas as desastrosas consequências históricas da sua vigência conceitual.

Uma ecologia materialista dos meios procura se orientar pela autodeterminação ontológica dos complexos figurais e das máquinas míticas que eles compõem. Tenta, até onde for possível, depreender os termos dos jogos que se jogam a partir do campo material em que eles se jogam, sem colocar a crítica como o discurso que encerra e delimita a potência de um nexos já configurado em seus limites, prescreve os afetos políticos que devem ser produzidos no processo de revelação coletiva ou carimba e autentica com reconhecimento de valor sofisticado um gesto de arte que seria considerado uma prática inferior.

O que se tenta aqui, então, é estabelecer uma ponte entre esse “toda coisa implica uma perspectiva” que Viveiros de Castro retira dos povos ameríndios (via Deleuze e Whitehead, entre outros) e o “toda coisa viva é crítica” de Kenneth Burke, do começo de “Permanence & Change”, (1935) onde ele fala da operação crítica de uma truta nadando no seu ambiente e aprendendo a não morder iscas.²¹⁰

Uma ecologia materialista dos meios também deve reconhecer a amplificação desmedida dos gestos que se dão no centro das grandes máquinas imperiais e procurar, sempre que possível, amplificar a potência de ondas e esquemas corporais que venham de outras máquinas e possam produzir outros circuitos afetivos de arrastamento (explicarei melhor esses termos no próximo capítulo).

Não é só o crítico que pode, de cima do seu decantado juízo da literatura e da vida social, transformar essa matéria expressiva em conhecimento (e, com sorte, esse conhecimento em *praxis*). Todo repertório coletivo de composições coreográficas produz dados problemáticos de uma experiência comunitária e os codifica em meios materiais de expressão.

Kenneth Burke (1957, p. 256) pede também para que pensemos a literatura como equipamento para a vida. O repertório de versos, expressões, ditados e refrões que compõe a tessitura oral de uma coletividade são respostas cristalizadas

²¹⁰ Lá pro final do mesmo livro, Burke nos oferece uma “metabiologia”, onde se diz que toda forma de vida traz ao mundo um novo conjunto de princípios (BURKE, 1984, p. 232) que movem alguns pedaços do universo de uma determinada maneira: “os apetites de um gafanhoto e a perspectiva ou sistema de valores que vão com eles são tão reais quanto qualquer (composto) químico” (BURKE, 1983, p. 233, tradução minha). No original: “A grasshoppers appetites, and the perspective or system of values that goes with them, are as real as any chemical”.

a situações, estratégias situadas que se desdobram a partir da relação coletiva com o meio.

Estamos tão acostumados a tomar a tarefa imediata da crítica como a de “problematizar” (num sentido raso do termo, digo) que frequentemente deixamos de notar que objetos de arte são sempre, já, como demonstra a antropologia, soluções expressivas pra uma série de problemas, tanto do que se convencionou chamar de conteúdo quanto do que se convencionou chamar de forma.

Com a intuição de que a principal limitação de quase todos os formalismos, assim como da trivial distinção forma-conteúdo, sempre foi sua filiação hilemórfica, podemos pensar na possibilidade de um formalismo com a matéria (isto é, a “energia e a frequência”) toda dentro. Substituir, onde der, a força pré-determinada do molde da *Pater Forma* por toda a metaestabilidade auto-organizada, morfogenética e modulável da *Mater Materia*.

Todos os seres existentes são centros de intencionalidade, diz (ou indica) o xamã ameríndio. Todos os corpos já expressam a si mesmos esteticamente, poderia dizer (mas geralmente não diz) o crítico. O xamã horizontal (em oposição ao sacerdote vertical) assume as perspectivas de subjetividades “alo-específicas”, na expressão precisa de Viveiros de Castro. Ao ver os seres não humanos como eles se veem (como humanos), os xamãs ameríndios são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico. O encontro e troca de perspectivas, nesse contexto, é um processo perigoso, e uma arte política — uma diplomacia, diz Viveiros.

Ainda que, com radicais diferenças contextuais, não é de todo diferente da postura assumida por Marianne Moore no seu poema “Poetry” (i.e., algo como uma de embaixadora entre ontologias diversas, como era Francis Ponge), onde ela nos pede que sejamos “literalistas da imaginação, oferecendo jardins imaginários com sapos de verdade dentro”.

Toda poética, ou toda forma de criação, já contém uma forma de pensamento e demonstra uma forma de ação. A necessidade de deixar que os objetos de arte “façam o que eles têm de fazer” na concreção de seus meios (por assim dizer) é estruturalmente análoga à necessidade política de deixar que os corpos individuais e coletivos façam o que eles têm de fazer na concreção de seus meios (i.e., as coisas que lhes são afetivamente próprias).

A antropologia se preocupa principalmente em verificar como que o dado de uma cultura vem a ser dado, a crítica literária (e de arte, de cunho comparatista ou não) já parte do dado enquanto superfície expressiva. Como se um tentasse ver como o desenho foi feito (como se produzem as tessituras imagéticas coletivas), e o outro, o que se pode fazer com esse desenho (como usar as juntas ou articulações expressivas dessas tramas).

Passei boa parte da minha vida tomando como natural que, em todo lugar em Brasília, se reproduzisse a divisão das estações em primavera, verão, outono, inverno, quando o movimento sazonal que se opera no cerrado goiano é basicamente o de seca e chuva. Na época do Natal, os *shoppings* com ar-condicionado botam algodão nas árvores imitando neve, enquanto lá fora o sol queima o asfalto sem dó. Essa disjunção figural dos países colonizados se naturaliza com muita facilidade mesmo para quem tem acesso privilegiado à informação. Eu demorei vinte e tantos anos para ter contato com uma mitologia que figurava as estações de uma maneira que batia com os ciclos do território onde nasci (os Krahô dividem o ano e a aldeia em seca e chuva, o que faz todo sentido do mundo para quem está no planalto central da América do Sul).²¹¹

O colonialismo e o desenvolvimento de um mercado global começaram a produzir essas disjunções radicais nas tessituras míticas das coletividades, disjunções que foram aceleradas e radicalizadas ao longo do século passado. De modo que hoje “a maior parte dos povos vive” assim, em regimes imagéticos que produzem desejos que eles não têm como acessar, muitas vezes sincronizados a ciclos completamente díspares do meio em que vivem.

Ardjun Appadurai (2008, p. 289) propõe em uma entrevista a discussão sobre uma “globalização da imaginação”, que não deve ser encarada só pelo lado tradicional da cultura de massa das metrópoles, mas a partir das aspirações de emancipação diversamente partilhadas pelas ex-colônias (no caso, para ele, especificamente das que se libertaram na segunda metade do século passado).²¹² O

²¹¹ A metade *wakmeye* da aldeia é associada à estação seca, tendo o privilégio e obrigação de cortar e carregar os troncos no período em que domina. Na estação chuvosa, isso passa para a metade *katamye* (MELATTI, 1970, p. 333 apud CUNHA, 2009, p. 43).

²¹² Alhures, Appadurai chama atenção para esse caráter duplo da imaginação, ao mesmo tempo meio de captura dos estados, mercados e interesses e faculdade de dissenso coletivo e emergência de novos desenhos de vida (APPADURAI, 2000, p. 6).

novo papel que a imagem ganha num mundo globalizado não pode ser compreendido apenas do ponto de vista da dominação imperialista.

A generalização do debate pós-colonial, portanto, pode tentar colaborar com a fundação de um possível território político comum para os territórios periféricos (a maioria das localidades do mundo, afinal de contas). Isso não quer dizer uma identidade pós-colonial genérica, já que tanto os processos de colonização foram diversos como as localidades e ancestralidades dominadas são diversas (mesmo dentro do Brasil, as diferentes tensões coloniais se manifestam de maneira incrivelmente variada em regiões diferentes e em estratos diferentes). Mas quer dizer, sim, a tentativa de se produzir figuras e imaginários comuns para compreender a disjunção imaginativa que constituiu os espaços colonizados e que hoje constitui a periferia do capitalismo como extensão histórica desse processo.

Não tenho bagagem suficiente em todas áreas pertinentes para pontificar sobre nada nessa discussão, mas acho que a perspectiva dos estudos literários pode dar alguma ajuda no que toca à questão da globalização da imaginação através desse viés que tento apresentar aqui (o de uma ecologia dos meios materiais).

Em muitos daqueles que se identificam com políticas emancipatórias da minha geração — e praticamente todos dessa que está agora se graduando —, verifica-se uma suspeita ou cansaço extremos, quando não uma revolta, mesmo, com o fato de que praticamente toda a formação universitária em ciências humanas consiste em ler homens brancos europeus mortos.

Há um profundo interesse por tentar orientar o pensamento por outras tradições, compor listas de leituras com mais mulheres, pessoas de outras cores e origens geográficas. Tentar fundar tradições alternativas de prática e de teoria a partir do pensamento e da mitoprática de origem ameríndia, africana, oriental, indiana, etc. Esse ímpeto me parece não só compreensível mas justíssimo. O mundo todo não pode ser para todo o sempre refém de um mesmo vocabulário filosófico-político, com seus termos problemáticos definidos de maneira derradeira e incontornável a partir de um punhado de homens gregos (por brilhantes que sejam os textos que botaram essa avassaladora máquina mítica-teórica para rodar).

A resposta conservadora já tipificada a isso é a de que os próprios discursos de emancipação política que desembocaram nesse tipo de sentimento são

dispositivos singularmente Ocidentais, derivados da universalização moderna dos direitos humanos, do Iluminismo e da constituição de políticas revolucionárias modernas (dependendo de quem conta a história, sendo tudo cria indireta, inclusive, da figura de Jesus Cristo).

Essa crítica não é nada trivial. Ainda que, evidentemente, a revolta contra a dominação colonial não tenha sido inventada na Europa, e muito menos nascido na academia, o vocabulário conceitual e quase todo o pano de fundo figurativo que temos para lidar com essa dominação — dentro de uma universidade, ao menos — deriva todo desse maquinário teórico e dessa bacia figural do Ocidente moderno (ainda que de perversões e reversões dentro desse próprio vocabulário).

Como diz Chakrabarty, o pensamento europeu é ao mesmo tempo indispensável e inadequado para nos ajudar a pensar a experiência de modernidade política em nações não Ocidentais. Por isso a sua ideia de “provincializar a Europa” tenta partir desse pensamento como herança comum que nos afeta a todos para poder renová-lo a partir das margens e para essas margens (CHAKRABARTY, 2000, p. 16).

Esse é o grande impasse de quem tenta conceber os termos de uma imaginação des-colonizada. Não existe, pelo menos para a maioria de nós, espaço fora da colonização. Até quem se considera inimigo histórico direto e inequívoco dessa máquina-mítica do Ocidente precisa, em alguma medida, compreender os seus termos imagéticos (mesmo que seja para não se deixar dominar por eles).

Isso não quer dizer, nem de longe, que não se deva almejar a constituição de tradições alternativas ou mirar-se nos gestos críticos que vêm de outros lugares e podem produzir outras problemáticas, outras dinâmicas e arquiteturas conceituais.

Mas quer dizer, sim, e com toda força, que não há pureza em lugar algum, nem na constituição de uma Europa fechada que gerou de maneira autopoética o milagre da civilização e nem na geração agora cristalina de uma tradição nova ou na recuperação integral de uma ancestral — seja ameríndia, seja africana, seja hindu — que não se misture, não se afete ou se contagie pela matriz europeia (que é, sempre foi, e isso Aby Warburg reconhecia bem, em si, um sistema aberto às contaminações do entorno, por mais que as abstrações concretas das fronteiras nacionais queiram que não).

Estamos atados para sempre, em alguma medida, aos problemas postos por Platão e à figura desse homem judeu morto pelo Estado romano, tudo bem. Mas também estamos atados a Exu e Iemanjá, e Maria não existe sem Ísis e Deméter como protótipos.

Que fique claro: não estou querendo apontar a máquina mítica europeia como um império do mal cartunesco. Se não há dúvida para qualquer pessoa com um mínimo de sensibilidade e acesso a informação que o colonialismo e o imperialismo foram processos brutais de dominação e servidão cujos termos ainda perduram na nossa configuração geopolítica atual, o juízo derradeiro a respeito da cultura ocidental em toda sua extensão porosa não cabe a mim fazer (e dificilmente cabe a qualquer um).

Mas, considerando esse “large, loose and baggy monster” que é o Ocidente enquanto máquina mítica, e fingindo que podemos considera-la como unidade mais ou menos inteiriça, cabe apenas dizer que a aparente exaustão da imaginação política atual, em alguma medida, se dá pela exaustão dos termos imagéticos da máquina mítica moderna ocidental, essa estranha caixa-preta que produz mitologias que não se assumem como tal.

Isso tudo também significa que a posição precária da periferia em relação ao centro não é só uma privação, mas também uma espécie de situação estratégica com suas próprias vantagens de perspectiva. Tudo aquilo que parece inscrito em pedra no velho mundo e nos EUA *de fato está*. Endurecido e estabilizado em instituições estáveis, coreografias seculares mais rígidas do que as juntas de um animal empalhado, mais imóveis que bustos de pedra (como o de Leopoldo I, que ainda assombra os jardins de Bruxelas).

A própria eficiência, estrutura e profissionalismo dos grandes centros universitários são uma extensão logística e financeira do que antes chamávamos complexo militar industrial (e que hoje é mais um complexo corporativo baseado em tecnologia proprietária).

Como dizem Adorno e Horkheimer de filmes de Hollywood, uma obra-prima caudalosa de Alan Badiou ou Bruno Latour exprime, entre outras coisas, toda a onipotência técnica do império francês, por mais que suas palavras procurem fazer outra coisa.

A modernidade inaugurou uma modalidade temporal que permitiu a irrupção dos movimentos emancipatórios que até hoje dão nome aos nossos anseios utópicos. Mas hoje a impressão que dá é que esses termos imagéticos não admitem qualquer transformação nem renovação. A imaginação daqueles que deveriam invocar o novo parece tantas vezes redundar da mesma rigidez agonizante dos conservadores mais caricatos.

Se, por um lado, a rigidez política do Brasil parece muito superior à europeia e norte-americana, com a nossa incapacidade histórica de superar as feridas que constituíram o território brasileiro, com essa tendência de repeti-las pra sempre numa estereotipia coletiva mórbida, por outro, a própria precariedade institucional pode deixar, em alguns casos, mais espaço para manobra imaginativa.

A última coisa que quero aqui é fetichizar a precariedade, ainda mais no momento político em que estamos. Mas é fato que posições periféricas sempre conseguem enxergar e, tendo chance, apontar alguns dos pontos cegos mais flagrantes das posições centrais. Isso vale tanto em relação a um terceiro-mundista em relação ao primeiro mundo (pra usar esses termos antiquados e ainda operantes) como em relação a uma pessoa em condições materiais precárias em relação a uma pessoa materialmente privilegiada. É o que se encena com tanta força no cinema de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e, mais recentemente, Adirley Queirós.

Claro que a precariedade, na esmagadora maioria das vezes, simplesmente impede ou limita a produção de arte e de conhecimento, e veremos agora isso recrudescer de uma maneira que talvez nem consigamos ainda imaginar. Mas escrever uma tese em uma universidade precarizada, com sua própria existência politicamente ameaçada, seus funcionários estáveis e terceirizados humilhados por meses, implica ter uma partida singular no que significa produzir conhecimento.

Estar em uma biblioteca pública onde as luzes de repente se apagam (como já estive várias vezes) não é bom, mas implica também uma compreensão material bruta da contingência histórica de todos esses processos que nos arrastam até hoje e que podem, em alguns momentos, parecer invisíveis a partir de Harvard ou da Sorbonne.

A questão não é nunca se mitos são verdadeiros ou falsos. Todo mito é, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso. Como diz Kenneth Burke, mitos não são ilusões,

mas modos de organização da mente. Um mito parece ilusório quando sobrevive como fóssil de situações para as quais ele era adaptado e precisa confrontar situações para as quais ele não foi criado. A questão é sempre se uma máquina mitológica é adequada ou inadequada para um dado contexto relacional histórico.

Se a mitologia pode ser pensada como uma montagem problemática transindividual de sentido, a tarefa de desmontar e remontar a máquina mítica moderna e ocidental a partir de suas margens apenas começou.

3.5 Mitologia moderna crítica em Marx e Freud (e no Programa mais antigo do Idealismo Alemão)

“De plus, la croyance commune à la force magique d’un être spirituel suppose toujours qu’il a fait, aux yeux du public, ses preuves, miracles, ou actes efficaces.”

Mauss e Hubert

“The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited”

Hamlet, Ato II, Cena 2.

Já mencionei no início que o marxismo e a psicanálise podem ser consideradas mitologias críticas. Antes que diga algo que possa enfurecer os batalhões de exegetas, quero deixar claro que não pretendo lidar nesse breve comentário com os *verdadeiros, autênticos* Marx e Freud, quem quer que estes sejam. Estou longe de ser especialista em qualquer dos dois, estou lidando aqui com a *doxa* rasa do marxismo e da psicanálise, com a superfície brilhosa do médico-xamã de charuto com resposta pra tudo e a silhueta de papelão do bruxo raivoso barbudo que invoca espectros. Quero apenas esboçar um tratamento rudimentar de suas figuras e de seus gestos enquanto produtores de mitologias críticas, e quero fazer isso mais pelo que isso pode nos dizer a respeito da mitologia moderna em geral (e dos seus meios materiais de concreção) do que pelo que posso oferecer de

original a respeito de autores tão usados e abusados. Uma análise desses dois autores que fosse coerente com o que eu preconizei no primeiro capítulo teria de envolver uma descrição substancial das condições de produção histórica do marxismo e da psicanálise, tarefa que eu não teria no momento nenhuma competência para executar. O que vou fazer, no lugar, é pensar na dimensão estética e literária desses dois grandes escritores e tentar identificar a singularidade retórica dessas potências figurativas titânicas (e uso “titânicas” aqui de maneira bem deliberada: como as deidades anteriores às deidades que hoje presidem).

Estarei lidando com seus gestos muito mais no sentido figural do que conceitual, portanto (ainda que essa distinção às vezes seja tênue, quase como que uma luva que se veste de um lado ou de outro).

Marx e Freud constituem, é claro, casos absolutamente singulares da tecnologia moderna da autoralidade (“fundadores de discursividade”, como diz Foucault). O pensamento crítico sobre cultura ao longo do século XX inteiro foi, em grande parte, configurado em relação aos gestos desses dois homens judeus que escreviam em alemão. Bibliotecas inteiras já foram escritas tanto na tentativa de recuperar o sentido genuíno dos seus gestos quanto no sentido de desmascará-los, desmontá-los ou destruí-los. Até hoje, em 2019, em todos os campos das ciências humanas assim como no ativismo político (para Marx) e na atividade psicológica clínica (para Freud), temos milhares de pessoas que se dizem, em diferentes graus de engajamento e convicção, *Marxistas* ou *Freudianas*. É evidente que o marxismo está longe de ter a vigência e o viço que já teve dentro do pensamento crítico, mas, além de se esboçar nos últimos anos uma revitalização justa desde a crise de 2008 (e a conseqüente derrocada da credibilidade do consenso neoliberal), temos ainda o fato curioso da propagação de um discurso de extrema direita, mais ou menos afinado pelo continente, denominando “marxismo cultural” uma espécie de hegemonia conspiratória esquerdista disseminada para dominação global.

Se um comunismo nos termos soviéticos parece impensável por uma série de razões mais ou menos óbvias, o espectro do socialismo e do marxismo continua vagando por territórios variados.

É difícil pensar em outro exemplo equivalente de autores que produziram máquinas tão aparatosas com conseqüências materiais tão vastas diretamente

retraçáveis às suas palavras (fora de tradições religiosas, isto é, fora Maomé, Paulo, Lutero).

É claro que as obras dos dois não produziram esses efeitos desmedidos por conta própria, ou num vácuo. Funcionaram, ambas, como se sabe, como elementos de uma trama discursiva mais vasta que conseguiram canalizar e ordenar uma quantidade massiva de energia disponível, servindo como disparadores de campos problemáticos já tensos que esperavam ordenação. Mas a extensão relacional dos efeitos de seus gestos conceituais é, ainda assim, absolutamente assombrosa a ponto de parecer absurda.

Ao dizer que Freud e Marx produziam mitologias críticas, eu espero que fique claro como cristal que o sentido não é desmontar os termos dessas mitologias, ou desmascará-las. Isso é mais ou menos o que uma mitologia crítica — como o marxismo e a psicanálise — tenta fazer com algum campo teórico-prático, mas não é o meu objetivo aqui. A ideia é justamente tentar entender de onde pode ter vindo a potência figural desses campos de enunciação que se desdobraram em campos de operação tão potentes, tão estranhamente inesgotáveis. Como foi possível escrever assim? É possível que se produza algo parecido de novo, ou o intervalo para esse tipo de cristalização já se preencheu de maneira derradeira e irreversível?²¹³

Ambos os autores não só entendiam que produziam *ciência*, mas voltaram suas ferramentas de escrutínio para escancarar pontos cegos do discurso científico corrente de sua época. Marx queria destruir o discurso econômico liberal que legitimava a exploração capitalista como tropismo técnico inevitável. Freud queria descortinar o teatro animalesco de instintos por debaixo da onipotente racionalidade humana. A maneira mais trivial como esses vocabulários conceituais reverberaram nos estudos literários e estéticos em geral tende a se concentrar mais nesse aspecto de desmistificação, aquilo que Ricoeur denominou — com justiça ou não — de hermenêutica da suspeita. Este foi, sem dúvida, um dos apelos substanciais que seus vocabulários ofereceram ao surgir: a impressão fortíssima de que se está revelando algo *escondido* pelo verniz do senso comum, de que um teatro de enganação estava sendo desmontado, e de que aquele que acessava o sentido desse vocabulário, portanto, já estava implicado em um processo amplo de

²¹³ Que é, e espero que já tenha ficado claro a essa altura do campeonato, o gesto de evasão figural mítica por excelência.

emancipação (social e individual *nos dois casos*, ainda que cada um foque mais em uma das dimensões).

São vocabulários conceituais críticos que não só tentam dar conta das suas condições epistemológicas de possibilidade — como faz todo discurso crítico desde Kant — como tentam reconfigurar os termos simbólicos gerais em que a sua construção científica pretende se dar. A figura e o gesto de Marx se apresentam como alguém que tentou desesperadamente, com todas as ferramentas de que dispunha, transformar o jogo crítico da filosofia e do pensamento numa ferramenta prática afiada cuja intervenção seja a mais violenta e atritosa possível no campo de dominação social, como quem prepara e enfia a muito custo uma lança no meio das engrenagens da máquina. Já Freud, escrevendo depois de Marx e da máquina do marxismo estar em curso, construiu com confiança e cuidado uma prática secular de cura pela fala na forma de um sistema conceitual imunológico armado até os dentes contra todos os truques do autoengano pretensamente racional.

Embora esteja lidando aqui com os dois ao mesmo tempo, gesto que se tornou costumeiro, é evidente que as dimensões míticas dos dois vocabulários operam de maneiras radicalmente distintas. Um escancara com raiva a concretude violenta do metabolismo social em números,²¹⁴ o outro se vira para a lógica do sonho e das forças sub-reptícias que nos regem além da nossa intencionalidade estrita.

O marxismo oferece com o seu materialismo dialético histórico um plano narrativo para se imaginar o coletivo, uma trama conceitual em que as forças sociais todas conspiram (ou conspiravam) para construir o futuro a partir da luta de classes e do horizonte inelutável do socialismo. Isso não te dá só uma cosmovisão, mas um motivo prático para orientar toda sua vida. Apenas um confronto realmente substancioso com toda sua obra pode decidir até onde o que ele tentou fazer foi um prognóstico científico objetivo e até onde foi uma tentativa ardilosa de firmar, por teimosia, brilhantismo e resiliência, uma profecia que cumprisse a si mesma. De

²¹⁴ E foi isso que mais chamou minha atenção ao ler o primeiro volume do *Capital*. Mais do que o maquinário conceitual sofisticado de desvelação da metamorfose do capital, a erudição literária, a ironia ácida com os inimigos. Tudo isso eu já esperava, pela fama e as citações. Mas a minúcia obsessiva com que Marx traduz a brutalidade da exploração em números é o que mais me move em todo o espetáculo aparatoso do livro. Seja em relatórios de comissões sobre trabalho infantil ou em dados sobre desnutrição na Irlanda, a concretude corporal do que ele está descrevendo se faz sentir a todo tempo no meio da teia densa de abstração.

qualquer forma, não me parece nada injusta e nem cínica a descrição de “O Capital” como uma comédia, no sentido de Northrop Frye.

Conjugado com o manifesto que o precedeu, “O Capital” parece esboçar uma narrativa enciclopédica que narra o caminho de uma comunidade por uma série de peripécias em direção a uma redenção derradeira. A retórica raivosa e brilhante de Marx carrega a sucessão do argumento abstrato sobre a metamorfose do valor e a sua tentativa de provar a existência da mais-valia como verdadeiros episódios épicos.

Freud joga outro jogo, inteiramente. Era, antes de tudo, um médico lidando materialmente com o bem-estar de indivíduos, não um economista profético lidando com toda a amplitude da trama social (apesar de seus momentos mais generalistas de teórico da cultura). Excetuando seu calhamaço inicial de interpretação dos sonhos — o gesto inaugural de sua disciplina própria de interpretação, do campo de discurso que ele pretendia tornar operante —,²¹⁵ a sua obra se caracterizou mais por desdobramentos graduais, ainda que às vezes ousados, organizando-se mais na direção de revisões constantes e cautelosas de um mecanismo cibernético de cura e proteção da individualidade que se auto-organizava de acordo com os resultados de sua prática clínica, os desdobramentos institucionais da psicanálise e os estudos dos seus discípulos e colegas.

A dimensão mítica desses dois planos figurativos, então, se opera em campos diferentes de concreção. O maquinário marxista de revelação histórica e construção de *praxis* se desdobrou nos experimentos comunistas do século XX, de modo que a empreitada teórica marxista vê sempre imputada a si — e com razão — a necessidade de lidar com todo o peso dos escombros do seu espectro. Quem se entende como sucessor da dialética histórica que Marx capturou no movimento do capital a partir da teurgia Hegeliana tem como sombra não só esses gestos conceituais originários, mas toda a sua convoluta predicação histórica por figuras como Lenin, Stalin e Mao Zedong (todos eles *teóricos marxistas*, além de estadistas). O marxista se encontra envolvido figuralmente, bem ou mal, na parte que o comunismo tomou no pesadelo do século XX — e que nunca deve ser narrada

²¹⁵ E cujo primeiro sonho analisado é um sonho *do próprio autor*, um cuja descrição implica uma descrição de suas próprias inseguranças enquanto médico e teórico, além de seu uso de cocaína. É um gesto retórico muito mais sedutor do que inaugurar sua análise de sonhos numa cobaia qualquer que servisse de cordeiro prototípico.

sem a sua contraparte capitalista, reverso da mesma moeda, cunhada em uma só máquina. Não é de se surpreender que tantos autores deles devam boa parte do seu tempo a falar de melancolia.

Já o maquinário Freudiano desdobra outros campos de enunciação e projeta outros campos de operação. Freud nos deu, como Spinoza, uma máquina para lidar concretamente com a servidão dos nossos afetos. Mas enquanto um o fez *more geometrico* (ao modo dos geômetras), talvez para legitimar a estranheza de alguns movimentos conceituais, o outro o fez como um médico e pensador crítico que interpretava os sonhos do Ocidente, queria afundar o dedo nas suas feridas narcísicas e expor as suas neuroses em público.

Freud nos domina até hoje por ter oferecido à modernidade um vocabulário crítico tão pregnante para lidar com tudo que a razão consciente e desperta ignora (ou seja: ele executou nos termos operacionais da modernidade um discurso que lida exatamente com o seu ponto cego”).

Dos dois, Marx certamente seria o mais certo de recusar com veemência a pecha de mitólogo. O que ele estava fazendo era denunciar a taumaturgia fetichista do capital, afinal. Já Freud assumia em diversos momentos a dimensão mítica da psicanálise, ainda que quase sempre de maneira ambivalente.

Em 1932, em uma carta para Albert Einstein, Freud admite que suas teorias podem no fim das contas ser tomadas como uma mitologia, mas, ele pergunta, o mesmo não poderia ser dito de toda ciência? (FREUD, 1950, p. 283 apud SELS, 2011, p. 56).

Nas suas introduções à psicanálise, os instintos são descritos como entidades míticas magníficas em sua indefinição (FREUD, 1964, p. 95). Já lidamos brevemente com “Além do Princípio do Prazer” no primeiro capítulo. Não é preciso recompor todo o trajeto teórico que Freud traça no livro, mas apenas lembrar a sua conclusão, onde Freud apresenta a vida biológica como um embate entre Eros e Thanatos. É certamente, junto com Totem e Tabu, dos momentos mais fortes de mitografia explícita na obra de Freud.

Freud parece ter perfeita consciência de que só se tira um mito do lugar botando outro. Explicar a trama familiar a partir de Édipo pode ser uma refundação científica da mitologia para outros fins, ou algo do tipo, mas decididamente não é um gesto de destruição da dimensão mítica.

Ainda assim, Freud tem seus momentos perfeitamente iluministas, voltando-se geralmente para a religião organizada como alvo de seus ataques. É uma pena que, para tanto, em alguns momentos se sirva de generalizações bastante apressadas. Ao definir a crença religiosa como uma crença que envolve a realização de um desejo (no texto “O futuro de uma ilusão”), Freud parece partir do céu cristão como modelo arquetipal para toda espiritualidade coletiva. Como se não existissem diversas práticas espirituais voltadas para uma construção ética-filosófica predicada na erradicação do desejo, como o budismo e o taoísmo, como se não existissem até hoje politeísmos que encarnam elementos do princípio de realidade, tanto no próprio cosmodrama nada idealizado das personalidades divinas quanto no vocabulário prático-ritualístico de sua concreção metafísica.

Ou seja: a última coisa que quero fazer aqui é desmontar a psicanálise. Mas acho importante, sim, afirmá-la como uma forma de gestão transindividual da cura pela fala que existe entre tantas outras, e não como uma tecnologia derradeira de subjetivação científica emancipada frente a credices e demais armadilhas infantis do autoengano supersticioso. Apontar a semelhança da psicanálise com elementos da cura xamânica ou da confissão cristã não deve parecer um xingamento, mas apenas a admissão de que a psicanálise — na sua dimensão clínica, em particular — é uma versão secular, moderna e burguesa de práticas que a precedem.

Para encerrar, alguns comentários breves e semi-irresponsáveis sobre “O Programa mais antigo de sistema do Idealismo Alemão” e o que ele pode nos dizer sobre o período que precedeu os gestos de Marx e Freud. O texto serve, em primeiro lugar, porque é um texto sem autor definido. Muito adequado, portanto, para uma decomposição mitológica crítica. O texto foi datado entre o final de 1796 e o início de 1797, mas foi descoberto apenas em 1913, de modo que a sua influência no período do qual ele é parte foi nenhuma. Está escrito na caligrafia de Hegel, mas pode ter sido escrito por Hegel, Hölderlin ou Schelling (ou, ainda, pelos três juntos).

Ali se invoca a necessidade de se criar uma mitologia da razão. Se novas dimensões técnicas sempre reconfiguram a máquina mítica, podemos dizer que o sentimento romântico capturado ali não se explica apenas pelo trajeto fantasmático de figuras e conceitos pelo tempo, mas pelo pertencimento de seus atores a sistemas reais de circulação material de energia que constituíram esses circuitos de informação. Não era apenas que se sentia “no ar” a necessidade de uma mitologia

para a razão, mas que os três ali sabiam — porque sabiam onde estavam, em que língua escreviam —²¹⁶ que podia muito bem calhar de algum deles vir a ajudar a escrevê-la. Um dos três possíveis autores desse programa veio de fato a escrever uma máquina teúrgica conceitual cuja influência no desenvolvimento de uma mitologia crítica moderna não pode ser exagerada.

Para Kittler (1992, p. 160), o sistema de inscrição (ou rede discursiva) de 1800, dominado pela imprensa, permitiu que o idealismo alemão, “com seu locus social nas escolas superiores e universidades da Alemanha”, fizesse da poesia alemã “poesia universal e universitária”, chamando atenção para fato de que Fichte escreveu um dos ensaios que levou à codificação do *copyright* de autores. Kittler aponta ainda para a homosocialidade imanente a esse circuito entre poesia e filosofia, notando que a Fenomenologia do Espírito termina com um poema chamado “Amizade”. A diferença sexual fica fora do jogo (KITTLER, 1992, p. 164).

O programa ainda diz que necessitamos de: “Monoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte” (O MAIS ANTIGO PROGRAMA DO IDEALISMO ALEMÃO, 1997, p. 9).

Pois diria eu, daqui de onde estamos, que já tivemos muito tempo disso, muitos monoteísmos teóricos (de ordem transcendente ou materialista) e um falso politeísmo da arte que expande seus campos de concreção na mesma medida em que esvazia seu campo de produção imagética como mais uma variante operacional da tecnologia proprietária autoral, da produção de distinção social e da publicidade.

Kierkegaard (1997) escreveu um dos textos mais profundos sobre a tecnologia autoral moderna, e certamente o mais engraçado, “Amostragem de escrita” (*Skript-Prover*). Assinado por A.B.C.D.E.F. Godthab e publicado apenas em 1916,²¹⁷ o texto é a apresentação de um autor prospectivo oferecendo seus serviços para o público leitor.

“O que é um autor?”, pergunta o autor-prospectivo. Ele próprio responde: “alguém que teve algo impresso que lhe dá dinheiro. Aquele que imprimiu algo, mas

²¹⁶ Claro que a língua alemã não tinha ainda esse caráter hegemônico na filosofia na época, mas digo no sentido de ser a língua de Kant e Goethe.

²¹⁷ Como relata o seu tradutor Todd W. Nichol, esse texto foi escrito como uma espécie de sequência para a já estranha obra “Prefácios”, assinada por Nicolas Notabene (N.B), e que consiste numa série de prefácios que não levam a nada posterior. Segundo Nichol, além de responder a críticas sobre suas obras e sua estratégia de pseudônimos, o livro seria uma sátira prolongada ao Hegelianismo dinamarquês da época (com seus escritores que prometiam sistemas totalizantes que nunca chegavam).

não ganha dinheiro, não é um autor” (KIERKEGAARD, 1997, p. 75). Querendo então ser pago para escrever, o autor-prospectivo oferece amostragens de seu serviço, resenhando num mesmo estilo elevado genérico montagens teatrais de Shakespeare, execuções públicas e edições de luxo (sem falar uma palavra do conteúdo do livro resenhado).

Kierkegaard, como sabemos, assumiu depois a autoria dos livros de seus pseudônimos e explicou que se tratava de uma tentativa de comunicação indireta. Sabendo que não era possível estabelecer uma comunicação cristã autêntica direta nos canais já existentes, ele tentava aplicar um ácido negativo antes de tentar estabelecer um canal.

Mas sabemos também que Kierkegaard empregava seus pseudônimos de maneira tão exagerada, estilizada e profusa (resenhando seus próprios livros e refutando seus próprios artigos num teatro didático com verdadeiros momentos de *vaudeville* conceitual), que fica difícil retratar qual é exatamente a estratégia maior de persuasão cristã por trás de seus gestos críticos. Nesse texto satírico curto, no entanto, chamo atenção apenas para como Kierkegaard compreendia o meio literário como um circuito de comunicação material, um protocolo para produção de valor.

Como argumenta Bertel Pedersen (2007, p. 109), aquilo contra o que Kierkegaard escrevia era o modo de discurso que Bakhtin chamava de monológico, aquele que coloca um único ponto de vista que domina o campo discursivo.

Essa condição performativa dos pseudônimos não seria, para Pedersen, uma forma de maiêutica deceptiva, como muitas vezes se compreende. Seria, sim, antes, a “condição necessária para a transformação dos textos existentes e estruturas de dominação” (PEDERSEN, 2007, p. 115). Vista a partir dos meios materiais, a questão da autoralidade para Kierkegaard é, talvez, menos a de uma autenticidade performativa derradeira (como explicitamente invoca e demanda a sua filosofia) e mais de economia pública discursiva.²¹⁸

Talvez agora o que se precise para o novo século (que já começa tão trágico) seja um politeísmo da razão e do coração e uma polirritmia da imaginação política e da arte, um desprendimento de mitologias críticas monoteístas por uma abertura

²¹⁸ Nesse sentido, ver também “The Impressions of Theophrastus Such”, o brilhante último romance de George Eliot, de 1879, composto de resenhas de livros inexistentes, de onde é possível se depreender uma espécie de ética e de economia conceitual.

ontológica e metodológica experimental e o abandono do falso politeísmo moderno da imaginação em favor de um pluralismo de fases dos campos de concreção artística fundada numa ecologia de práticas e meios.

A imaginação política não corre apenas nos sulcos das tecnologias artísticas autorais burguesas, não produz apenas obras e autores atomizados como gênios titânicos, mas apresenta um pluralismo de fases na concreção extensa dos ciclos imagéticos coletivos. A figuração autoconsciente não nasceu com a modernidade, e o dispositivo de temporalidade histórica que se criava ali na época em que o programa foi escrito — instaurador de tantos dinamismos singulares — hoje parece funcionar principalmente como nexo de amarras figurativas da nossa imaginação política, matriz iterativa mórbida como a de qualquer máquina mítica inadequada.

O pensador contemporâneo muitas vezes se compreende fadado a atualizar para sempre o sentido dos gestos fundadores da sua vertente crítica de predileção de uma maneira parecida com a que se diz que a imaginação dos povos pré-modernos corre em círculos na atualização do passado mítico. Aquilo que engole o mito sempre acaba engolido por um mito maior.

Tudo que estou falando, então, é que não devemos naturalizar a constituição histórica dos canais teórico-práticos do marxismo e da psicanálise em determinadas ecologias, por mais que as duas mitologias críticas ainda ofereçam muito pano pra manga? É basicamente isso, mas espero que a formulação possa ultrapassar um tanto essa ideia, em si bastante trivial.

Digamos, assim, para arrematar: a maioria de nós concorda que deveríamos ser capazes de olhar para a concreção histórica da figura mítica de Jesus Cristo como uma cristalização contingente e recursiva; dependente, em todas as fases de seu desdobramento ontogenético, das condições energéticas e estruturais da ecologia de meios em que ela se propagava. Pois o mesmo deve ser dito desses outros dois bruxos judeus extraordinários. Seus gestos se cristalizaram em condições metaestáveis singulares (que eu, inclusive, não tenho os instrumentos para recuperar com precisão), e nosso uso de suas caixas de ferramentas e de seus campos problemáticos não deve nunca esquecer a contingência convoluta dessa gênese histórica. As revoluções do século XXI só virão, se vierem, quando o cronotopo moderno for virado do avesso.

3.6 Magia e temporalidade

“Capitalism is entirely without precedent, in that it is a religion which offers not the reform of existence but its complete destruction.”

Walter Benjamin

Quando uso a palavra “bruxo” para descrever Marx e Freud eu não estou sendo faceiro, muito menos fazendo pouco dos dois. Acho que talvez seja um termo menos impreciso do que “fundadores de discursividade”. Afinal, o julgamento mágico seria, como dizem Mauss e Hubert, uma síntese coletiva que acredita na veracidade de determinadas ideias e na eficácia de determinados gestos (MAUSS, 2002, p. 118).

A italiana Silvia Federici oferece, no seu “Calibã e a Bruxa” (2004), uma história feminista alternativa da formação do capitalismo, narrando o processo de expropriação das terras populares e de produção do corpo maquínico moderno a partir da caça às bruxas (que matou centenas de milhares de mulheres e cujo período mais intenso se deu o entre 1580 e 1640).²¹⁹

Mas que sentido podemos dar para a feitiçaria no mundo contemporâneo? No livro “Sorcellerie Capitaliste” (Feitiçaria Capitalista), de 2005, Isabelle Stengers e Philippe Pignarre (2005, p. 59) descrevem o capitalismo como um sistema de captura da imaginação política que consegue engolir toda prática alternativa que se ergue no seu domínio, um sistema de feitiçaria cujos praticantes não se consideram feiticeiros e cujos alvos não se protegem pois não se entendem vulneráveis a esse tipo de força.

²¹⁹ Se Foucault narrou os processos disciplinares de formação do corpo do trabalhador moderno, Federici tenta encontrar nas revoltas populares medievais e na sistematização estatal da repressão sexual as linhas de força da sujeição histórica do corpo feminino. A autora aponta como o trabalho doméstico de produzir os trabalhadores e cuidar da “regeneração da sua capacidade de trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 26) sempre foi mistificado como recurso natural, enquanto o domínio do trabalho e da produção masculinas — que dependem inteiramente do trabalho reprodutivo — seria onde a economia se dá. Federici argumenta que o processo de acumulação primitiva que Marx descreve no final do primeiro volume do *Capital* também se deu com o corpo feminino, cuja potência sexual e de revolta teve que ser controlada de forma violenta na Europa por meio da caça às bruxas (FEDERICI, 2017, p. 119).

As pequenas mãos que sabem fabricar o capitalismo em toda sua extensa cadeia — dos gestores de recursos humanos aos sacerdotes que reverberam seu credo — não são cegados por uma ideologia. É melhor dizer que a capacidade deles de pensar e sentir foi presa de uma operação de captura (STENGERS e PIGNARRE, 2005, p. 62). Para os dois autores, não adianta denunciar a ilusão dessa ideologia (se dependesse apenas de apontar o absurdo do sistema, o capitalismo já teria se desmontado há muito tempo), o que precisamos é conjurar estratégias de nomeação e enunciação que possam agenciar uma sintaxe de luta, como Marx fez no seu tempo.

Trata-se menos de nos pôr de acordo com o que Marx disse e mais de prolongar o problema que ele formulou. Querer transformar em vez de interpretar não quer dizer que qualquer coisa que transforma é bom, mas que a verificação de uma ideia se dá a partir da sua capacidade de orientar a ação (STENGERS e PIGNARRE, 2005, p. 30). Uma outra maneira de entender isso é que uma ideia se cumpre com sua “concreção experimental coletiva”.

Valorizo muito o espírito da empreitada de Stengers e Pignarre, mas me parece, de onde estou, mais vantajoso falar do capital como religião do que como feitiçaria, dada a dimensão institucional das ciências econômicas, do mercado financeiro e do seu alto sacerdócio público e privado. O que não depõe contra a vontade de querer retomar a noção de magia com uma dimensão política séria.

Em Simondon, a magia seria a primeira de três fases ou modos distintos da cultura humana (as outras duas sendo a religiosa e a técnica). Explicaremos melhor o que isso quer dizer para Simondon no próximo capítulo, mas, por hora, basta dizer que ele se baseia no conceito termodinâmico de mudança de fase para formular essa sua teoria trifásica da cultura. Uma fase, aqui, não é um momento temporal sucedido por outro, mas aspecto que resulta do desdobramento do ser em oposição a outro aspecto (SIMONDON, 2002, p. 221).²²⁰

O que Simondon chama de magia seria a unidade primitiva de relação do homem com o mundo, reticulação do meio humano original em figura e fundo. Ao considerar a magia como momento originário da cultura, ele repete uma noção assentada na antropologia, mas sem encontrar na prática mágica uma compreensão

²²⁰ Simondon tenta a todo custo aqui distinguir seu modelo de uma descrição dialética do desdobramento técnico histórico. Lidaremos diretamente com os motivos e as implicações dessa sua tentativa no próximo capítulo.

defeituosa do processo causal (como fazia Frazer, por exemplo) ou mesmo variações em cima do princípio da causalidade (como em Mauss e Hubert).

A técnica e a religião seriam ambas filhas da magia, desdobramentos posteriores. Mas isso não as tornaria superiores a ela; de fato, técnica e religião são consideradas fases contemporâneas (uma sendo a fase objetiva, e a outra, a fase subjetiva do desdobramento do complexo mágico primitivo) e as duas devem ser, tomadas à parte, consideradas como mais *pobres* do que a magia de onde elas saíram (SIMONDON, 2002, p. 240).

Ou seja: Simondon encontra na magia uma espécie de “potência amorfa” superior a dos domínios subsequentes, por sua vez funcionalmente diferenciados. Na magia, um meio onde sujeito e objeto ainda não se distinguem com clareza se organiza em lugares e momentos privilegiados como o alto de uma montanha ou uma clareira (SIMONDON, 2012, p. 228). O tipo de ordenação que ocorre na magia seria a mais simples, dúctil, vasta e concreta do mundo: a da reticulação, permitindo que pontos-chave da troca direta entre humano e meio articulem massas concentradas de realidade (SIMONDON, 2012, p. 229).

Esse é um dos momentos mais estranhos da obra de Simondon. Ele não explica sua compreensão de magia em nenhuma teoria prévia e tampouco se orienta pela etnologia ou o pensamento clássico e renascentista em torno do assunto. Fica claro que ele está nos apresentando sua própria compreensão da magia, e não recuperando qualquer outra.

Boa parte das práticas que Mauss e Hubert descrevem como magia no seu ensaio seminal e erudito sobre o assunto não preencheria, ao que me parece, os requisitos de Simondon. Ainda assim, podemos encontrar aqui traços do generalismo ambicioso que os autores empreendem com o conceito de *mana*, palavra dos melanésios que designa uma espécie de força ou qualidade mágica que se transmite como ato pela cadeia dos seres (MAUSS, 2002, p.1 01). O *mana* seria contagioso e transmissível, seria não só uma força eficaz mas a própria *eficácia* (MAUSS, 2002, p. 104), o valor diferencial de todas as coisas cuja diagramação mágico-prática emerge por meio de uma concreção coletiva. Mauss e Hubert também diferenciam a magia da religião, mas sem dar essa potência toda para a primeira. O único momento em que Mauss, Hubert e Simondon parecem estar falando exatamente da mesma coisa é quando os antropólogos destacam a

inseparabilidade entre a força mágica e o seu meio (MAUSS, 2002, p. 100). As formas rituais que criam as forças mágicas seriam formas de circunscrever e criar o seu meio, assim como em Simondon.

Para Schelling, a magia não quer dizer nada mais, nada menos do que “potência e possibilidade” (SCHELLING, 1994, p. 99). Ele equivale a ideia ao Maya indiano,²²¹ a dimensão ilusória da matéria de cujos liames somos todos cativos. Como lhe é costumeiro, Schelling não desmonta a oposição entre algo ser pura ilusão e ser plena potência ao mesmo tempo.

Tentando fazer uma ponte entre as perspectivas: a magia poderia ser considerada a própria emergência de um fundo figural pré-mitológico, arquipotência figurativa que delimita e projeta um campo de ação eficaz a partir do meio. Se seu tecido é de uma consistência ilusória, o mesmo pode ser dito da tessitura da matéria.

A reticulação primária direta do meio em pontos-chave de que Simondon fala não se encontra mais disponível para nossa intervenção mágica, mas o fato é que vivemos hoje num mundo todo intermediado por uma ecologia imagética globalmente sincronizada que amplifica o mínimo gesto e torna a dimensão mítica muito mais palpável, ao tornar a posse coletiva de uma imagem um processo mais acelerado e, assim, visível ao olho nu proverbial.

Essa dimensão mítica de posse coletiva de tramas imagéticas se opera numa rede técnica humana, mas os seus termos derradeiros de emergência caótica parecem ultrapassar o nosso alcance imediato. Todo o espaço público é saturado de uma mistura profusa de complexos figurais disputando a posse dos corpos, boa parte das pessoas vivem o tempo todo acopladas a telas dos seus celulares (onde se desdobram as *linhas do tempo* de plataformas imagéticas corporativas). Escrever o nome de um amigo ou de uma empresa numa plataforma dessas implica invocar a presença dessa pessoa ou empresa, as imagens de gestos prosaicos disseminadas em massa podem gerar as reações em cadeia mais imprevisas e inimagináveis. O poder que nomes sempre detiveram na magia parece renascer aqui com uma roupagem muito diferente.

Talvez seja mais fértil tentar conceber formas de invocação e conjuração para lidar com esses campos de forças políticos do que partir de um linguajar fundado

²²¹ Mauss e Hubert também associam maya e magia, chamando as duas de arte da transformação (MAUSS, 2002, p. 83).

nos termos operacionais da modernidade, com seus sujeitos em domínios bem-demarcados lidando com um mundo de objetos bem-recortados. Talvez fosse até prudente refazer os catálogos de demônios (do tipo *Pseudomonarchia Daemonum*) com os megaorganismos corporativos que regem as indústrias que nos produzem. É quase sempre pelo nome que se captura e se é capturado.

Para Kenneth Burke (1964, p. 119), haveria um “decreto mágico implícito” no mero ato de nomear um objeto ou situação. Para quem está preocupado com eficácia retórica, então, como ele estava, a tentativa nunca pode ser de eliminar a magia, o que significaria eliminar todo tipo de vocabulário. A tentativa deve ser de se chegar numa magia mais correta, mais precisa, cujos decretos que nomeiam situações cheguem o mais próximo possível da situação real, num processo de aprendizado que só poderia se dar, para ele, por via de uma “revelação coletiva” de teste e discussão (BURKE, 1964, p. 120). Nos termos desta tese: por via de uma concreção experimental coletiva.

Aby Warburg (2015, p. 295) disse que o que chamamos de magia seria “mera cosmologia aplicada”. No nosso tempo, infelizmente, a cosmologia tende a ser compreendida como habitante de um domínio, a arte como habitante de outro, a mitologia e a religião como habitantes de outro. Cada uma segue seu curso sem nunca se encontrar. Não se vê com facilidade aquilo que, no fundo, todo mundo sabe: que cada disciplina recorta uma banda, ou faixa, diferente, de um mesmo espectro.

Para Simondon (2012, p. 249), o pensamento estético nasce justamente no intervalo que se cria entre técnica e religião. Embora a magia não exista mais no mundo contemporâneo, para ele, elementos desse universo ainda se mantêm na dimensão artística. E não é só uma nostalgia do pensamento mágico que encontramos na atividade estética, o conjunto de obras de arte realmente prolonga essa dimensão e recupera uma espécie de continuidade universalizante a partir de relações analógicas estruturais e qualitativas de uma dada situação (SIMONDON, 2012, p. 248). Uma obra de arte refaz (parcialmente, para a percepção) o universo reticular da magia.

É importante deixar claro que a primeira estrutura reticular mágica da cultura, que se rompe com a passagem à técnica e à religião, não é de fato *re-estabelecida*, pois as obras de arte se veem contidas e inseridas no mundo como configurações

parciais, não como circunscrição inicial do meio e divisão arquipotencial de figura e fundo. Preservar essa dimensão reticular de maneira *integral* no mundo significaria substituir a técnica e a religião pela arte (ou seja: “recriar a magia” (SIMONDON, 2012, p. 251)).²²²

A invenção é a ação do futuro sobre o presente. Se a máquina mítica é o meio que conecta um passado que se perfaz com a revelação coletiva do futuro, podemos arriscar dizer que a magia é a concreção experimental coletiva que monta e remonta a máquina. As flechas que um não vê sair, outro vê chegar.

Tanto o progresso quanto a entropia produzem mitos simples demais para o tempo,²²³ e toda transformação figural é da ordem do reversível. Por mais que não pareça. Kafka mata um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje, Exu inventa seus
precursores.

²²² O iPhone me parece uma paródia cínica dessa ideia. Magia branca.

²²³ Sobre a dupla direção da seta do tempo, ver Marco Antonio Valentim a respeito da mito-filosofia de Davi Kopenawa: “vista desde a perspectiva de Kopenawa, a equivocidade da entropia não seria apenas semântica, mas também ontológico-política: a flecha do tempo muda de sentido conforme a oscilação de sua trajetória através de mundos conflitantes.” (VALENTIM, 2018, p. 285).

4 RITMO COMO FIGURAÇÃO

4.1 Onde apanhar o conceito de ritmo?

“Ritmo é a configuração de novas tensões pela resolução de tensões anteriores”

Susanne Langer

“Alguns deuses montam em qualquer cavalo”

Ishmael Reed

De início, a intuição que eu queria perseguir neste capítulo era de que ritmo seria o único conceito cuja amplidão e ambiguidade permitiriam descrever toda espécie de experiência estética. Se quero destacar nesta tese a dimensão corporal da concreção artística e o lado negligenciado da matéria na relação matéria-forma, o ritmo poderia servir muito bem como figura para a concreção espaço-temporal situada de qualquer tomada de forma material. Tudo bem, soa ótimo, mas o que é o ritmo? Meio-termo entre matéria e forma, juntura do espaço e do tempo? Como é que se poderia apanhá-lo e delimitá-lo para essa função crítica?

Quando comecei a pesquisar ritmo, logo percebi que o maior desafio não seria saber o que falar, mas onde cortar. Paul Valéry famosamente escreveu dezenas de definições de ritmo e não ficou satisfeito com nenhuma.²²⁴ Elas estão espalhadas por alguns textos publicados, mas se reúnem principalmente nos cadernos, onde encontramos formulações radicalmente diferentes focando em dimensões variadas do ritmo.²²⁵ Ler as várias tentativas de Valéry ao longo da vida

²²⁴ “J’ai lu ou j’ai forgé vingt ‘définitions’ du Rythme, dont je n’adopte aucune...” (VALÉRY, OUVRES, 2001a, p. 1289).

²²⁵ Fico com só dois dos exemplos mais interessantes, o mais simples e o mais complicado. O primeiro é: “O ritmo é a figura motriz daquilo que pode se repetir”. No original: “Un rythme est la figure motrice de ce qui peut se répéter” (VALÉRY, 2001, p. 1323). O segundo é: “Ritmo: relação particularmente simples entre o perceber e o produzir (que só se pode fazer corresponder (quando se trata de mais de um elemento) por meio de uma lei ou regime muscular-motor (...) o qual exige ligação ou limitação recíproca de potencial e atual)”. No original: “Rythme : relation particulièrement simple entre le percevoir et le produire — (qu’on ne peut faire se correspondre (quand il s’agit de plus d’un seul élément) que moyennant une loi ou régime musculaire-moteur (...) lequel exige liaison ou limitation réciproque de potentiel et d’actuel)” (VALÉRY, 2001, p. 1336).

serve de anedota ilustrativa de como a dificuldade de se precisar essa ideia pode se desdobrar e se multiplicar de maneira obsessiva.

As definições mais restritas tendem a defini-lo como padrão sonoro repetitivo. Ritmo seria uma batida regular que se consegue seguir. Mas, se consideramos qualquer espécie de padrão ondulatório como rítmico, então uma série de ondas no mar, a rotação da terra em relação ao sol e a vibração da matéria seriam, também, fenômenos rítmicos. Se é possível compreender quase todo fenômeno material como uma sobreposição complexa de padrões periódicos, qualquer evento poderia invocar uma espécie particular de decomposição rítmica.

Mas o problema, claro, de um conceito que serve para tudo é que ele logo venha a não querer dizer absolutamente nada. Um conceito de extensão total corre o risco de não nos permitir operar nenhuma distinção (nenhuma diferença que faça diferença). Dizer “tudo é ritmo” acaba por dizer “tudo é uno”, ou algo que o valha.

Valéry diz que todo ritmo é, por essência, periódico, mas que a recíproca não é verdadeira, nem todo período seria rítmico. Seria necessário um ser vivo composto tomar parte de um evento periódico para que a ritmicidade ocorresse.²²⁶ Uma onda não seria rítmica, mas um surfista sim.

Para os fins desta tese, toda periodicidade pode ser considerada rítmica, num sentido amplo. Mas talvez, então, a distinção operacional mais importante que deve preceder qualquer definição estratégica do ritmo deva ser feita na relação que essa definição estabelecerá com o humano e o orgânico. Isto é, faz toda a diferença se o ritmo que se está tentando definir é circunscrito à apreensão humana de ritmos ou se ultrapassa e constitui esse fenômeno.

Se toda forma de vida depende de osciladores químicos, toda forma de vida pode ser vista como um conjunto crono-topológico metaestável de soluções aos problemas impostos pelas periodicidades do seu meio. Mas a capacidade do corpo humano de se deixar arrastar por ritmos externos e de fundar ritmos internos suplementares aos pré-montados pelo nosso código genético parece, de fato, ser uma capacidade singular.

Isso, obviamente, não quer dizer que o ritmo seja uma *invenção* humana. Faz mais sentido dizer que nós somos mais uma das invenções do ritmo. A nossa

²²⁶ No original: “Tout rythme est d’essence périodique mais la réciproque n’est pas vraie. Toute période n’est pas rythmique. Il faut, en effet, que l’être vivant composé soit de la partie.” (VALÉRY, 2001a, p. 1355).

tendência a nos arrastarmos por ritmos é, em certo sentido, anômala, mas o fenômeno de acoplamento de osciladores se vê por todo canto na natureza (no grito conjunto de grilos, no brilho sincronizado de vaga-lumes, na ação coordenada de células e neurônios). Isto é, parece mais promissor definir o humano a partir do ritmo do que o ritmo a partir do humano.

A maior parte dos estudos críticos abrangentes a respeito do ritmo das últimas décadas, como os de Henri Meschonnic e o de Pascal Michon, parece contida dentro do humanismo. Não me cabe avaliar aqui o valor desses esforços, mas apenas posicionar o meu em um campo distinto de investigação. Ainda que eu não tenha condição de afirmar essa hipótese a plenos pulmões, no resto desta tese a espécie humana e todo o seu campo técnico e simbólico serão considerados como fenômenos emergentes da concreção rítmica de uma ecologia de meios. Isto é: estou supondo que a espécie humana se coconfigurou em relação ao seu meio ambiente como um conjunto aninhado de soluções rítmicas a problemas de periodicidade e que é, *grosso modo*, assim que o desdobramento acelerado da evolução técnica continua a se dar.

O escopo desta tese ainda é o campo de concreção artística coletiva e as ecologias de meios das quais esse campo depende. Ela não virou, de repente, um tratado de ontologia (embora não pretenda fugir desse nível de discussão).²²⁷ Não seria mais prudente, portanto, delimitar a minha investigação sobre o ritmo dentro desse campo? Como figura — abrangente, mas delimitada — da relação estética entre corpo e meio e entre corpos individuais e coletivos?

O problema, como tentei deixar claro na primeira parte, é a extrema dificuldade de se operar recortes funcionais que não sejam extremamente enganosos. Se estou defendendo desde o início o denso emaranhado relacional orgânico e técnico necessário para singularizar qualquer ato artístico, como agora poderia descrever o ritmo como um plano figural humano que se sobrepõe ao natural de maneira distinta e bem-delimitada? A nossa espécie inaugura e implementa seus próprios ritmos na Terra, disso não há dúvida. Mas nós não o fazemos de maneira totalmente independente e autônoma, fazemos como prolongação, sistematização e condensação das soluções rítmicas que nos antecedem e nos constituem.

²²⁷ Mas, nesse caso, talvez fosse mais apropriado falar de *rheologia*, o estudo dos fluxos da matéria.

A vontade de delimitar o ritmo como fenômeno humano é mais do que compreensível. Além de facilitar uma pesquisa mais profunda sobre uma dimensão específica da ritmicidade (no caso de Meschonnic, a poética; no caso de Michon, a política), ajuda a evitar o tipo de misticismo vago *new age* que parece acometer algumas pessoas que se dedicam ao conceito como dispositivo vasto que conecta campos distintos.

Para Meschonnic (2009, p. 146), uma espécie de teoria universal do ritmo não permitiria uma história do ritmo. O discurso que parte da onda do mar ou dos ritmos orgânicos para falar dos ritmos sociais humanos cometeria o erro de misturar duas ordens distintas: a cósmica-biológica e a ordem histórica da linguagem (MESCHONNIC, 2009, p. 172).

Meschonnic parece esquecer, aqui, que a ordem cósmica e a biológica também são históricas. Se sabemos mais ou menos desde o XIX que as formas de vida se transformam historicamente, sabemos desde Hubble que o universo é uma expansão. Não há dúvida de que o batimento do coração não produz o mesmo tipo de ritmicidade que a estrutura de um poema, e tampouco há dúvida de que há uma verdadeira pluralidade no ritmo que faz troça da unidade (como diz, maravilhosamente, Meschonnic (2009, p. 172)). Quanto a isso, estou inteiramente de acordo.

Tentar lidar ao mesmo tempo com a diversidade rítmica da natureza e das coletividades humanas é um desafio considerável, cheio de armadilhas e paralelismos enganosos, mas a alternativa é fingir que os ritmos humanos se instalaram em uma Terra que jamais havia testemunhado coisa análoga.

Michon e Meschonnic parecem, ambos, querer fugir do risco de parecer pitagórico como o diabo foge da cruz. Já esta tese não tem medo nenhum de soar pitagórica, embora tampouco tenha essa vontade específica. Dizer que tudo é música ou que tudo é vibração costuma levar logo em seguida a alguma vaguidão a respeito da unidade de todas as coisas, ou a alguma platitude sugerindo a elevação da consciência à luz. O difícil é falar da ritmicidade elementar por trás da materialidade tentando ter em mente, de fato, o que isso tem de avassalador, de totalmente estranho à nossa escala sensorial (pro máximo e pro mínimo). É isto, em parte, o que Schelling (2001) e Deleuze & Guattari (1980) tentaram fazer com suas concepções de ritmo, com as quais lidaremos logo mais.

Além das periodicidades que nos organizam de maneira sensível e evidente, como a alternância do dia e da noite ou as estações do ano, somos atravessados por uma vastidão de ritmos maiores e menores do que o humano, da duração desmedida da expansão cósmica à dança dos elétrons que nos compõem.

Friedrich Kittler (2017, p. 140) diz que, se tivéssemos ouvidos dez vezes mais precisos, ouviríamos a matéria rugir e mais nada. O português Lúcio Pinheiro dos Santos, criador de uma ritmanálise desaparecida, diz que não é a matéria que vibra, é a vibração que se materializa.²²⁸ Isto é: o ritmo é ao mesmo tempo familiar e estranhíssimo, a coisa mais intuitiva e simples do mundo, assim como uma das mais vastas e complexas.

Na sua origem grega, segundo Émile Benveniste (1966), o termo *rhythmos* viria de *rhein*, fluir (como no *panta rhei* de Heráclito, tudo flui). Em um famoso texto, Benveniste desmonta a noção habitual na França, presente até então em inúmeros manuais e dicionários, de que a palavra grega para ritmo viria do movimento das ondas.

Como aponta o linguista, haveria algo de reconfortante nessa gênese etimológica-narrativa onde o homem aprende a noção de ritmo a partir do movimento natural das coisas e imprime na palavra essa origem mimética. Mas a palavra grega para ritmo nunca é usada para descrever o mar, diz Benveniste (1966, p. 328), apenas rios. Ela não aparece nos poemas homéricos, mas sim na lírica, na tragédia e nos filósofos. Mais especificamente, Benveniste encontra nos atomistas Leucipo e Demócrito a origem do *rhythmos* como termo técnico.

A partir das citações Aristotélicas de Demócrito, Benveniste (1966, p. 329) demonstra que a palavra *rhythmos* ali vem a designar a “forma” ou a configuração tanto dos átomos quanto das instituições sociais. É o sentido de “forma distinta, figura proporcional, disposição” que Benveniste (1966, p. 332) encontra como constante. Para Pierre Sauvanet (1999, p. 20), o ritmo dos atomistas seria o “esquema instantâneo da estrutura subjacente do mundo pela combinação incessante de átomos da matéria.”

Se a fluidez é o predicado essencial da natureza na filosofia jônica desde Heráclito, e se Demócrito encontrava no arranjo diverso dos átomos a produção de toda diferença, podemos compreender que *rhythmos*, no sentido de “maneira

²²⁸ Falarei brevemente desse mistério na conclusão da tese.

particular de fluir”, fosse o termo mais próprio para descrever as configurações sem fixidez nem necessidade, resultado sempre de um arranjo sujeito a mudança (BENVENISTE, 1966, p. 333). Seria uma versão mais *móvel* da ideia de forma do que aquelas expressas por *skhema* ou *morphe*.

Benveniste entende que a escolha de um derivado do verbo fluir para exprimir essa modalidade da forma das coisas seria característica de uma filosofia que representa o universo e suas configurações como fluidas (haveria, portanto, uma ligação profunda do termo *rhythmos* com elementos da filosofia pré-socrática).

Já o sentido moderno de ritmo, que já existe na Grécia, resultaria de uma especialização secundária e teria sido firmado por Platão. Benveniste (1966, p. 334) cita trechos do Filebo, do Banquete e das Leis para descrever esse movimento, demonstrando que Platão mantém a noção de configuração, proporção, mas inova em aplicá-la à forma do movimento corporal dançado e submetê-la à lei dos números. A partir da configuração espacial definida pelo arranjo e proporção de elementos nos atomistas, chegamos no ritmo platônico como configuração de movimentos ordenados na duração (BENVENISTE, 1966, p. 335).

Agora é à ordem do movimento, com todo o processo de arranjo harmonioso do corpo com um metro, que damos o nome de ritmo (BENVENISTE, 1966, p. 334).²²⁹ Mas, na sua origem, haveria essa ambiguidade espaço-temporal conjugada com essa noção de estabilidade que não é fixa, a configuração móvel de uma “maneira singular de fluir”.²³⁰ Isto é, eu diria: metaestabilidade.

A exposição iluminada de Benveniste varre, reforma e amplia o conceito ao retomar sua gênese, então certamente é um ponto de partida fértil. Mas dizer que algo flui de maneira singular não nos diz ainda muito dessa singularidade e da maneira como ela é composta.

A melhor definição que conheço para o ritmo da experiência estética é a de Susanne Langer (1957, p. 51), que o define como “configuração de novas tensões por meio da resolução das anteriores”. Essa definição, sintética como é, carrega ainda assim o dinamismo relacional implicado em qualquer concreção rítmica corporal, em oposição às definições que destacam a divisão regular do metro ou a

²²⁹ Sauvanet (1999, p. 20) não concorda que se possa datar em Platão de maneira absoluta o nascimento do ritmo como retorno regular ou forma fixa, mesmo se é de fato com ele que o sentido evolui até esse de metro ou medida.

²³⁰ Michon se baseia nessa formulação para montar sua análise dos ritmos de individuação política, e Meschonnic também é explícito a respeito de sua dívida com essa exposição de Benveniste.

estabilidade da repetição periódica. A semelhança dessa definição com a da montagem metaestável do indivíduo em Simondon não me parece trivial.

E é importante dizer que as tensões anteriores terem sido resolvidas pela nova configuração rítmica não quer dizer que elas desaparecem. Para Simondon, a resolução de tensões problemáticas não significa a realização de uma síntese dialética, porque a relação sempre mantém a assimetria constitutiva dos termos sem ter como motor a negatividade. Algo como a dialética existe no movimento expansivo da resolução problemática, mas não tem esse ritmo ternário que tem em Hegel. O devir não é uma valsa. A tensão material entre os elementos heterogêneos de uma composição, derivados das disparidades constitutivas de suas apetições, sempre se mantém na metaestabilidade de uma resolução rítmica parcial.

O exemplo paradigmático que Simondon dá para isso é a formação da nossa visão tridimensional. Cada retina é coberta de uma imagem bidimensional, as imagens do olho esquerdo e do direito são díspares, com diferenças de paralaxe e de alcance dos planos. Não existe, portanto, uma imagem oticamente possível que reúna essas duas dentro da axiomática da bidimensionalidade. Para que apareça uma coerência que as incorpore, é preciso que a disparidade, condição de impossibilidade do sistema bidimensional, torne-se o índice de uma dimensão nova.

A tridimensionalidade integra a bidimensionalidade, congrega a singularidade de cada ponto de vista no seu sistema de integração, retendo o que é particular de cada plano e incorporando isso ao conjunto. A descoberta perceptiva não seria uma abstração redutora, portanto, mas uma operação amplificadora (SIMONDON, 2013, p. 207).

Também o artista precisa encontrar dimensões novas de modulação e montagem para resolver tensões materiais que o seu meio lhe coloca e configurar, assim, novas problemáticas para amplificação e resolução coletiva (uma tensão material pode ser tanto a qualidade expressiva de um pedaço de madeira como a relação de classes em determinada coletividade).

Preparar uma apetição rítmica inventiva, por mais transgressora que seja, não significa nunca irromper com uma configuração do nada, mas sempre modular um espectro material pré-existente e tomar parte de circuitos de arrastamento que já estão (ou já estiveram) em funcionamento. Os ritmos que nos precedem nos arrastam através de todas as escalas.

Como propõe Langer:

Tudo que prepara um futuro cria ritmo; tudo que gera ou intensifica expectativa, incluindo a expectativa de mera continuidade, prepara o futuro (“batidas” regulares são uma fonte óbvia e importante de organização rítmica); e tudo que cumpre o futuro prometido, de maneiras previstas ou imprevistas, articula o símbolo do sentimento (LANGER, 1957, p. 129).

Langer aqui, aluna diligente de Whitehead que era, parece descrever um processo de composição em mais de um momento (ou em mais de uma escala ao mesmo tempo). Parafraseando: a geração e intensificação das nossas expectativas criadas por uma composição preparam e prometem um futuro que articula um sentimento ao se cumprir (ou se frustrar, eu adicionaria).

Seja como entremeio de toda tomada de forma material, como juntura do individual e do coletivo ou como mediação do singular e do infinito, o ritmo sempre opera uma sobreposição do contínuo e do descontínuo (considerando, com Simondon, que o ser se compõe do contínuo e do descontínuo). Isso equivale a dizer que toda concreção atual é, ao menos nesse sentido, rítmica. O que obviamente também não nos diz muito, por si só.

O foco deste capítulo será no ritmo como figura para a concreção estética individual e coletiva. Mas o desafio será tentar manter esse foco sem desprezar a dimensão transumana do ritmo, sem deixar de lado a conexão da ritmicidade humana com as demais escalas de periodicidade do cosmos.

Nessa direção, abordarei os conceitos físicos de ressonância e arrastamento (*entrainment*), e de que maneira eles podem ser estendidos além da sua precisão técnica para a compreensão da concreção estética individual e coletiva. Em seguida, introduzirei as noções de fase e defasagem em Simondon e de que maneira elas podem se conectar com uma noção de polirritmia política. Lidaremos brevemente com a relação entre ritmicidade, técnica e política a partir de elementos teóricos de Leroi-Gourhan, E.P. Thompson e Foucault.

Mas, antes, vamos lidar com o conceito de ritmo no platô do ritornello de Deleuze & Guattari (de agora em diante: D & G) e na estética de Schelling. Os dois pontos de vista podem ser compreendidos como opostos, embora existam pontos de contato interessantes entre os autores. Como veremos, a oposição entre os dois conceitos parece esboçar uma oposição mais ampla nos estudos sobre o ritmo, uma oposição que continuará a se desdobrar, transformada, nos itens seguintes.

4.2 Ritmo no platô do *ritornello* de Deleuze & Guattari e na estética de Schelling

“De onde é que vem o baião?
Vem debaixo do barro do chão”
Gilberto Gil

4.2.1 O refrão (*ritornello*) nos Mil Platôs

O *ritornello* é conceito que Félix Guattari já havia apresentado no seu trabalho “Inconsciente Maquínico” e que ele retoma com Deleuze no segundo volume de “Capitalismo & Esquizofrenia”. Tentaremos recuperar o conceito de *ritornello* para só depois tentar entender a função do ritmo na sua configuração conceitual e expressiva.

Na música barroca, o *ritornello* é um trecho recorrente. A etimologia não é a mesma que a de refrão, embora ambos sugiram um elemento musical que se repete. Escolho traduzir *ritornello* como refrão, embora saiba que seja uma escolha parcial (e mesmo bem problemática).

Pelo que sei, o termo evoca em francês canções infantis e cantigas de ninar, sugerindo ao mesmo tempo a repetição de algo reconfortante e até possivelmente ingênuo. A ideia de refrão me parece carregar carga afetiva parecida, ainda que mais próxima às maquinações de uma indústria cultural do que a de uma cultura popular.

O refrão (*ritornello*) é apresentado nos “Mil Platôs” como um agenciamento territorial e é ilustrado, entre outras coisas, por vários detalhes a respeito dos cantos de pássaros. Ele se divide em três momentos:

Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 381).

Essa descrição parece sucessiva, mas os autores também dizem que esses três momentos não configurariam uma evolução linear. Seriam, antes, simultâneos. Parece-me estranho apresentá-los como uma sequência para depois dizer que são movimentos simultâneos (como podemos sair do buraco negro antes de entrar nele?).

O platô começa com a imagem de uma criança que cantarola algo para enfrentar a escuridão da casa sozinha, recorrendo a uma estilização rítmica para estabilizar a experiência de um território que se afigura como hostil. A canção serviria, como diz a filósofa Anne Sauvagnargues (2016, p. 131), como um esquema dinâmico, ou um abrigo portátil.

Em seguida, um outro exemplo cotidiano é oferecido, de uma dona de casa que cantarola ou liga o rádio enquanto “erige as forças anti-caos de seus afazeres”.

Ou seja, ela recorre a repetições espaço-temporais no seu esforço de combater a entropia de cada dia, como diz a poeta portuguesa Adília Lopes. As duas atividades são diferentes (enfrentar o escuro e organizar uma casa), mas é como se o refrão desse consistência à atividade de manutenção de um território, tanto diante do medo vago quanto do caos concreto.

Anne Sauvagnargues diz que o *ritornello* é usado por Guattari para descrever individualizações temporais de seres vivos. Nele o tempo seria um tempo habitado como “feixes de sinais sensoriais com os quais extraímos um território dos meios circundantes por meio da consolidação e do hábito” (SAUVAGNARGUES, 2016, p. 126).

D & G também dizem que o Fort-Da que Freud descreve em “Além do Princípio do Prazer” seria, na verdade, um *ritornello*. Aqui, como em tantos momentos de “Capitalismo & Esquizofrenia”, é como se D & G tentassem reverter o sinal energético da máquina psicanalítica, preenchendo de vitalismo onde nela há tendências para uma pneumática mórbida.

De fato, como aponta Sauvagnargues, o *ritornello* pode ser lido como uma tentativa de oferecer uma versão da repetição que não recaia na estereotipia afetiva compulsiva. O refrão seria uma versão criativa da repetição como evento, estabilização dos termos de uma ordem territorial ao mesmo tempo que irrupção de diferença criadora no meio.

Os autores dizem que *ritornellos* podem ter uma função catalítica, como cristais ou proteínas, o que quer dizer não somente “aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o entorna, mas garantir as interações indireta entre elementos desprovidos de afinidade” (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 430), formando assim massas organizadas. Um refrão funciona basicamente dessa maneira ao ser gritado em uma massa de pessoas que já contenha o seu germe estrutural latente, seja numa manifestação, seja num bloco de carnaval.

Com efeito, o refrão parece dos exemplos mais expressivos e didáticos da cultura funcionando como uma estrutura replicante. Ele, age, afinal de contas, em alguma medida, como um vírus. Refrões pegajosos conseguem se alojar na nossa cabeça mesmo que não gostemos deles, conseguem se espalhar de maneira contagiante a partir de um breve contato. Mesmo quem não gosta muito de música vive com um cemitério de refrão na cabeça. A rede afetiva de uma comunidade também é uma teia de refrões retendo e projetando apetições materiais, nexos de agência ativa e passiva. Como afirma Jussi Parikka (2007, p. 21), o vírus pode ser visto como uma “figura diagramática que expressa tendências chave da cultura em rede (*network culture*) como comunicação, auto-reprodução, transmissão e movimento de- e re-territorializante”.²³¹

Um vírus é um tanto de DNA ou RNA contido em uma capa proteica (que, por sua vez, é envelopada em lipídios). Ele é uma entidade interessante para pensarmos a dimensão ecológica das práticas artísticas, já que, assim como objetos artísticos e complexos figurais, o vírus tem alguma independência de ação sem ter, no entanto, autonomia metabólica. Ele carrega material genético, se reproduz e evolui por seleção natural, mas a maioria dos biólogos não o considera uma forma de vida porque ele depende do metabolismo de um outro ser para desempenhar os seus processos. São organismos que habitam justamente a beirada, então, entre o vivo e o não vivo.

Não é este exatamente o foco da análise de D & G (1980, p. 381), embora eles ressaltem o automovimento das qualidades expressivas que se estabelece na troca entre um meio interior e um meio exterior: “Com efeito, as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as

²³¹ No original: “It can be seen as a diagrammatic figure that expresses such key tendencies of network culture as communication, self-reproduction, transmission and de- and reterritorializing movement” (PARIKKA, 2007, p. 21).

outras, as quais vão ‘expressar’ a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias”.

O ritmo aparece, para os dois autores, ora como a consistência expressiva dessa relação de interioridade e exterioridade que se configura na troca entre um território e os meios que o circundam, ora como a própria transdução entre todos os elementos heterogêneos de um meio e da sua passagem estruturante para um meio amorfo.

Lembramos aqui da noção de Simondon de que um ser vivo complexo como nós não tem apenas um meio interior e um exterior, mas vários domínios intermediários de interioridade e exterioridade. Essa inter-relação ativa entre dentro e fora que mantém juntos elementos heterogêneos é aquilo que D & G chamam de consistência.

Ainda segundo D & G, cada meio é vibratório, composto de repetições periódicas, e cada vivente tem um meio exterior, um interior, um intermediário (de membranas e limites) e um anexado às fontes de energia. Cada meio tem seu código, baseado na sua repetição, mas cada código está em estado perpétuo de transdução.

Não é só que a atividade do vivente, no seu caráter de circulação energética, passe sempre de meio para meio, mas que cada meio se comunica um com o outro e passa de um ao outro na sua própria constituição interna-externa. A transdução, conceito-chave de Simondon, é para eles a maneira de um meio servir de base a outro, ou de se dissipar ou se constituir em outro (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 384).

Os meios, como os ritmos, nascem do caos. O *ritornello* se dá ao criar um território no meio do caos, e o ritmo, para os autores, seria então “a resposta dos meios ao caos”. O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, o intervalo entre meios. O caos não seria, então, o contrário do ritmo, mas “o meio de todos os meios” (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 384-385).

Podemos entender essa formulação, de início um pouco estranha, a partir da relação sinal-ruído (de que falamos no primeiro capítulo). O sinal emerge como uma figura a partir de seleção e filtragem do fundo do ruído, assim como um ritmo se assenta num conjunto crono-topológico a partir do estrangimento criativo de um excesso de energia a princípio indecomponível.

Para Pascal Chabot (2003), o meio amorfo “rico e energia e pobre em estrutura” é o “caos que se organiza”.²³² O que parece coerente com a compreensão do caos como meio de todos os meios e do ruído como máximo de informação ainda incapaz de produzir redundância.

Em D & G (1980, p. 384), existe ritmo desde que “exista passagem transcodificada de um meio a outro, comunicações entre meios, coordenação de espaço-tempos heterogêneos”. O ritmo comunica meios distintos, permitindo uma coordenação e uma passagem entre eles.

Valéry (2001, p. 1278) diz que o ritmo consegue dar propriedades de simultâneo ao sucessivo.²³³ O fio condutor da concatenação rítmica é o que permite que um refrão se carregue da força de suas repetições e dos compassos anteriores que arrasta consigo. Podemos entender, assim, a conjunção das três fases, mas como podemos entender que as três fases se deem *ao mesmo tempo*?

Tentarei explicar esse caráter simultâneo das três operações a partir de uma descrição concreta: quando começo a improvisar uma frase rítmica na bateria, um gesto inicial marca um acento que cria uma apetição e deixa para que outra parte do corpo a responda.

A concatenação corporal aqui não é sucessiva no sentido de uma série lógica, ela se ativa numa acoplagem dinâmica polifásica que já estava virtualmente disposta entre as partes no esquema dinâmico que o corpo faz de si mesmo para agir no meio. A frase rítmica se realiza com a distribuição dos membros na ordem adequada, verdade, mas essa é a compreensão posterior ao fato, o processo se produz com uma concreção problemática do esquema corporal que invoca sua resolução imediata, defasando redes motoras do corpo para que entrem e saiam de fase, sincronizando e dessincronizando minhas mãos e pés para que ajam, se aquietem, seguindo os intervalos que emergem da concreção dinâmica singular do jogo.

Nesse sentido, o desdobramento da frase rítmica seria antes uma distribuição simultânea de um nexos relacional do que uma série linear sucessiva, embora a

²³² Como explica Chabot, é impossível falar do caos sem fazer referência a ordem, o adjetivo amorfo aqui determina o meio dizendo que a ele falta forma. O caos não teria positividade lógica por não ser individuado. Mas no lugar de se exprimir pelo negativo, Simondon coloca o caos como o ainda-não (CHABOT, 2003, p. 86), dizendo do potencial amorfo que ele é pré-individual. Mas não para dizer que o indivíduo posterior já está ali, programado, e sim para dar conta da contingência de sua gênese prolongada.

²³³ No original: “dans le rythme le successif a quelques propriétés du simultané” (VALÉRY, 2001a, p. 1278).

nossa apreensão do que ela realiza seja sucessiva. A ação para nós se desdobra no mundo, salvo engano, ao modo de uma rede polifásica cujo modelo é a propriocepção, e não uma sequência de linhas de programação. O ritmo é o fio de toda meada.

4.2.2 Schelling e o ritmo como força cósmica centrífuga

No seu sistema do idealismo transcendental, Schelling (1978, p. 47) diz que a arte seria o único e verdadeiro *organon* e documento da filosofia, conseguindo falar aquilo que a filosofia não fala, do elemento inconsciente da produção e da ação.

Mesmo recuando mais tarde da força dessa asserção, Schelling continua acreditando que a arte é uma espécie de negociação entre a atividade livre consciente e uma atividade impulsiva, inconsciente. Para ele, a necessidade e a liberdade se relacionam como inconsciente e consciente, e a arte se baseia na identidade da atividade consciente e inconsciente (SCHELLING, 2001, p. 47). O artista sabe só em parte o que está fazendo, ele também lida com forças que não controla.

Essa não seria uma característica exclusiva da arte. Ele diz nas Eras do Mundo que toda criação consciente pressupõe um criar inconsciente. Mas a arte desdobra e põe em oposição o criar inconsciente (SCHELLING, 2007, p. 102), sendo assim a síntese da interpenetração mútua da liberdade e da necessidade.

Depois do “Tratado sobre a Liberdade”, de 1809, Schelling parece deslocar essa preeminência da arte para a mitologia e a religião (tendência que já se encontrava latente na estética), o que já mencionamos brevemente. Mas agora lidaremos com o ritmo nos cursos de estética de 1802-1803 e 1804-1805.

No curso de 1804, Schelling (2001, p. 143) propõe que a filosofia da arte seja nada mais, nada menos do que “a construção do universo na forma da arte”. Isso se daria de maneiras diferentes em cada forma artística, mas cada uma delas “acolhe todas as outras formas ou unidades como potência e as torna o seu símbolo ou particular” (SCHELLING, 2001, p. 147).

Isto é, toda forma de arte é uma apreensão singular do universo, mas cada forma de arte contém também todas as outras na absolutez de sua dimensionalidade própria. Na quarta seção das palestras, denominada “Construção das formas artísticas na oposição das series real e ideal”, Schelling parece derivar a dimensionalidade específica de cada forma artística originária a partir de um desdobramento gradual de potências do sensível. Logo de início, então, ele se volta para a música, forma artística originária que se daria na primeira dimensão. A primeira dimensão, por sua vez, seria expressão na matéria da implantação do infinito no finito mediante o qual ela, como diferença, é igual a si mesma, ou indiferença (SCHELLING, 2001, p. 147).

A primeira dimensão não está posta “puramente como tal” na matéria, mas é simultânea com a segunda e, “por conseguinte, sintetizada pela terceira” (SCHELLING, 2001, p. 147). Como sempre, em Schelling, uma unidade sempre quer dizer (pelo menos) uma potência tripla. Ou seja, a dimensionalidade própria da música é meramente a sucessão temporal, mas isso não quer dizer que as outras dimensões não estejam presentes ali em potência.

Para Schelling (2001, p. 394), o som se recorta como qualidade temporal, e como qualidade descontínua, e a condição da sonoridade “é que o corpo seja arrancado da indiferença”, o que acontece pelo contato com um outro corpo (SCHELLING, 2001, p. 149).

A música seria uma “enumeração-em-si real da alma” (SCHELLING, 2001, p. 150), fazendo referência à comparação pitagórica da alma com o número e citando o dito notório de Leibniz que descreve a música como um “arrebatamento da alma inconsciente do seu próprio enumerar”.

Se a música é uma enumeração, o que isso nos diz do ritmo? É então que Schelling (2001, p. 150) nos dá sua definição mais abrangente ou abstrata: “A formação-em-um da unidade na multiplicidade, compreendida de novo na própria música como unidade particular, ou a unidade real, é o ritmo.”²³⁴

A palavra inicial, aqui, é *Einbildungskraft*, que traduz-se literalmente por força-da-formação-em-um, que Coleridge traduziu por força esemplástica, e que se traduz geralmente por imaginação. A vantagem de manter essa tradução explícita de

²³⁴ No curso de 1802, em Jena, a formulação é diferente. O ritmo ali é “a formação-em-um da identidade na diferença”. Identidade na diferença ou unidade na multiplicidade, o movimento é diverso mas na mesma direção.

Márcio Suzuki é que teremos em mente a importância da ideia de unidade para o pensamento de Schelling. O ritmo seria o próprio poder de unificação a partir da multiplicidade (visto sob a perspectiva da música).

O ritmo seria, também, em geral, transformação de uma sucessão insignificante numa sucessão significativa (SCHELLING, 2001, p. 152). Enquanto a sucessão como tal teria o caráter da contingência, o ritmo seria igual à transformação do contingente da sucessão em necessidade, “por meio do qual o todo já não é submetido ao tempo, mas o tem em si mesmo” (SCHELLING, 2001, p. 152).

O processo de transformação da contingência para a necessidade é descrito aqui como um arrastamento rítmico. Se bem o entendo, Schelling parece estar se referindo, em linhas gerais, à experiência de se fundar ou se deixar arrastar por um ritmo de modo que a tessitura e seus intervalos configurem (ou pareçam configurar, o que redundaria no mesmo) os limites experimentais da concreção espaço-temporal. O que quero dizer com essa frase um pouco pomposa é que, ao se engajar corporalmente com um ritmo, a própria concreção corporal espaço-temporal, a textura da experiência da sucessão, tende a seguir os limites materiais desse sulco. A descrição final do “todo não ser mais submetido ao tempo, mas tê-lo em si mesmo” lembra, se me permitem o alongamento, a experiência de penar para conseguir encaixar uma batida difícil de ser apanhada que, logo assim que engata, repete-se como que automaticamente, sem quase nenhum esforço deliberado. Os trilhos da necessidade correm nos sulcos cavados pela contingência.

Num grau intenso de engajamento com uma concreção rítmica, a sensação do tempo que passa não é a de uma determinação que vem de fora como voragem, dente de engrenagem arenosa, gradiente de entropia. O tempo ritmado se afigura como espesso e circunstanciado, dotando a eventualidade concreta do espaço de singularidades expressivas. Justamente por essa capacidade de tornar o tempo intencional ou expressivo, o ritmo seria o meio de “pôr multiplicidade ou diversidade em todas aquelas ocupações que, em si, são pura identidade”, algo que faríamos impelidos pela própria natureza (SCHELLING, 2001, p. 151), por não suportamos a homogeneidade insignificante por muito tempo.

Em uma retomada da definição anterior, Schelling (2001, p. 150) também define o ritmo como “divisão periódica do homogêneo, por meio da qual aquilo que

nele é uniforme é vinculado à diversidade, por meio da qual, portanto, a unidade é vinculada à multiplicidade.”

Schelling (2001, p. 151) ilustra essa dimensão do ritmo falando que um trabalhador, quando confrontado com uma tarefa repetitiva, intervém com uma espécie de prazer ao submeter a repetição a uma determinação rítmica que lhe é singular e arbitrária.

É possível ler isso a partir desse exemplo da autodeterminação do trabalhador, mas é possível também lê-la na direção inversa, do ritmo funcionando como o elemento maquinal, que transforma toda potência diferencial imagética em unidade homogênea.

Schelling ainda nos diz, e isso será importante, que o ritmo é “a música na música”. O ritmo é formação-em-um da unidade da multiplicidade, quando acolhida como potência na própria música. Isso também quer dizer que “em sua perfeição, o ritmo compreende, em si, necessariamente, a outra unidade [da música], que, nessa subordinação é, na significação mais universal, modulação” (SCHELLING, 2001, p. 395). Em seguida ele formula sua definição de maneira ligeiramente diferente, dizendo que o ritmo, “se compreende a modulação, é toda a música (SCHELLING, 2001, p. 395).

O ritmo, então, é a música na música, incluindo ou englobando a modulação.

A modulação seria a arte de manter a identidade do som na sua diferença qualitativa, enquanto o ritmo seria a de manter essa unidade na diferença quantitativa.

Uma maneira de entender essa proposição de que o ritmo é a música na música é assim: o ritmo musical geralmente se define pelo caráter periódico temporal (na métrica do Ocidente, a maneira do compasso ser dividido em batidas fortes e fracas). Mas a diferença entre uma batida e uma nota pode ser considerada uma questão de escala, ou de velocidade,²³⁵ assim como a diferença entre matéria e energia pode ser considerada uma diferença entre patamares de modulação. Mesmo as qualidades da música que não seriam propriamente rítmicas, como timbre, harmonia e melodia, decorrem igualmente de diferenças de frequência de oscilação (consistindo, nesse sentido, em diferenças de periodicidade).

²³⁵ Se você acelera uma batida simples, ela eventualmente vira uma nota (da mesma forma, uma harmonia radicalmente desacelerada resulta num polirritmo; como veremos adiante).

Schelling (2001, p. 31) ressalta que a música não seria propriamente uma invenção humana, mas algo como a repetição de um caráter rítmico e harmônico da própria natureza: “a música nada mais é que o ritmo prototípico da própria natureza e do próprio universo, que por intermédio dessa arte irrompe no mundo afigurado”.

A noção de música como ritmo prototípico da natureza, por mística e pitagórica que soe, não está distante de alguns elementos teóricos de Raymond Ruyer (citado no platô do *ritornello*), que compreende o desenvolvimento orgânico como o desenvolvimento de um tema musical. E é claro que essa noção, nos dois casos, vem carregada de um forte conteúdo idealizante: “as formas da música, como formas das Ideias consideradas realmente, são também formas do ser e da vida dos corpos celestes como tais, por conseguinte, a música não é senão o ritmo que se ouve a harmonia do próprio universo visível” (SCHELLING, 2001, p. 158).

Schelling (2001) está retomando aqui explicitamente a antiga ideia da música das esferas. O autor vem defender Pitágoras daqueles que o teriam mal compreendido, dizendo que a imagem da música das esferas considera a questão empiricamente, já que Pitágoras não teria dito que os movimentos dos planetas “provocam música, mas que eles são essa música. Esse movimento intrínseco não carecia de um meio externo pelo qual se tornava música, mas era música em si mesmo.” (SCHELLING, 2001, p. 160).

Schelling (2001, p. 159) relata ainda que Pitágoras atribuiria a nossa incapacidade de ouvir essa música do cosmos à sua enorme violência e constância, assim como homens que moram junto a um moinho. Ou seja: a música do cosmos some, assim como todo o resto da ecologia de meios com o sucesso da mediação infraestrutural desaparece no meio do seu próprio ruído. A maquinação violenta do mundo tende a sumir na superfície mediada de consumo, mas não sem deixar seus rastros ruidosos.

Adiante, Schelling diferencia o ritmo da harmonia:

Os corpos celestes flutuam na asa da harmonia e do ritmo; aquilo que se chama força centrípeta e força centrífuga outra coisa não é senão — esta, o ritmo, aquela, a harmonia. Suspensa nessas mesmas asas, a música flutua no espaço, para tecer um universo audível a partir do corpo transparente do ruído e do som (SCHELLING, 2001, p. 160).

A força centrífuga do cosmos seria o ritmo; a força centrípeta, a harmonia; as duas descrevendo a concorrência mutuamente implicada de forças que resultaria

nas órbitas dos planetas. A resultante é a melodia do movimento harmônico das esferas, que prefigura uma possível euritmia humana.

A tentativa de Schelling de recuperar Pitágoras afugenta um humanista como Pascal Michon. Mas, como já vimos no segundo capítulo, em Schelling esse paradigma cósmico ou pitagórico não significa impor uma única duração absoluta externa sobre tudo. Como já mencionamos no segundo capítulo, ainda que isso não esteja expresso aqui, alhures na sua obra Schelling deixa claro que cada coisa inaugura seu próprio ritmo.

4.2.3 O ritmo entre a diferença e a repetição

É possível fazer uma síntese, ou quem sabe uma disparição, daquilo que Schelling e D & G tomam como ritmo? Eles estão falando da mesma coisa de modo diverso ou estão falando de coisas inteiramente diferentes?

A diferença entre as duas construções conceituais parece ilustrar uma divisão que assombra os estudos de ritmo desde a modernidade, pelo menos, e que Jean Mourot descreve como uma oscilação entre Pitágoras e Heráclito, o ritmo como número e o ritmo como movimento não discreto (MESCHONNIC, 2009, p. 148).

Em Schelling, o ritmo se afirma como periodicidade, e a periodicidade, por sua vez, se apresenta como fundamento da semelhança e dos movimentos regulares do cosmos. Em D & G, o ritmo é a resposta dos meios ao caos, a quebra ou queda que precede a concatenação das partes, a diferença constitutiva entre meios que torna a periodicidade da semelhança possível, o intervalo entre o caos e o cosmo.

D & G dizem que é a diferença que é rítmica, e não a repetição, que, no entanto a produz. Mas, se a princípio toda concreção rítmica envolve periodicidade, como proclamar a diferença como constitutiva do ritmo? Paul Valéry (2001, p. 1295) oferece uma inversão próxima que pode ter inspirado a dupla de autores: “Ce’est pas la répétition qui fait le rythme; au contraire, c’est le rythme qui permet la répétition”.

O ritmo permite a repetição, e não o contrário. Mas como entender isso? Os autores explicam assim: um meio existe de fato por uma repetição periódica, mas ela

não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual ela passa em um outro meio (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 385).²³⁶

O ritmo produz, de fato, um meio periódico, mas o produz através da transdução de energia “de um outro meio”. Por isso, então, para D & G o ritmo é o entremeio entre caos e cosmos, passagem transdutiva entre meios,²³⁷ irrupção da diferença produtora que torna a semelhança da repetição possível.

Já para Schelling, o ritmo é a própria unidade a partir da multiplicidade, força cósmica centrífuga (em oposição à harmonia) e princípio de modulação de todo o cosmo.

Talvez justamente para evitar o pitagorismo com o qual Schelling paquera abertamente que D & G fogem da harmonia celeste e transitam antes pelo caos que antecede o cosmos, ou melhor, no entremeio, ou intervalo, entre os dois. Eles rejeitam diretamente a figura do ritmo como cadência e marcha militar. A cadência seria dogmática, enquanto o ritmo seria *crítico*. O ritmo, para eles, não descreve a manutenção rígida de um padrão temporal, mas a transdução entre meios que permite o estabelecimento de uma relação diferencial.

Já Schelling quer levar a ferro e fogo a noção tradicional de música das esferas. Entendo quem retorce a cara diante do termo, mas o fato de que osciladores podem ser sincronizados com ritmos externos não é só a base da música e da dança como um todo, mas de vários processos orgânicos e inorgânicos (como veremos adiante). Nossos corpos são, de fato, uma trama de ritmos sobrepostos em várias escalas que dependem, de cabo a rabo, em última instância, do sistema cósmico. Nesse sentido, esse pitagorismo de Schelling não tem nada de místico (no sentido de impreciso, paradoxal ou absurdo). Por mais que a figura harmônica de idealidade eterna dos ciclos celestes de Schelling não prefigurasse um universo em expansão com vastos intervalos vazios entre aglomerados de galáxias, o impulso romântico de tentar descrever a potência cósmica do ritmo não deixa de ter seu valor crítico.

Os dois conceitos podem parecer um pouco parciais, cada um pesando demais uma dimensão do ritmo. Um conceito de ritmo todo predicado na harmonia

²³⁶ No original: “C’est q’un milieu existe bien par une répétition périodique, mais celle-ci n’a pas d’autre effet que de produire une différence par laquelle il passe dans un autre milieu” (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 385).

²³⁷ “(...) existe ritmo desde que haja passagem transcodificada de um meio a outro, comunicação de meios, coordenação de espaço-tempos heterogêneos.” (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 385).

exclui toda batida aberrante, toda síncope mutante, com isso imagino que a sensibilidade crítica de hoje concordaria de imediato. Mas será que uma noção de ritmo que o circunscreva à irrupção de diferença não exclui, também, uma série de fenômenos de periodicidade?

E mais: Será que toda figura do ritmo como harmonia e identidade precisa redundar numa cadência opressora ou fascista? É por aí que pretendemos carregar a investigação ao longo deste capítulo.

Que os dois conceitos são muito diferentes é evidente. Uma coisa é o ritmo que irrompe a partir do ruído e do caos, metaestabilidade transdutiva entre meios, limiar entre territórios que constitui os próprios territórios. Outra coisa é o ritmo estável da harmonia celeste, dos ciclos tradicionais e confiáveis que, por tanto tempo, inspiraram adjetivos relacionados à eternidade.

Mas o fato é que o primeiro tipo de ritmo pode virar o segundo, e o segundo precisa ter sido o primeiro em algum momento. O ritmo de D & G também é estruturante, e o ritmo de Schelling precisa ter se estruturado de alguma maneira.

Talvez não seja forçado demais supor que os dois conceitos descrevam fases distintas da concreção rítmica, a transdução diferencial entre meios que faz surgir um território a partir do caos e a manutenção modulada desse território em ciclos metaestáveis.

Neste capítulo, tentarei pensar no ritmo ao mesmo tempo como produto e produtor de diferença e de repetição, síncope mutante e metro genético. Agora lidaremos com a dimensão técnica e política dos ritmos humanos, mas tentando manter em mente a tensão díspar dessa distinção inicial.

4.3 Ritmo, arrastamento e ressonância

O termo “arrastamento” é a tradução técnica mais corrente,²³⁸ ainda que fraca, para o termo inglês *entrainment*. O termo que dizer, basicamente, a capacidade de osciladores autônomos de entrarem em sincronização.

Entrainment sugere de maneira mais direta o caráter processual, engajado e encadeado da sincronização, enquanto “arrastamento” pende mais para o seu caráter imperativo. Além disso, enquanto pode-se dizer que um corpo “*entrains*” ele mesmo com um dado ritmo, em português temos que dizer que um corpo “se deixa arrastar” por um ritmo. A formulação em inglês favorece o lado ativo da nossa capacidade de nos engajarmos com ritmos externos, enquanto a formulação em português ressalta o lado passivo.

Esse acidente linguístico nos favorece, até certo ponto, considerando o quanto o arrastamento pode ser involuntário. Quem ouve uma música num volume difícil de ser ignorado se encontra, querendo ou não, submetido ao seu ritmo (ainda que corpos diferentes reajam a esse arrastamento com intensidades diferentes, é claro).

Em “A Gaia Ciência”, Nietzsche diz que o ritmo é uma coação. Ao perceber que a memória tinha mais facilidade em gravar versos ritmados, o ser humano começou a tentar incutir o ritmo nos pedidos que faziam aos deuses:

(...) desejaram tirar proveito daquela sujeição elementar que o ser humano experimenta ao escutar música: o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder: não somente os pés, a própria alma segue o compasso — provavelmente as pessoas concluíram, também a alma dos deuses! Assim, procuraram coagi-los mediante o ritmo, exercendo um poder sobre eles: jogaram-lhes a poesia como um laço mágico (NIETZSCHE, 2014, p. 105).

Não sei bem dizer como os deuses reagem ao ritmo, mas é bem claro que o corpo humano tem uma tendência involuntária a acompanhar os ritmos que lhe são impostos. Você não precisa gostar de uma música para bater o pé junto com o seu pulso.

Esse caráter involuntário do arrastamento ajuda a explicar o vai e volta de agência que encontramos no engajamento corporal com uma trama rítmica (do qual falamos no primeiro capítulo). Depois que o nosso esquema corporal se encontra

²³⁸ Na cronobiologia encontra-se “arrastamento” (Marques, 1999: p.270). Lembrando que o verbo francês *entraîner* muitas vezes se traduz como arrastar. Na musicologia, o mais normal parece ser manter o termo no original.

sincronizado com a concreção de uma trama rítmica, o nosso movimento se vê em alguma medida arrastado pelos termos estruturais do seu dinamismo.

Toda possessão rítmica de uma trama artística implica uma perda de agência para uma força externa, mas mediante uma propiciação prévia. Verifica-se, em muitos estudos sobre o ritmo, uma tendência a considerar toda forma de entrega a um arrastamento coletivo como uma mesma destituição ou aniquilação da individualidade.

Mesmo em uma compreensão sofisticada e etnologicamente informada do ritmo como a de Leroi-Gourhan (2002, p. 92), encontramos a equivalência entre a “alienação muscular (...) total” dos “desfiles de tropas em passo cadenciado” e dos “transes em possessão”. Nas religiões afro-brasileiras, de fato, convida-se uma entidade de “fora” para governar seus membros — mas seguindo sulcos já percorridos de acordo com uma coreografia ritual —, guiados e protegidos nos movimentos por gente mais experiente.

Ainda que, nos dois casos, os corpos estejam se deixando levar pelo arrastamento rítmico de um corpo coletivo, a “alienação muscular” de que fala Leroi-Gourhan certamente não é a mesma na marcha maquinal do soldado e na pessoa que dança o movimento de uma entidade seguindo a percussão de seu toque e cercado de sua comunidade de fé.

No caso de uma marcha militar, os movimentos estão sincronizados como peças de uma máquina. Idealmente, seus membros devem subir e descer na exata mesma cadência. Atingir esse estado requer esforço direcionado e disciplina, mas a sua manutenção não requer nenhuma criatividade. Já alguém que recebe um santo na umbanda ou no candomblé está dançando de acordo com os toques ritualísticos e seguindo uma coreografia sagrada prototípica. Seus movimentos são, portanto, constrangidos pelos limites rítmicos tradicionais daquela comunidade, mas a mera repetição ritualística desses ritmos envolve um engajamento corporal ativo e polirrítmico.

Aquilo que um católico chamaria de possessão (termo que os praticantes das religiões geralmente rejeitam com veemência), e que alguns reputariam como uma perda de agência para uma horda demoníaca, afigura-se para quem assiste de fora como uma dança. Uma dança intensa, até transumana (para usar o termo de Vicente Ferreira), mas uma dança.

Ou seja, da marcha militar a uma torcida de futebol, de uma *rave* a um terreiro de umbanda ou candomblé, existem modos muito diversos de se negociar agência corporal com um processo de arrastamento coletivo. Mesmo que se admita que sempre há um grau de perda da autonomia individual nesse processo, parece claro que a entrega dos movimentos de um indivíduo a um corpo coletivo pode também funcionar como processos de transformação e de amplificação (individual e coletiva).

Como já sugerimos, a inventividade da apetição rítmica humana é algo que nos distingue enquanto espécie. Como dizem os biomusicólogos Brown, Merker e Wallin (2000, p. 12 apud CLAYTON, SAGER e WILL, 2004, p. 17): “O que é especial a respeito dos seres humanos não é a sua capacidade de se mover ritmicamente, mas a de se deixar seus movimentos serem arrastados por um marcador de tempo externo como o bater de um tambor”.

A ideia de arrastamento data de 1665, quando o físico e matemático holandês Cristiaan Huygens descobre a disposição de relógios de pêndulo de entrarem em sincronia quando estão próximos. Huygens, o inventor do relógio de pêndulo,²³⁹ apontou a “estranha simpatia” entre os objetos inanimados mas não soube explicá-la.²⁴⁰

Como relatado no livro “Sync”, de Steven Strogatz, o estudo da sincronização dá um salto no século XX a partir da obra de Arthur Winfree (autor do importante livro “The Geometry of Biological Time”), do estudo do arrastamento no brilho de vaga-lumes e do desenvolvimento do modelo de Yoshiki Kuramoto para descrever o acoplamento de um conjunto de osciladores.

Se hoje o estudo de fenômenos de sincronização de osciladores reúne as mais diversas especialidades científicas (a construção de *lasers* e supercondutores, estudos de atividade de redes neurais, análise de populações em um nicho ecológico, etc.), isso é porque esses fenômenos seriam, segundo Strogatz (2003, p. 15), variações do mesmo tema matemático da auto-organização, a formação espontânea de ordem a partir do caos. O caos consegue se sincronizar, como ele diz (STROGATZ, 2003, p. 145).

²³⁹ Instrumento importantíssimo, aliás, para o processo de sincronização moderna de fluxos.

²⁴⁰ Hoje se sabe que pequenas quantidades de energia são transferidas de um oscilador a outro por um meio físico — como a superfície em que ambos estejam —, causando pequenos *feedbacks* negativos no oscilador mais fraco até que os dois entrem em fase.

No seu livro “Ciência Intensiva e Filosofia Virtual” (“Intensive Science and Virtual Philosophy”), Manuel DeLanda parte do trabalho de Winfree com populações de osciladores biológicos para discutir os aspectos intensivos da temporalidade (em oposição aos seus aspectos extensivos, métricos). O fenômeno do arrastamento não só permitiria que osciladores biológicos sincronizem seus ciclos de sono e vigília com o ciclo externo planetário do dia e da noite (DELANDA, 2004, p. 93), um dispositivo com vantagens evolutivas evidentes, mas apontaria ainda para os tipos de processos que tornaram possível a composição de organismos complexos.

Um exemplo didático disso pode ser encontrado nas diferentes fases do bolor limoso (com o perdão da citação comprida):

O fenômeno do arrastamento permite que muitas sequências independentes de osciladores ajam juntas, tornando-se com efeito um único processo paralelo. O exemplo mais dramático e bem-estudado desse fenômeno talvez seja o bolor limoso *Dictyostelium*. O ciclo de vida dessa criatura envolve uma fase onde os organismos agem como uma ameba individual, o comportamento de cada um constituindo um processo sequencial independente. No entanto, num ponto crítico baixo de disponibilidade de nutrientes, testemunhamos a agregação espontânea de uma população inteira dessas amebas num único campo de osciladores paralelos, eventualmente levando à sua fusão em um único organismo com partes diferenciadas. Como um cientista já disse, ao testemunhar esse fenômeno ‘talvez se esteja observando um replay do tipo básico de evento responsável pela aparição dos primeiros organismos multicelulares’ (DELANDA, 2004, p. 109).

O bolor limoso, portanto, parece encenar o fato de que, em parte, organismos complexos podem ter sido compostos historicamente a partir de uma sincronização gradual de osciladores de diferentes escalas temporais e espaciais (sobrepostos em relação metaestável).

Para DeLanda, então, células, organismos e espécies formam um “conjunto aninhado” de escalas temporais de um mesmo fenômeno. Entre a célula e o organismo existem níveis intermediários (tecidos, órgãos, sistemas), assim como entre o organismo e a espécie também existem níveis intermediários (como o de uma comunidade reprodutiva, chamada de *deme*).

Da mesma forma, um indivíduo complexo exhibe tipicamente um espectro de escalas temporais, com vários relógios internos estabelecendo ciclos de duração diversa (de sono e vigília, de ciclos hormonais e reprodutivos, etc., além dos ritmos mais mecânicos da respiração, mastigação, locomoção (DELANDA, 2004, p. 101)).

A formulação de DeLanda de um conjunto aninhado de espectros temporais não deixa de lembrar a de André Leroi-Gourhan (2002, p. 91) a respeito da ritmicidade da nossa constituição fisiológica: “Tanto para o animal como para o homem, o equilíbrio reside na ação coordenada dos órgãos e dos músculos, de acordo com o desenrolar de cadeias rítmicas de diferentes amplitudes, imbricadas umas nas outras segundo uma ordem regular.”

Todos nós, portanto, carregamos no nosso corpo cadeias rítmicas imbricadas que estão sempre em relação complexa de arrastamento com suas partes e com o seu meio. As nossas partes estão sempre entrando e saindo de fase com outros osciladores internos e externos, os nossos corpos se veem a todo tempo tomando parte em processos e protocolos de sincronização muito menores e muito mais vastos do que nós.

Não pretendo me ocupar aqui com os modelos matemáticos de acoplamento de populações de osciladores como os Winfree (até porque eu não conseguiria se tentasse), mas sim explorar as possíveis dimensões que a noção de arrastamento pode ganhar para a compreensão de formas de arte como tecnologias políticas de duração. Isso significa, claro, uma expansão do sentido técnico e restrito do termo, como veremos adiante.

A tentativa mais interessante que conheço de compreender a dimensão rítmica na arte por meio da descrição de processos de acoplamento corporal é a de Hans-Ulrich Gumbrecht, em “Rhythm and Meaning”, que tenta compreender a dimensão funcional do ritmo poético por intermédio do modelo de cognição biológica de Maturana.

Nesse texto, Gumbrecht tenta a princípio compreender o ritmo como solução para o problema da forma sob a condição complicante da temporalidade.²⁴¹ O ritmo seria aquilo que dá forma ao que Husserl chamava de objetos temporais.

Tradicionalmente, ao ritmo poético seria atribuídas simultaneamente três funções, mnemotécnica, modulação afetiva e coordenação corporal coletiva. Ou seja, o ritmo poético permite gravar os motivos territoriais, modular sua intensidade continuamente e coordenar os movimentos corporais coletivos (não só numa mesma localidade, isto é, mas através do espaço e do tempo; como disse Gumbrecht numa

²⁴¹ Como ele diz: “Rhythm is the realization of form under the (complicating) condition of temporality” (GUMBRECHT, 1994, p. 173).

exposição oral recente, ao enunciar os versos de Safo você coordena o movimento do seu corpo com o de alguém que já se decompôs há muito tempo).

Maturana (1982, p. 244 apud GUMBRECHT, 1994, p. 179) entende que um acoplamento estrutural se dá entre sistemas que agem e reagem um com o outro produzindo uma “zona consensual”. Já a linguagem discursiva seria uma zona consensual de segunda ordem, por permitir uma consistência interna recursiva criada pela intensidade e complexidade da interação consensual (MATURANA, 1982, p. 257 apud GUMBRECHT, 1994, p. 182).

Para Gumbrecht, isso permitira explicar a tensão constitutiva entre ritmo e sentido na poesia. O ritmo seria uma zona consensual de primeira ordem, sem comandar um nível de descrição semântica (GUMBRECHT, 1994, p. 180). O que a concreção rítmica coletiva faria, então, seria dissolver as diferenças discursivas que se criam apenas na segunda ordem de zona consensual.

As três funções poéticas poderiam ser compreendidas desta forma, com as diferenças de autorreferência, mapeamento temporal e constituição afetiva entre os organismos acoplados sendo dissolvidas nessa “zona consensual de primeira ordem” que é o ritmo.

Não adoto os termos propostos por Gumbrecht, embora admire o seu rigor e sua precisão, porque não sei se concordo que a concreção rítmica coletiva sempre dissolva a identidade dos seus membros desta maneira (por mais que isso pareça, de fato, se operar em inúmeros casos). É claro que um acoplamento coletivo coordena os corpos num mesmo movimento, mas não sei se a autorreferência corporal e a modulação afetiva se deixam sempre arrastar com a mesma facilidade.

Embora concorde com essas três funções poéticas do ritmo bem-amarradas por Gumbrecht e admire a sua potência explicativa da concreção poética coletiva, tentarei lidar com a ideia de acoplamento de osciladores de uma maneira menos rigorosa e mais ampla (com todos os riscos que isso envolve), por meio dessa extensão do conceito de arrastamento.

O arrastamento às vezes é confundido com um fenômeno mais geral, a ressonância. Ressonância é a tendência de um sistema a oscilar com maior amplitude quando exposto a uma força vibracional de determinada frequência (chamada sua frequência “natural”).

O exemplo clássico, que dá nome ao fenômeno, é acústico, o de uma corda que ressoa à distância ao toque de sua altura, ou do copo que quebra com o canto agudo da cantora de ópera, mas ressonância pode acontecer com qualquer tipo de onda (existe ressonância mecânica, atômica, nuclear magnética, etc.). Um sistema físico terá mais ressonâncias quanto maior for seu grau de liberdade, no sentido técnico da quantidade de parâmetros que o configuram.

A.N. Whitehead (2017, p. 101) diz que a ressonância ocorre quando “dois conjuntos de circunstâncias conectadas têm as mesmas periodicidades”. Ele a chama de um princípio, reconhecendo que dela dependem as leis de absorção e emissão de luz, a afinação de receptores de telegrafia sem fio e a influência dos planetas nos movimentos uns dos outros (WHITEHEAD, 2017, p. 102).

Já Gilbert Simondon (2013, p. 45) usa a o termo “ressonância interna” para descrever as propriedades emergentes de comunicação interativa de um sistema a partir da realização de condições energéticas, topológicas e materiais singulares.

A matéria no processo de tomada de forma entra num condicionamento recíproco de estrutura e energia que confere plasticidade à argila ao ser pressionada pela força do trabalhador contra o seu molde. Um processo que funciona ao mesmo tempo por amplificação e condensação das propriedades sistêmicas em interação.

O filósofo brasileiro Hilan Bensusan fala da ressonância constitutiva de todas as coisas no seu livro no livro “Being Up for Grabs”, focando no exemplo do ritmito, muito comum no solo de Brasília. O ritmito é composto de camadas de sedimento depositas com periodicidade. Eles registram os ritmos de eventos locais, sazonais ou de curta ou longa duração (como marés e enchentes).

Bensusan (2016, p. 164) propõe que o comportamento do ritmito talvez não seja nada particular. Se as coisas são formadas e compostas pelos padrões que as cercam, os ritmitos:

recebem repetições que formam batidas cercadas por intervalos. Esses ritmos formam a sedimentação, que registra os eventos circundantes como batidas; eles contraem as repetições numa materialidade que deposita os padrões dos eventos que ocorrem em volta (BENSUSAN, 2016, p. 165).

É nessa ressonância rítmica generalizada da matéria que Bensusan pretende basear sua ontologia-orientada-a-ritmos (*rhythm-oriented-ontology*, em inglês, no original).

Podemos não só dizer que tramas artísticas também contraem as repetições do seu meio na sua materialidade configurada, mas, ainda, que todas as formas de arte exploram as dimensões de arrastamento dos circuitos técnicos disponíveis e da ressonância do nosso corpo com as múltiplas frequências do meio.

Toda trama artística implica a montagem de um complexo rítmico de apetições materiais sobrepostas num feixe tensional. O grau de tensão de arrastamento de uma acoplagem se determina na relação estrutural que emerge entre as apetições e intervalos contraídos na trama e a potência rítmica do corpo coletivo que a envolve. Podemos chamar de ressonância interna, nesse caso, as propriedades interativas que emergem da tensão rítmica de arrastamento entre um corpo e um circuito de composição.

4.4 O ritmo como relé entre o individual e o coletivo

“toda rítmica é suscetível de aportar uma certa mística, isto é, uma disposição preparatória ao encontro de uma realidade nova até agora escondida e devendo permanecer secreta.”

Simondon

“Do not attempt to adjust your radio, there is nothing wrong. We have taken control as to bring you this special show. We will return it to you as soon as you are grooving.”

Parliament

Se nosso corpo é capaz de se acoplar ao movimento de outros corpos, podemos dizer que o ritmo funciona como relé entre o individual e o coletivo, permitindo e impedindo em suas continuidades e suas quebras, como um interruptor, que novos circuitos sejam abertos e fechados a todo tempo.

Mas quais são os processos que determinam se uma composição vai “pegar” ou não em determinado meio de propagação? Quais são as forças que determinam o que é que se dissipa e o que é que nos arrasta? O principal percursor para uma

teoria do contágio afetivo é o sociólogo Gabriel Tarde, em especial na sua obra “As Leis da Imitação”, de 1890.

Tarde trata as correntes imitativas humanas como desdobramento das repetições naturais que as precedem (os “hábitos ondulatórios” da natureza como um todo). Assim como uma forma de vida tem em si o impulso de propagar o seu programa em um ambiente e conservar sua espécie, uma ideia teria em si o impulso de propagar em um meio e se tornar dominante. Tarde formula da seguinte maneira essa mesma noção numa obra posterior:

Eis porque, enfim, uma obra social qualquer com um caráter próprio mais ou menos marcado, um produto industrial, um verso, uma fórmula, uma ideia política ou outra surgida um dia em um ponto de um cérebro, sonha como Alexandre a conquista do mundo, busca projetar-se por milhares e milhões de exemplares por toda parte onde haja homens, e só detém nesse caminho barrada pelo choque com sua rival não menos ambiciosa (TARDE, 2009, p. 124).

O conceito de Tarde de imitação humana é vasto, querendo dizer toda “ação à distância” que uma invenção gravada pode ter, toda reverberação que um gesto ou uma ideia pode ganhar em um meio de propagação. Tarde nos dá para pensar a possibilidade de tanto a expansão cultural quanto a expansão de formas orgânicas serem vistas em termos análogos de disseminação e competição de colônias ou coletivos de correntes imitativas que se entredevoram. Aquilo que ele chama de repetição universal teria três fases: ondulação (a irradiação vibratória), geração (a expansão geradora) e imitação (o contágio do exemplo) (TARDE, 1986, p. 21).

A invenção seria, então, a “*interferência fecunda de repetições*”, para Tarde. A tese da seleção natural de Darwin não seria só baseada na concorrência vital, mas na sua combinação com a variabilidade e a hereditariedade. A primeira ideia seria estéril antes de ser combinada com as outras. A invenção seria uma espécie da qual o termo genérico seria o fenômeno mais amplo de “interferência fecunda de repetições”.

Mas o que garante a reverberação de um conceito em um meio não é só o seu potencial problemático ou explicativo, algo que Tarde sabia bem. Tomemos como exemplo o conceito de “meme”, de Richard Dawkins, apresentado em 1976 no livro “The Selfish Gene” (DAWKINS, 1976). Definido como uma unidade replicante da cultura, análogo cultural do gene, o conceito de Dawkins se acoplou de maneira

bem-sucedida na necessidade das últimas décadas de descrever a geração proliferante de imagens na Internet.

Embora muito influente desde a sua escrita, a visão de Dawkins de um gene fechado e inteiriço que busca apenas garantir a sua autorreprodução hoje parece perder força entre biólogos que tendem a valorizar compreensões mais relacionais e sistêmicas da seleção natural, com mais ênfase na cooperação e na interdependência (HAYLES, 2001), assim como uma compreensão mais extensa do processo de expressão do material genético que é menos fechada e mais aberta a influências do meio, como o estudo da epigenética demonstra.²⁴²

Além do poder descritivo efetivo do conceito, para explicar o sucesso de sua reverberação podemos também reconhecer a economia expressiva do termo *meme*, fácil de decorar e rico em associações (algumas delas antecipadas pelo próprio Dawkins), além de sugerir uma cosmopolítica de competição individualista bastante coerente com os valores da ecologia de meios anglo-saxã. Mas talvez a única virtude real do conceito seja a pregnância do seu nome.

As ondas de repetição de Tarde podem ter uma amplidão meio solta demais, mas ainda me parecem mais férteis para falar do nosso estado atual de ecologia de meios do que o *meme* de Dawkins. As correntes imitativas entram em choque, se engalfinham com outras espécies de ondas, resultando em interferências construtivas e destrutivas (nos termos de Tarde: felizes ou infelizes) que podem amplificar ou anular uma onda imitativa. Em Tarde, as correntes imitativas devoram umas as outras na competição por eminência, mas também colaboram umas com as outras na construção de bens comuns (TARDE, 1986, p. 13).

A sociologia de Tarde foi preterida pela de Durkheim, como se sabe, em parte por suas pretensões metafísicas ousadas e esparramadas, mas vem sendo recuperada nas últimas décadas, muito por causa da influência de Gilles Deleuze. Bruno Latour o descreve como um predecessor importante da teoria ator-rede Tony D. Sampson tenta recuperar os diagramas imitativos de Tarde para tentar dar conta de nossas atuais redes virais de disseminação imagética (SAMPSON, 2012).

²⁴² O que parece ser coerente com a compreensão de Simondon da trama genética como constituída por uma série de pares de disparação geradores de problemática. Um traço hereditário, dentro dessa visão, não é um elemento pré-determinado, mas um problema a se resolver (SIMONDON, 2013, p. 206).

A minha ideia é menos a de reconstruir ou recuperar a sociologia de Tarde e mais a de reconhecer que a sua obra parece ter sido a primeira tentativa de oferecer uma virologia rítmica da cultura. Como diz Bernardo Freire, os fluxos de Tarde permitem que pensemos na sociedade como uma caixa de ressonância que atinge escalas mínimas e máximas de acordo com a configuração oscilatória (FREIRE, 2015, p. 261).

Aquela que é talvez a maior qualidade de Tarde, sua oscilação onívora e voraz entre discursos científicos, sua vontade de enxergar os processos culturais como uma versão acelerada dos processos naturais, também é o que torna muito do que ele fala sobre vibração e ritmo hoje já bem vago e ultrapassado. Isso não nega o poder especulativo de suas ideias, nem a fertilidade de muitas de suas conexões, mas sugere que também precisamos de novos instrumentos teóricos e novas figuras, atualizadas dos desdobramentos técnicos e científicos das últimas décadas, para lidar com as atuais redes técnicas de arrastamento em toda sua vastidão militar-industrial (um ótimo exemplo disso é o volume de Jussi Parikka (2007), “Digital Contagions”, que trata extensivamente da virologia de redes digitais).

Fala-se muito de contágio afetivo às vezes numa chave voluntarista ou subjetivista, como se o termo tratasse apenas dos pequenos choques fortuitos da vida afetiva cotidiana. É evidente que a cadeia de contágio é acidentada, toda composta de elementos contingentes, evidente que em todo canal há muito ruído e uma cascata caótica de reverberações imprevisíveis.

Mas de resto existem estruturas de arrastamento publicitário rigidamente montadas para propiciação e propagação de determinadas correntes imitativas em detrimento de outras. Se o modelo da publicidade nas décadas passadas envolvia mais a exposição saturada em meios de comunicação de massa, martelar uma marca por meio da sua repetição ostensiva, agora a tendência é cada vez mais da publicidade direcionada, todos tendem a construir voluntariamente um perfil público de consumo indexável em incontáveis databases, todo nicho identitário estilizado tende a ser diagramado de maneira mais ou menos eficiente.

O caráter imprevisível e contingente do contágio deve ser sempre considerado, mas mais importante sempre é atentar para a materialidade das redes técnicas e financeiras que alimentam os principais canais de disseminação.

Os exemplos mais didáticos e significativos de sistemas artísticos de arrastamento coletivo de larga escala que se apresentam para o nosso imaginário comum seriam, possivelmente, os estilos e danças musicais do século XX, disseminados primeiro a partir do rádio e do cinema e, depois, da televisão.

O rádio, o cinema e a televisão funcionam como protocolos técnicos de sincronização. Esses meios criaram não só formas novas de disseminação de informação, mas de socialidade e de ação. A música popular enquanto meio de estilização da vida e propagação de grupos identitários só é pensável por meio de seu circuito imagético total (que incluía as capas dos discos, revistas e televisão).

No romance “Mumbo Jumbo”, lançado em 1972 pelo norte-americano Ishamel Reed, temos uma das dramatizações mais ousadas e poderosas do ritmo enquanto dispositivo de arrastamento coletivo contra-hegemônico.

Passado na década de 1920, o livro acompanha as ações de Papa Labas (cujo nome evoca Papa Legba, o Exu haitiano) e Black Herman (personagem histórico real, um bruxo que morava no Harlem) contra a Ordem de Wallflower, uma sociedade secreta que remonta à ordem dos Templários.

A Ordem tenta erradicar a disseminação de um vírus chamado *Jes Grew*, que congrega o *jazz* e o *ragtime*, a liberdade corporal e o politeísmo contra a inibição puritana, o metro racional e o monoteísmo. Esse vírus vai se espalhando pelo país como uma coreomania histórica, sacana e compulsiva, causando medo nas forças conspiratórias conservadoras do *status quo*. Ao mesmo tempo, membros de um coletivo chamado *Mu'tafikah* empreendem o roubo de obras africanas mantidas em museus europeus. O pânico das instituições é palpável.

Reed toma o nome ‘*Jes Grew*’ de uma citação de James Wendon Johnson, epígrafe do romance, que diz que as primeiras canções de *ragtime* ‘*jes grew*’ (isto é, ‘só cresceram’). Reed captou, nessa descrição bem-humorada da emergência coletiva de um circuito de arrastamento, o germe estrutural de seu curto romance épico-cômico. Como ele escancara no epílogo, o modelo para o *Jes Grew* foi a irrupção musical e coreográfica da cultura negra, o *ragtime* e o *cakewalking*, que, desde o final do século XIX, se disseminavam e cresciam, escandalizando o puritanismo protestante, e que começavam a subir a corrente do *mainstream* nos anos vinte do século XX.

Misturando fatos históricos reais, como a invasão norte-americana do Haiti, com invenções livres a partir da mitologia egípcia, semítica e iorubá, inserindo elementos gráficos de todo tipo no texto, Reed dá à sua história ao mesmo tempo uma liberdade retórica e formal extraordinária, muito raivosa e muito bem-humorada, e uma grande concretude e contundência política. Não à toa, Thomas Pynchon o recomenda no meio do “Arco-Íris da Gravidade” (lançado um ano depois de “Mumbo Jumbo”).

Na segunda metade do livro, Papa Labas é invocado a explicar a vasta conspiração por trás da vigência milenar do monoteísmo. O romance então se transforma numa estranha narrativa mítico-histórica sobre Osíris e suas danças de fertilidade. Osíris é retratado como um personagem carismático que inventa danças que pegam, infectam os outros, e que chegam até a Nigéria e o Sudão (REED, 1988, p. 162). Mas Osíris enfrenta o rancor de seu irmão invejoso, Set, disciplinador ressentido e ciumento da atração de sua irmã Ísis pelo irmão.

Osíris dança tão bem que faz a vinha imitar os seus movimentos, viajando pelo Egito e sendo cortejado pelo seu povo e tendo suas danças imitadas pelo mundo (inclusive na América, encontrando os Olmeca e os Navaho). Percebendo que as pessoas entravam em transe diferentes com a dança, Osíris chama Thoth para começar a catalogar todas as entidades que vêm a possuir as pessoas com movimentos e intenções diferentes, construindo o primeiro alfabeto coreográfico demonológico.

Reed dá a cor inteiramente anacrônica e escrachada de um cantor popular internacional ao deus egípcio. O que não quer dizer que a coisa seja só uma piada. Set, que não consegue dançar e é ridicularizado por todos por isso, desafia Osíris a ser plantado no Nilo e nascer das águas. Osíris aceita, achando que sua mistura com a natureza e aprendizados místicos em várias terras vai lhe garantir o sucesso no truque de transformação. Mas Set vai até o seu túmulo e esquarteja seu cadáver em quatorze partes. Thoth exige uma autópsia, mas é preso por Set, não sem antes entregar seu livro coreográfico secreto a Ísis.

Reed traça uma genealogia mirabolante onde as danças de Osíris se transmitem até Ifé, na Nigéria, desembocam em Dioniso, que as transmite para Grécia, onde teriam permanecido como coreomania ritualística até serem expulsas pela cruz do Imperador Constantino. Essas pranchas você não encontra no Atlas de

Warburg. A possessão polirrítmica e politeísta do *Jes Grew* estaria misturada na própria gênese do Ocidente pré-Cristão, e permaneceria como semente latente apesar do seu exorcismo contínuo. Como Reed (1988, p. 170): “They, the Greeks, would never have thought about calling these Hosts schizophrenics or catatonics, which were after all their own words”.

Reed inventa sua própria genealogia do contágio coreográfico dos loas (nome Haitiano dos orixás), em partes delirante, em partes histórica, invertendo a posição assinalada de subordinação para a cultura africana por meio de uma tecnologia eminentemente Ocidental, o romance de vanguarda. No final do livro, o *Jes Grew* parece derrotado e a conspiração monoteísta triunfante. Mas a voz do romance sabe que a batalha é mais comprida, tem muitas fases e envolve outras escalas:

Is this the end of Jes Grew? Jes Grew has no end and no beginning. It even precedes that little ball that exploded 1000000000s of years ago and led to what we are now. Jes Grew may even have caused the ball to explode. We will miss it for a while but it will come back, and when it returns we will see that it never left. You see, life will never end; there is really no end to life, if anything goes it will be death. Jes Grew is life. They comfortably share a single horse like 2 knights. They will try to depress Jes Grew but it will only spring back and prosper. We will make our own future Text (REED, 1988, p. 204).

Reed aqui situa o *Jes Grew* como anterior a *Big Bang*, singularidade que deu lugar à presente expansão, suposto começo do universo. A defasagem que precede a individuação, clinâmen sincopado que antecede toda singularidade como nota fantasma que precede o acento. O embate contínuo entre a repressão e a emancipação do corpo coletivo não se dá de uma só vez, mas acontece em ondas, relaxando e tensionando, ganhando em um território e perdendo em outro.

O brilho satírico de Reed pode parecer exagerado com suas liberdades históricas, mas não é difícil encontrar sinais de que o reverso racista dessa visão é, no mínimo, tão cartunesco quanto. Vejamos, por exemplo, o que McLuhan tem a dizer da síncope:

Without radio there would have been no Hitler, no tribal chieftains such as Churchill or Roosevelt. Without radio there would have been no world of jazz. Radio enabled the tribal and ear-oriented American Negro to extend to all the countries of the world the art form based on syncopation or symbolism. Beat is touch, and touch and the space of touch are interval. Interval requires closure, which creates rhythm. Not only, therefore, was jazz propagated by electric means but its form and structure are a direct reflex of

electricity itself; that is, the world of the interval, not of the connection (MCLUHAN, 1970, p. 83).

O rádio teria permitido um mundo tribal orientado ao ouvido, levando a Hitler e ao *jazz*. A batida e o toque seriam reflexos da eletricidade, do mundo do intervalo e não da conexão. McLuhan mostra aqui que entendia de ritmo tanto quanto entendia de eletricidade. O rádio levou, de fato, a Hitler e à possessão coreográfica disseminada da música negra, mas isso não equaciona os dois fenômenos. O intervalo é a conexão, o conectivo, a eletricidade só corre num circuito. A síncope pode até não ser a redenção derradeira da humanidade (como às vezes me parece ser), mas certamente não leva ao fascismo.

No Brasil, a cena é diferente. Não há dúvida de que o monoteísmo (que Reed chama de *atonist*, atonista) também é dominante, mas aqui o seu domínio parece mais instável, ou pelo menos parece dividir o espaço com outras forças. Para a antropóloga Rita Segato (1995, p. 238), a convivência entre monoteísmo e politeísmo no Brasil se daria por meio de um “paralelismo psíquico” e uma “alternância de arquivos simbólicos”.

O que está longe de querer dizer que o politeísmo não é reprimido por aqui. É uma pena que “Mumbo Jumbo” nunca tenha sido traduzido. A relação muito mais explícita entre as religiões afro-brasileiras e diversas matrizes da nossa música popular cria um cenário muito distinto do norte-americano, mas as ressonâncias são evidentes. Não custa torcer para que um dia ainda alguém cometa um “Mumbo Jumbo” brasileiro.

Não conheço outra narrativa ficcional que expresse de maneira mais concentrada e séria, ainda que também altamente histórica e fantasiosa, a capacidade viral da música de espalhar e disseminar uma matriz gestual e afetiva contra-hegemônica.²⁴³ Reed realiza na sua ficção histórica acelerada mais ou menos aquilo que Kodwo Eshun e Steve Goodman realizaram na teoria mais recentemente com suas obras “More Brilliant than the sun” (1998) e “Sonic Warfare” (2012).

²⁴³ William Burroughs fez muito com a figura da linguagem como vírus, mas a sua ênfase é bem distinta, focando no aspecto inumano, parasitário e alienígena da linguagem em vez do caráter de disseminação viral e composição coletiva da música. Já Todd Haynes fez com seu “Velvet Goldmine” (1998) uma elegia cinematográfica do *rock* como matriz de contágio de comportamentos sexuais contra-hegemônicos.

Os dois livros teóricos apresentam propostas ousadas e originais de virologia rítmica inspiradas em autores como Gabriel Tarde e D & G, mas também no afro-futurismo, o movimento estético e crítico que se construiu em cima de escritores como Reed, Samuel Delany e Octavia Butler e músicos como Sun Ra, Alice Coltrane e George Clinton, do Parliament Funkadelic.

Goodman toma a deixa de Eshun, que era ligado ao grupo CCRU²⁴⁴ nos anos noventa, assim como os escritores Sadie Plant, Mark Fisher, Ian Hamilton Grant, Matthew Fuller e Nick Land. Eshun maneja o vocabulário ciberpositivo de inspiração Deleuze & Guattariana e a tendência a proliferação jocosa e inventiva de jargão que caracterizavam o grupo, mas oferece sua própria perspectiva estilística e política inspirada na “Myth-Science” (Mito-Ciência) de Sun Ra (ESHUN, 1998, p. 4).

Aquilo que ele chama de *rhythmachine* (ritmáquina, ou máquina de ritmo) é um composto viral heterogêneo que congrega as ações dos artistas com seus sistemas de mixagem (isto é, misturação dos canais), amplificação e distorção sonora. O seu interesse não é por genealogias saudosistas, pelo passado mítico da música negra que já temos retrojetado nas formações da autenticidade da performance virtuosa analógica de sentimento e do tambor como símbolo de ancestralidade primitiva (análogo direto, afinal, do tímpano).

Eshun está interessado no que a música consegue fazer para programar o futuro, naquilo que seus circuitos podem fazer irromper dos intervalos, das misturas anacrônicas e dos cortes. Ele quer ser capaz de agir como transdutor para toda a energia que ele vê que está sendo modulada no final do século passado pelos estilos musicais eletrônicos e seus circuitos de misturação. Por isso o seu recado aos críticos: “Vocês não são censores, mas sensores” (ESHUN, 1998, p. 1).

Já Goodman (2012, p. 131), escrevendo já na era da Internet 2.0, diz que a memética, com sua tendência cognitivista, só consegue lidar de maneira inadequada com “processos de contágio afetivo e diferenciação e mutação rítmica de vetores vibracionais de transmissão.”

O que ele busca, portanto, são componentes para formar uma virologia do áudio que seja capaz de mapear todo o espectro de dinâmicas afetivas, o fluxo não só de informação, mas de matéria e energia (GOODMAN, 2012, p. 133).

²⁴⁴ Cybernetic Culture Research Unit, fundado em 1995 na Universidade de Warwick, na Inglaterra.

Goodman reforça uma crítica feita várias vezes à memética de Dawkins, que definiria a sua unidade replicante de maneira muito imprecisa, sem deixar claro onde começa e termina um meme.

Para uma virologia rítmica, pelo contrário, seria impossível conceber o replicante em isolamento, fora de “uma ecologia, um diagrama de relações com seu meio material” (GOODMAN, 2012, p. 138).

Talvez em parte o sucesso do *meme* enquanto conceito se deva justamente ao fato de que ele favorece a compreensão de qualquer fenômeno viral como atomizado e isolado de suas redes materiais. Cada replicante bem-sucedido quer dizer apenas a singularidade fenomenal do seu sucesso, assim como um milionário existe apenas pelo seu mérito.

Como aponta Jussi Parikka (2007, p. 21): “Replication becomes too easily understood as competition of individuals for limited resources, which neglects the more subtle interactions between organisms and the environment”.

A unidade replicante, onde quer que a recortemos, precisa ser compreendida como elemento de um meio estrutural e energético que é parte de uma ecologia mais vasta. Já disse que a unidade de análise para a crítica é o mimema mais o meio, pois o *meme* deve sempre ser compreendido como elemento de um meio material de reverberação.²⁴⁵ Tarde (1989, p. 14) já sabia no seu tempo a importância que detém o meio vital em que a corrente imitativa se propaga.

Como diz Eshun:

Um cientista não-sonoro como Richard Dawkins fala com alegria de um vírus cultural, argumenta Sadie Plant, mas ele não acha que ele próprio é um contágio viral. Migrando do laboratório para o estúdio, a Ciência Sônica não só fala de vírus culturais, mas é ela própria um contágio viral. É uma infecção sensacional pela disseminação do que Ishamel Reed tinha por antipragas (ESHUN, 1998, p. 2).

Eshun reconhece, a partir de Sadie Plant e Ishamel Reed, que toma parte de muitas cadeias rítmicas maiores do que ele, o que inclui não só os protocolos de fluxo do capitalismo, mas as máquinas de ritmo que apontam e preparam contágios imprevistos do futuro. E ele quer que a sua prática de escuta especulativa se misture

²⁴⁵ Uma população de células rítmica (como uma canção) se propaga em um meio que esteja já reteso dos afetos que aquele gesto projeta, e, portanto, pronto para amplificá-lo.

nesse sistema e se espalhe como uma antipraga pelos seus canais. Nós fazemos o nosso texto futuro.

A manutenção de um fluxo de informação ou corrente imitativa qualquer é indissociável de seu procedimento técnico (da cadeia gestual e sua infraestrutura correspondente). Para que a circulação global de bens possa se dar por meio de contêineres padronizados, é necessário que exista também o protocolo ISO de encaixe desses contêineres com maquinários de transporte em geral. Para fazer uma crítica acadêmica da produção técnica de valor na academia, você precisa se submeter ao protocolo técnico que quer criticar. Para que a música funcione como uma matriz de propagação de comportamentos contra-hegemônicos, é preciso que ela se propague nos meios técnicos dominantes de reverberação (a não ser que consiga produzir o seu próprio circuito, como foi por anos o caso do tecnobrega no Pará e ainda é, em alguma medida, do *Funk carioca*).

Voltando ao capítulo anterior, esses processos técnicos de arrastamento podem funcionar como modelos acelerados dos processos através dos quais corpos coletivos vêm a ser possuídos por complexos imagéticos. Do mesmo modo que um corpo individual pode perder parte de sua agência ao entregar seu movimento à cadência de uma máquina, uma coletividade pode se entregar à escalada de um ciclo imagético de arrastamento de maneira irreversível.²⁴⁶

O vocabulário de Simondon permite descrever processos de transformação social a partir da noção de metaestabilidade e germe estrutural, mas como é que se poderia empreender concretamente uma decomposição das condições estruturais e energéticas de uma dada coletividade historicamente situada? Até onde nos leva, afinal, a imagem da transdução reticulada e estruturante da cristalização para descrever um processo revolucionário ou um recrudescimento conservador?

Como aponta Isabelle Stengers (2002b, p. 145), a descrição da “emergência coletiva não corresponde a uma metaestabilidade energética, não põe em cena nem energia, nem entropia, somente frequências e parâmetros de acoplagem”.

Acredito que Stengers esteja fazendo um argumento restrito quando diz isso, mas podemos estendê-lo para dizer, dando um exemplo concreto, que uma

²⁴⁶ Já vimos que Kittler (1978, p. 62) pensa no desenvolvimento da técnica como uma série de respostas estratégicas em escalada, mas, fora do contexto ostensivamente bélico, o conceito de Gregory Bateson de cismogênese (*schismogenesis*) parece mais fértil para a compreensão de processos de cisão social em escalada.

descrição estrutural e energética da situação política do Brasil não explica tão bem o resultado das eleições do ano passado sem a ajuda de uma análise das frequências e parâmetros de acoplagem dos ciclos de arrastamento coletivo implementados durante o processo eleitoral. Quer dizer, então, que as condições estruturais e energéticas da máquina mítica que elencamos no capítulo anterior (a infraestrutura produtiva e a matriz simbólica que se configuram na cadeia gestual) não bastariam para descrever a metaestabilidade de sistemas sociais?

A tentativa de conceber uma decomposição crítica das condições atuais de emergência coletiva não deve ser feita na ingenuidade ou arrogância de achar que podemos inventar um manual de propiciação de estados pré-revolucionários, ou uma ritmologia revolucionária pronta. Uma decomposição crítica atenta das condições estruturais e energéticas de transformação do corpo coletivo a partir de suas frequências afetivas e seus parâmetros de acoplagem comunicativa deve ser feita a partir da humildade que reconhece que se é de vizinhança em vizinhança, de galo em galo, na tessitura concreta e contingente das coisas, que a amplificação transdutiva se opera.

Mas isso tampouco deve querer dizer aspirar a uma horizontalidade pura, como aponta Rodrigo Nunes em “Organization of the Organizationless” (2014), livro que tenta pensar os desafios da ação estratégica em rede a partir das experiências de auto-organização popular do início da década.

De fato, como mostra o autor, uma rede de crescimento extenso e robusto tende, matematicamente, a ter alguns poucos nódulos altamente conectados e uma multidão de nódulos com baixa conectividade (distribuídos estatisticamente de acordo com uma *power law*). Ou seja: seria uma característica intrínseca dessas redes uma distribuição relacional que não é horizontal no sentido de todo nódulo ter o mesmo grau de conectividade (NUNES, 2014, p. 44).

A lição que Nunes retira disso é que não existe só a oposição binária entre hierarquia e horizontalidade, autonomia coletiva ou liderança unilateral, mas todo um espectro de organização a partir de liderança distribuída que pode emergir a partir de negociações coletivas ao longo de todas as escalas. Essas instâncias de liderança distribuída, ao tentarem propor modos de composição social menos hierárquicos e de autoridade pública menos arbitrária, podem encarnar

demonstrações concretas do lema zapatista de “mandar obedecendo” (NUNES, 2014, p. 33).

Pode parecer que dei um salto estranho entre circuitos de arrastamento artístico e uma discussão de organização política em rede. Mas parece razoável supor que qualquer projeto político de emancipação coletiva de média ou grande escala precise incluir no seu programa uma estratégia de propagação imagética. E é aqui que a matéria prática da composição política coletiva e a problemática dos canais técnicos de configuração corporal e arrastamento rítmico se confundem.

A meta da trama imagética de um projeto coletivo qualquer não deve ser a propagação absoluta, ou uma espécie de sincronização total de um programa com o corpo social (que parece uma descrição razoável do fascismo).²⁴⁷ Bom lembrar que o nome que damos a uma cadência massiva generalizada de milhões de neurônios do nosso sistema nervoso é epilepsia.²⁴⁸

A expectativa de que uma coletividade complexa possa se reunir sob um único pulso parece fadada ao fracasso, mas isso não quer dizer que não possa haver mobilizações generalizadas eventuais. Como diz Guattari (1989, p. 36) em “As Três Ecologias”, existem momentos em que todos devem agir como “soldadinhos” e momentos em que cada um deve retornar à sua singularidade. Talvez precisemos de modos de composição política polirrítmica em que conjunções e disjunções sejam mediadas, onde movimentos e grupos possam entrar e sair de fase uns com os outros de acordo com as necessidades contingenciais.

Um ritmo voluntarista atravessa a tessitura coletiva como ruído branco, um ritmo universalista tenta matar toda síncope e irregularidade, assujeitando todos à sua cadência. No meio do caminho, temos o artista, o crítico e o ativista (de todo gênero e espécie disponíveis), tentando inscrever a singularidade criativa dos seus gestos nas necessidades do aparelho rítmico coletivo, obedecendo aqui os limites métricos do protocolo e ali os explodindo.

Como diz Rodrigo Nunes (2014, p. 44) a respeito da ação dentro de movimentos políticos: “entre agir como se você estivesse fora daquilo sobre o que você age e seguir o fluxo, uma terceira alternativa pode ser oferecida: agir com o fluxo”.

²⁴⁷ Aristóteles critica a visão de Sócrates da cidade exatamente como se quisesse reduzir um ritmo a um pé só, ou de uma sinfonia quisesse fazer um unísono (Política, II, 5).

²⁴⁸ Que acometia, não à toa, Machado de Assis e Nietzsche.

Junho de 2013, esse estranho momento espontâneo de sincronização massiva, talvez tenha sido um “lampejo proprioceptivo em direção ao corpo comunal” (LERNER, 2014, p. 109), como na frase do romancista Ben Lerner. Tudo que se despertou a seguir, perverso que tenha sido, já estava ali empoçado. Mas significou, também, no mínimo, a abertura de um canal que não se sabia existente, o teste de um circuito que ainda pode ser remontado. Existe muita energia aí esperando ser modulada, muitos atores esperando a montagem de novos sistemas de contágio e arrastamento.

4.5 Fase e defasagem em Simondon

“entre o sim e o não existe um vão.”

Itamar Assumpção

4.5.1 Mudança de fase

A palavra “fase” tem pelo menos dois sentidos fortes na física. O primeiro seria de uma posição no ciclo de uma forma de onda. Enquanto ondas de mesma frequência criam uma interferência construtiva que amplifica o pulso quando estão em fase, uma diferença de 180 graus entre ondas de mesma frequência (ou seja, quando o máximo de uma onda bate com o mínimo da outra) criam uma interferência destrutiva que anula o pulso.

O segundo sentido de fase diz respeito aos diferentes estados da matéria.²⁴⁹ Os dois sentidos parecem importantes para o pensamento de Gilbert Simondon, mas é a noção de mudança de fase que se demonstra de fato constitutiva de todo o seu pensamento, em particular de sua crítica ao substancialismo, o que fica claro no seu exemplo paradigmático da cristalização como modelo da individuação, assim como na atenção que ele dedica para estados intermediários da matéria, os mesomorfos,

²⁴⁹ Que seriam quatro: sólido, líquido, gasoso e plasma, além dos intermediários, como o cristal líquido, e dos mais exóticos, como o condensado Bose-Einstein e a matéria de nêutrons degenerados.

como o cristal líquido. O ser que a sua filosofia se propõe a descrever, como veremos, é o ser *polifásico*.

Como ele explicita em “Do Modo de Existência dos Objetos técnicos”:

Por fase, entendemos não o momento temporal substituído por outro, mas aspecto resultante de um desdobramento do ser e se opondo a um outro aspecto; esse sentido da palavra ‘fase’ se inspira daquele que toma em física a noção de fase; não se concebe uma fase a não ser em relação a várias outras; há em um sistema de fases uma relação de equilíbrio e de tensões recíprocos; é o sistema atual de todas as fases tomadas em conjunto que é a realidade completa, não cada fase por ela mesma (SIMONDON, 2012, p. 222).

Aqui podemos ver que a noção de fase é a noção de um “desdobramento relacional”, e não de um instante fixo em uma progressão pré-ordenada. E também que uma fase existe em relação a outras fases, nunca isolada.

Segundo Muriel Combes, a noção de defasagem, que:

designa em termodinâmica a mudança de estado de um sistema, torna-se na filosofia de Simondon o nome do devir. O ser é devir, e devém segundo fases. Mas a defasagem é primeira em relação às fases, que resultam dela — razão pela qual o ser pré-individual pode ser dito sem fases (COMBES, 2009, p. 7).

Simondon faz questão de diferenciar esse esquema da dialética:

(...) a existência de uma pluralidade de fases define a realidade de um centro neutro de equilíbrio em relação ao qual a defasagem existe. Esse esquema é muito diferente do esquema dialético, porque ele não implica uma sucessão necessária, nem a intervenção da negatividade como motor do progresso (SIMONDON, 2012, p. 222).²⁵⁰

Os termos posteriores de uma resolução não são mais verdadeiros que os anteriores. “O sentido do ser é a sua problemática em via de resolução”

²⁵⁰ Cabe esclarecer um pouco a relação de Simondon com a dialética Hegeliana, que parece ser dos pouquíssimos inimigos conceituais na obra de Simondon. Embora ele deixe claro nesse e em outros momentos a distinção entre a sua ontogênese polifásica e a dialética ternária, no seu curso sobre Imaginação e invenção Simondon admite que a descrição que ele faz da gênese da imagem *a posteriori* parece bastante uma síntese dialética. Ele admite que a dialética explica bem o desenvolvimento da relação organismo-meio, mas diz que ela não dá conta do sistema de antecipação motora que precede a experiência (mencionado no capítulo anterior). Isso não quer dizer, então, que deveríamos dispensar a dialética, mas sim dimensioná-la a partir desses termos operacionais: “Dito de outra forma, pode-se pensar que um estudo aprofundado das relações entre organismo e meio permitira compreender a origem do esquema dialético e por consequência conduziria a situá-lo, a relativizá-lo, no lugar de conservá-lo como princípio incondicional de inteligibilidade do devir. Se a ideia de uma evolução dialética pode ser conservada, é sobretudo como afirmação de uma sucessão progressiva de modos de organização de imagens através de diferentes fases” (SIMONDON, 2014, p. 21).

(SIMONDON, 2012, p. 312), e não o resultado final. Uma planta não é a negação de sua semente, mas amplificação e desdobramento de uma trama genética de pares disparadores de problemática operando uma comunicação entre ordens de grandeza distintas.

Como diz Simondon (2013, p. 310): “O devir é, com efeito, resolução perpétua e renovada, resolução incorporadora, amplificadora, procedendo por crises, e tal que seu sentido está em cada uma de suas fases, não só na sua origem e no seu fim.”

O devir não é, portanto, a tensão entre um alpha e um ômega que seriam, estes sim, os verdadeiros termos (SIMONDON, 2013, p. 312). Não é o final da trama que encerra a figura no seu sentido pleno, como em uma narrativa. O sentido de uma trama ontogenética está em todos seus nexos e se desdobra a partir do seu centro.

O devir, afinal, para Simondon (2013, p. 310), é múltiplo “no tanto que polifásico, múltiplo porque solução provisória, fase do devir que conduzirá a novas operações”.

Aquilo que Simondon (2013, p. 308) chama de “monismo ontológico” deveria ser substituído por um “pluralismo de fases”, com o ser “incorporando, no lugar de uma única forma dada de antemão, informações sucessivas que são tanto estruturas quanto funções recíprocas.”

O pré-individual se defasa, portanto, em indivíduo em meio, mas o indivíduo continua carregando uma carga pré-individual que pode ser atualizada. A tensão material entre elementos heterogêneos incompatíveis do meio que se desdobra em indivíduo mantém as disparidades constitutivas de suas apetições por meio da metaestabilidade de uma resolução rítmica parcial.

Como explica Emilia Marty:

A individuação desdobra o ser em relação a ele mesmo, o defasa, diz Simondon, em pré-individual e indivíduo. No entanto, desse desdobramento não resultam manifestações sucessivas do ser: o ser após a individuação é formado de realidades individuais e realidades pré-individuais (MARTY, 2002, p. 37).

Simondon (2012, p. 313) deixa claro que as fases do ser são dadas em conjunto, e que as noções de permanência e sucessão, portanto, dizem respeito a um ser monofásico. Para ele, a “sucessividade das etapas dialéticas pode ser contraída em paralelismo de fases do ser” (SIMONDON, 2013, p. 313) quando

pensamos no devir como devir do ser, e não como o seu oposto (a tensão de incompatibilidades que devém solução amplificadora não constitui uma *oposição*).

As fases são “o desenvolvimento do ser de cada parte de si mesmo, esse duplo desenquadramento (*décadrage*) a partir de uma consistência primeira atravessada de tensões e de potenciais que a tornavam incompatíveis consigo mesma” (SIMONDON, 2013, p. 310).²⁵¹

Essa incompatibilidade do ser consigo mesmo é a própria defasagem, desdobramento positivo de um ser que transborda e excede a unidade. Para Simondon, o ser não é nunca uno, mesmo quando ele é “monofásico, pré-individual, ele é mais do que um”. O pré-individual é único no sentido de ser “indecomposto”, mas há mais nele do que a sua estrutura atual comporta (SIMONDON, 2013, p. 316), e é justamente esse excesso indecomposto que desencadeia o desdobramento relacional da defasagem.

Enquanto um ser uno seria um ser coerente, que se limita a si mesmo, Simondon entende que o estado original do ser “ultrapassa a coerência consigo mesmo, excede seus próprios limites” (SIMONDON, 2013, p. 316).

A defasagem que desdobra o meio em indivíduo é uma desmesura, mas uma desmesura que pode dar lugar, por meio da trama transindividual, a uma nova dimensão de resolução: a dimensão coletiva.

4.5.2 Cosmopolítica e polirritmia

O ser, então, não está nunca plenamente em fase consigo mesmo. Há sempre no devir pelo menos uma defasagem bipolar, uma medida que se bate com outra que a excede. O ser polifásico de Simondon é sempre polirrítmico, comportando um mundo de durações heterogêneas sobrepostas numa trama de intensidade. Não é só que o devir não seja ternário como uma valsa, não bastaria aqui introduzir uma outra divisão pro seu compasso, ou quem sabe acentuá-lo de

²⁵¹ No original: “C’est l’individuation que crée les phases, car les phases ne sont que ce développement de l’être de part et d’autre de lui-même, ce double *décadrage* à partir d’une consistance première traversée de tensions et de potentiels qui la rendaient incompatible avec elle-même.” (SIMONDON, 2013, p. 310).

maneira errática numa síncope (como faz Lucrécio, em alguma medida, com seu *clinâmen*). O fato é que não há uma única batida arrastando todo o cosmos, não há uma única duração que sintetize todas as outras.

Embora Simondon esteja longe de ser pampsiquista, ao contrário de Ruyer, a sua filosofia dá espaço para uma espécie de pancronismo generalizado que funciona, para quase todos os efeitos, como um pampsiquismo. Mas esse pluralismo ontológico de fases deve ser baseado na pluralidade de formas de duração, e não da experiência. Generalizar a experiência para todos os eventos do cosmos me parece poeticamente um gesto lindíssimo, mas talvez pouco prudente ou justificável (adoraria que me provassem o contrário). Já a necessidade de generalizar a realidade relacional de múltiplos modos de duração me parece incontornável.

O transbordamento pré-individual que se desdobra nas fases do ser, em Simondon (2013, p. 313), deve ser pensado como um processo de amplificação, o que só é possível a partir de uma “pluralidade inicial de ordens de grandeza da realidade”.

Essa pluralidade de ordens de grandeza que constitui a filosofia de Simondon implica uma perspectiva onde as dimensões humanas não funcionam como a escala derradeira do cosmos (embora seja, obviamente, a escala em que operamos e da qual partimos). Toda individuação para Simondon se opera a partir de uma transdução energética e estrutural entre ordens de grandeza diferentes. Uma planta estabelece uma mediação entre a ordem cósmica do sol e a ordem inframolecular da terra em que ela se encontra enraizada, o que também quer dizer um manejo rítmico de durações diversas. Um pancronismo precisa ser também, portanto, por necessidade, um pluralismo de escalas.

Isso vale para qualquer processo de individuação, mas esse processo de amplificação que se dá a partir de ordens de grandeza díspares parece singularmente útil para pensar a composição política de sociedades complexas, que precisam construir uma trama imagética e técnica que maneje as apetições heterogêneas de uma coletividade cheia de tensões e incompatibilidades.

Podemos partir da noção musical de polirritmos para tentar pensar novas figuras de composição política. Polirritmos são mediações complexas entre conjunção e disjunção onde duas partições distintas do compasso se batem e se encontram sob um mesmo pulso. Batidas entram e saem de fase umas com as

outras sem que a figura rítmica mais ampla desande no seu todo (uma incompatibilidade inicial de medidas se reúne, distendida, numa ordem mais abrangente).

É claro que polirritmia ou flexibilidade rítmica por si só não querem dizer liberdade coletiva. O capital sabe distribuir os seus fluxos de produção de maneira dispersa, fluida e, em certo sentido, perfeitamente polirrítmica para servir às necessidades da economia global, mas toda essa flexibilidade tentaculosa serve principalmente para implementar uma cadeia cíclica e estereotípica de consumo e a generalização de relações cada vez mais precarizadas de trabalho que servem a uma pequena oligarquia global de bilionários e milionários.

A cadeia de viventes comporta seres com as mais díspares estruturas de duração, assim como a nossa cadeia técnica. Algoritmos tomam decisões em nanossegundos no mercado financeiro enquanto a concreção sucessiva se comprime e se achata na linha do tempo das redes sociais. Entre um passado que nos engole e um futuro que se esfacela, temos esse amplo presente, como diz Gumbrecht (2015, p. xiii), uma dimensão de simultaneidades em expansão.

Essa trama de simultaneidades pode ser considerada, no seu todo, para um indivíduo que tente compreendê-la, um excesso arrítmico e errático, mas, numa escala macro, a sincronização progressiva e expansiva do capital continua a envolver a distribuição logística de fluxos materiais e a anexação e captura de novos territórios e práticas para ciclos canalizados de consumo (inclusive, claro, nos territórios de dissenso e nas vanguardas críticas artísticas e teóricas).

Isto é: por mais que o seu efeito no tecido social continue sendo principalmente de destruir a ritmicidade coletiva urbana e impor uma mesma cadência estereotípica de produção e consumo, o capital do século XXI não é mais aquele que coloca todo mundo na mesma hora na mesma linha de montagem,²⁵² mas aquele que se flexibiliza, se defasa e se distribui para que você possa trabalhar e ser explorado por meio da quantificação de todos os fluxos disponíveis.

Diante disso parece claro que o nosso vocabulário e gramática expressiva coletiva de emancipação também precisa comportar possibilidades de composição política polirrítmica. Não quero dizer tentar competir com o capitalismo em sua

²⁵² Melhor dizendo: ele ainda é isso, claro, e uma versão acelerada e robotizada disso, como a que acontece na China e em setores do mundo em desenvolvimento, mas não é mais aí que se concentra a força urbana de trabalho.

fluidez, o que talvez seja impossível, mas tentar imaginar e produzir modos alternativos de produção e de distribuição onde haja espaço para autodeterminação rítmica do trabalho, assim como plataformas abertas para uma proliferação de soluções experimentais para a composição e representação.

Como aponta Pascal Michon (2015, p. 72), enquanto o ser manifesta a atualização de uma fase, existem outras fases latentes e reais, atuais enquanto potencial energético. O mesmo pode ser dito para uma sociedade complexa, que sempre apresenta, além das suas estruturas institucionais atuais, individualizações coletivas latentes, coletivos em via de se formar, composições ainda precárias testando circuitos.

Uma maneira para a crítica de arte tentar captar ou descrever essa trama polifásica de latência coletiva de uma cultura é a partir de sua teia de refrões, ou ritornelos. O refrão é um dispositivo viral de consistência coletiva provisória. Sua própria fluidez e seu ciclo de vida geralmente curto ajudam a apontar para inícios de cristalizações que ainda podem não ter tomado uma forma mais estável.

Para Anne Sauvagnargues (2016, p. 137), os ritornelos “envolvem uma admissão provisória de consistência, não um começo abstrato: um arranjo de intervalos nos quais os buracos contam tanto quanto os espaços preenchidos; uma sobreposição de ritmos díspares sem a imposição de uma cadência.”

O refrão, então, pode fazer parte da urdidura da consistência provisória que se arranja a partir dos termos materiais que estão postos. Essa ideia de tentar estabelecer uma trama provisória com o que se tem disponível me parece oportuna para a composição política imediata de corpos com apetições incompatíveis. A recusa à cadência e à mesura em D & G parece ser recusa tanto da valsa quanto da marcha militar, de um arrastamento rítmico rígido nas suas ligaduras (que pode ter sido inspirada pela recusa, em Simondon, do que ele chama de “dialética em ritmo ternário”). Mas essa recusa não deve querer dizer, no meu entendimento, uma recusa a qualquer forma de arrastamento rítmico coletivo. Guattari (1988, p. 142) diz, afinal, no “Inconsciente Maquínico”, de 1979, que a sincronização dos ritmos biológicos estava por trás da interrogação sobre os ritornelos.

Já mencionamos que Simondon usa o exemplo da paralaxe visual para pensar a disparação problemática entre campos heterogêneos que desdobra novas dimensões operacionais. Já no caso de um ritmo binário que se bate com um ritmo

ternário (2: 3; matriz geradora da música Ewe, de Gana, segundo Kofi Agawu), é difícil dizer a medida do desdobramento operacional entre uma medida e outra, já que não existe, exatamente, uma dimensão nova que se desdobre a partir da configuração total, ainda que haja um incremento considerável de complexidade.

Ambas as medidas dividem o compasso ao mesmo tempo. Podemos dizer que o dois e o três aqui estão contraídos numa mesma *gestalt*, como diz Kofi Agawu, mas uma *gestalt* complexa e polifásica. De fato, tratando-se de música africana, talvez não seja nem preciso dizer que o compasso é *dividido* por duas medidas.

Para Carlos Sandroni, a música africana não se organiza de acordo com a subdivisão do compasso em células regulares, mas se produz “por meio da adição de células desiguais, pares e ímpares, gerando múltiplas referências de tempo e contratempo, que entram continuamente em fase e defasagem” (como explicado em Wisnik (2003, p. 46)).

O presente, com sua polaridade passado-futuro, também é uma expressão de durações díspares superpostas, e uma estrutura vertical harmônica pode ser sempre decomposta em uma série horizontal polirrítmica.²⁵³ Se uma batida acelerada vira um tom e uma harmonia radicalmente desacelerada resulta num polirritmo, precisamos de um vocabulário filosófico e político que dê conta das transformações energéticas radicais que se dão nas estruturas sob diferentes velocidades. A própria diferença entre a vida inerte e a matéria orgânica, para Simondon, é também uma diferença entre diferentes velocidades de individuação.²⁵⁴

Se aqueles que se consideram aliados de projetos de emancipação coletiva anticapitalista não forem capazes de produzir plataformas e tramas imagéticas para composição polirrítmica, a esquerda continuará dissipada no seu esfacelamento interno enquanto uma cadência brutal e comprimida arrasta o país e o mundo na sua escala acelerada de consumo insciente da destruição que a acompanha.

Foi dito no capítulo anterior que o indivíduo, resultado de uma defasagem, pode entrar em fase de novo com o pré-individual a partir de uma segunda individuação, na coletividade, por meio de uma montagem transindividual (que será, no vocabulário desta tese, sempre configurada nos termos de uma máquina mítica).

²⁵³ É verdade na música, não sei se é verdade na política.

²⁵⁴ O que nos remete à pequena física de Spinoza, contida na *Ética*, que pode ser lida como uma espécie de ontologia rítmica (“Os corpos se distinguem entre si pelo movimento e pelo repouso, pela velocidade e pela lentidão, e não pela substância” (Parte II, Prep. 13, Lema 1, SPINOZA, 2010, p. 99)).

Essa formulação deve ter parecido um pouco vaga. Mas agora retomando-a com o que sabemos a essa altura, pode ficar mais claro, espero, com que meios esse processo se desdobra. O motivo da montagem coletiva transindividual ser sempre mítica é que, assim que um indivíduo entra em fase com uma coletividade, ele necessariamente se vê arrastado pelos termos de uma trama imagética coletiva.

Todos precisamos encadear os nossos movimentos aos ciclos disponíveis de arrastamento, os canais e protocolos atualmente implementados de circulação de informação. Ninguém se move sozinho, nem irrompe com um circuito a partir do nada. Qualquer circuito de arrastamento que se monta, ao começar a mover corpos, configura um complexo imagético coletivo. A máquina mítica se monta, se desmonta e se remonta em conjunção e disjunção figural com os ciclos de composição e decomposição imagética de uma coletividade, processo em que corpos humanos entram e saem de fase com seus ciclos. Nem todo movimento consegue criar uma máquina mítica que dure por mais do que alguns dias ou semanas, e corpo coletivo nenhum ganha consistência sem uma trama imagética que dê liga e juntura rítmica aos movimentos.

A angústia que boa parte de nós está carregando como um peso excessivo nos membros nos últimos meses também decorre dessa defasagem original em indivíduo e meio. Para Simondon (2013, p. 250), a problemática afetiva da angústia se desdobra a partir da incapacidade do indivíduo de resolver nele mesmo todas as indeterminações e tensões que ele reúne no seu aqui-e-agora; na angústia, o sujeito assiste “ao seu próprio escalonamento segundo dimensões que ele não pode assumir”. O ser angustiado demanda a si mesmo resolver problemas que só podem ser resolvidos por meio do coletivo.

Como escreve Elizabeth Grosz a partir das páginas de Simondon sobre a angústia:

O sujeito é incapaz de resolver esse problema nele mesmo: de fato, ele é esse problema. Ansiedade é a consequência não só da impossibilidade de coordenar inteiramente o fora com o dentro, e a impossibilidade de se identificar inteiramente como sujeito, mas também a impossibilidade do sujeito como individual (GROSZ, 2017, p. 256).²⁵⁵

²⁵⁵ No original: “The subject is unable to resolve this problem in itself: indeed, it is this problem. Anxiety is the consequence not only of the impossibility of fully coordinating the outside with the inside, and the impossibility of fully identifying itself as a subject, but also the impossibility of the subject as individual.” (GROSZ, 2017, p. 256).

Essa dilatação corporal sem limites da angústia só tem uma saída, atravessar a destruição da individualidade — uma espécie de morte e renascimento simbólico — em direção a uma nova individuação coletiva, ainda desconhecida.

CONCLUSÃO

“(…) nos parece impossível que não se reconheça a necessidade de fundar a vida complexa sobre uma pluralidade de durações que não tem nem o mesmo ritmo, nem a mesma solidez de encadeamento, nem a mesma potência do contínuo.”²⁵⁶

Bachelard

“I’m not gonna die in 4/4 time.”

Moondog

No livro “Dialética da Duração” (“Dialectique de la Durée”), de 1950, Bachelard apresenta com entusiasmo o pensamento pioneiro de Lúcio Pinheiro dos Santos, que seria apoiado nas descobertas da física da primeira metade do século passado.

Baseado nas nossas ondulações fisiológicas e no caráter vibratório da matéria, o filósofo luso-brasileiro propôs que o ritmo servisse de base para uma filosofia que desse conta da dinâmica da matéria e das oscilações naturais como um todo, culminando numa poética da ação e uma prática terapêutica de inspiração epicurista (cuja matriz Freudiana é denunciada no nome).

“A matéria e a radiação não existem senão no ritmo e pelo ritmo” (PINHEIRO DOS SANTOS, 1950, p. 132), diz o autor e cita Bachelard (da obra a que não temos acesso). E o francês completa que a declaração não se trata, como costuma ser o caso, de um sentimento místico, mas sim de uma intuição fundada solidamente sobre os princípios da mecânica ondulatória de sua época (BACHELARD, 1950, p. 132) em particular as contribuições de seu fundador, Louis de Broglie (com quem Pinheiro dos Santos estudou e que foi também, talvez, a principal referência da física teórica para Simondon).

Louis de Broglie foi o primeiro a propor que a matéria poderia se comportar como onda, oferecendo, em 1924, a hipótese de que toda partícula teria uma onda

²⁵⁶ No original: “il nous semble impossible qu’on ne reconnaisse pas la nécessité de fonder la vie complexe sur une pluralité de durées qui n’ont ni le même rythme, ni la même solidité d’enchaînement, ni la même puissance de continu” (BACHELARD, 1950, p. viii).

associada.²⁵⁷ Mas a equação de Schrödinger, ao formalizar esse caráter ondulatório como uma amplitude probabilística, pareceu transformá-la numa entidade puramente matemática. De Broglie continuou tentando descobrir um modelo causal que evitasse a redução probabilística (modificando o seu conceito abandonado de “onda piloto” depois de sua retomada por David Bohm).²⁵⁸

Não pretendo dar pitaco em interpretações da física quântica, obviamente. Basta dizer que, até onde entendo, a equação de Schrödinger não destrói inteiramente a percepção de que a matéria é um tecido rítmico de formas distintas de periodicidade sobrepostas, mesmo que formalize a função de onda como campo probabilístico. Teríamos de entender melhor o caminho que fez Pinheiro dos Santos para saber quanto de suas especulações sobreviveriam ao percurso da física do século passado e o quanto já seria hoje datado de maneira irrecuperável.

A reconstrução do pensamento de Pinheiro dos Santos por Bachelard se dá apenas no capítulo final da “Dialética da Duração”, de 1950, mas o livro é pontuado com referências à importância da Ritmanálise, que Bachelard parece anunciar como uma poética vindoura das nossas oscilações de ação e repouso e da nossa afetividade, e que acaba funcionando no livro como resolução expressiva das elucubrações de Bachelard sobre a duração, feitas em parte em resposta a Bergson (cujas conferências Lúcio também assistiu em Paris), e que não tenho como resumir aqui.

Para Bachelard, mesmo que alguns elementos da teoria de Pinheiro dos Santos tivessem de ser esclarecidos experimentalmente, ele já teria o mérito profundo de apontar a ritmicidade elementar da matéria e da vida. Como ele diz: “Se a matéria inerte já entra em composição com os ritmos, é certo que, por sua base material, a vida deve ter propriedades profundamente rítmicas” (BACHELARD, 1950, p. 136).

²⁵⁷ Ou seja, a cada porção de energia (m) poderia ser associada um fenômeno periódico de frequência (v).

²⁵⁸ Simondon resume de maneira cem vezes mais precisa toda essa discussão no final da primeira parte da tese sobre Individualização, de início tomando o partido de De Broglie (2013, p. 137) antes de apresentar sua própria solução, onde o indeterminismo e o determinismo são compreendidos como casos limite do tempo transdutivo, e a dimensão contínua e a descontínua não são vistas como aspectos complementares do real, mas “dimensões distintas que surgem quando o real se individua” (SIMONDON, 2013, p. 150). Simondon discorda de De Broglie quanto ao caráter do indeterminismo, que não se daria apenas pela medição, mas na própria troca energética entre ordens de grandeza díspares.

A emergência da vida seria, então, necessariamente ondulatória (BACHELARD, 1950, p. 140). Acredito que as pesquisas a respeito de acoplamento de populações de osciladores a que fizemos menção no último capítulo começam a comprovar essa intuição.

A ritmanálise seria dividida em três pontos de vista: o material, o biológico e o psicológico. Num plano posterior à composição rítmica da matéria inerte, teríamos a vida biológica com sua absorção energética via destruição ondulatória e ainda o plano ondulatório da consciência individual humana. A evolução criadora seria ondulatória em todas suas fases, inclusive no desenvolvimento psicológico do indivíduo humano, que aprende com seus erros e se constrói com retomadas e revisões cíclicas. Haveria ainda no comportamento humano uma oscilação afetiva entre conciliação e agressão (BACHELARD, 1950, p. 140). Pinheiro dos Santos aponta, ao mesmo tempo, a tendência da nossa espécie de ser escravizada por ritmos inconscientes e o risco que se corre ao fugir completamente dos ritmos naturais que nos antecedem e constituem. Não seria, portanto, nem uma abertura indistinta ao arrastamento cósmico e nem uma idiorritmia individualista como a de Roland Barthes.

Bachelard chama atenção para o caráter de atividade criativa deliberada que a ritmanálise quer generalizar como atividade terapêutica. A ritmanálise seria uma poética da ação, um modo de se engajar de maneira criativa e deliberada com as batidas e os intervalos da nossa vida.

Não à toa, talvez, Pinheiro dos Santos não entendia a arte como um substituto pobre da sexualidade, a tendência sexual é que estaria já profundamente implicada num conjunto de tendências estéticas (BACHELARD, 1950, p. 142).

Não é fácil distinguir, em momentos, o que Bachelard está retirando de Pinheiro dos Santos e o que é formulação sua. Bachelard continuou a desenvolver a Ritmanálise em outras obras, sem muita sistematicidade, em “*A Poética do Espaço*” e “*A Psicanálise do Fogo*”, sempre com o mesmo entusiasmo pelo qual ele se vê acometido na “*Dialética da Duração*”.

De resto, sobram alguns textos de Pinheiro dos Santos, a maioria de cunho ocasional ou jornalístico, nenhum que trate do assunto que o tornou ligeiramente notório. Mas, nos poucos que pude ler, podemos reconhecer um intelectual público

engajado, debatendo pedagogia enquanto política pública e denunciando o fascismo que tragava seu país; assim como um escritor atento aos ritmos da sua língua.

Recentemente, saíram dois livros em Portugal que falam de Pinheiro dos Santos e tentam reconstituir sua vida e seu pensamento a partir dos documentos disponíveis (um deles inteiramente dedicado ao assunto, chamado “O filósofo fantasma”, de Pedro Baptista). Nenhum deles, no entanto, conseguiu localizar um exemplar de “*La Rythmanalyse*”. Numa carta de 1936, Lúcio diz a um amigo que o livro não é “obra que encontre editor”, talvez admitindo seu caráter especulativo.

Lúcio Pinheiro dos Santos, nascido em Braga, em 1889, estudou matemática, física e filosofia na Bélgica e na França antes da guerra estourar em 1914, trabalhou com educação na Índia entre 1922 e 1926, indo depois ao Brasil, onde deu aulas e publicou textos durante duas décadas.

Sabemos que veio de Portugal ao Brasil em parte para fugir do regime de Salazar, mas diversos textos evidenciam um entusiasmo com o novo mundo e com o Brasil em particular. Aqui, ele também enfrentou dificuldades com Getúlio (tendo quase participado do experimento da Universidade do Distrito Federal, de Anísio Teixeira, fechada em 1939).

Há ainda uma anedota abstrusa que é repetida por muitos e explicada por ninguém, de que sua viúva teria queimado o espólio do autor no jardim em frente à Imprensa Nacional Portuguesa, no final da década de 1950. A trama engrossa, como diriam os anglo-saxões.

Pelas menções breves que faz a William James, Bergson, Kierkegaard e Spinoza, podemos inferir a presença de um pensamento pluralista, atento às dinâmicas da vida orgânica coletiva e da vitalidade de estilo da expressão filosófica, talvez suspeito de dogmatismos racionalistas e institucionais. Pela sua descrição do pensamento de seu conterrâneo e contemporâneo Leonardo Coimbra, temos a ênfase na “atividade relacional” como substituta à noção de substância.

O pouco que se tem já dá muita matéria à curiosidade. Infelizmente, não temos muito mais do que isso. Como no caso de algumas obras de filósofos da antiguidade clássica, ficamos com a paráfrase alheia do seu pensamento. O absurdo é que isso se dê com um autor que escreveu no século XX, no Brasil, momento tão abarrotado de registros e documentos. Acidente histórico bizarro ou mais um exemplo trágico da desmemória congênita da nossa cultura, onça que come a cria?

Fica mais absurda a história quando consideramos a raridade que é um pensamento filosófico gerado em língua portuguesa chamar a atenção de membros ilustres das grandes metrópoles tradicionais do pensamento. Considerando até o nosso deslumbre provinciano com carimbos de aprovação estrangeira (e ainda mais a francofilia brasileira historicamente sedimentada), fica difícil compreender o rigor com que a carreira de Pinheiro dos Santos foi ignorada durante todas essas décadas.

Não é como se o livro de Bachelard fosse obscuro (ele é citado no Platô do Ritornello por Deleuze & Guattari, por exemplo), ou como se seu escritor tivesse vivido como eremita (deu aulas e escreveu texto para revistas brasileiras). Tratando-se de um livro de 1931, fica difícil acreditar que esteja perdido para sempre, mas parece o mais provável. Ficamos com uma filosofia sumida gerada no Brasil sobre aquele que é um dos aspectos mais marcantes da nossa gramática expressiva corporal e o traço mais distintivo da riqueza da nossa música popular (produto da mistura das raças mas com a influência dominante da matriz afrodescendente).

A busca pelo termo “Rhythmanalyse” na Internet ou em bibliotecas resulta no mais das vezes na versão do sociólogo marxista Henri Lefebvre, publicada em 1992. Lefebvre (2004, p. 6) faz referência a Pinheiro dos Santos e Bachelard no início de sua obra, mas diz que nem um nem outro desenvolveram o sentido da ritmanálise. A referência que ele faz é ao livro “A Psicanálise do fogo”, onde Bachelard faz apenas uma menção rápida, então é possível que Lefebvre nunca tenha lidado nem com resumo sinóptico que Bachelard faz da Ritmanálise de Santos.

A proposta de Lefebvre (2004, p. 12) é interessante e ampla, definindo o ritmo a partir da interação de lugar, tempo e gasto de energia. Mas, para ele, o conceito que organiza as oposições contraídas no ritmo é a “medida” (LEFEBVRE 2004, p. 10).

Como ele diz: “em todo lugar que há ritmo há medida, quer dizer lei, obrigação calculada e esperada, um projeto” (LEFEBVRE, 2004, p. 8). Isso se traduz nos desdobramentos conceituais que Lefebvre propõe, baseados nas ideias preexistentes de euritmia, arritmia e poliritmia, com desdobramentos mais ou menos previsíveis. O ritmo em Lefebvre é principalmente, ainda que não só, o metro regular da harmonia social e individual.

Não precisa ser Foucauldiano para achar suspeita uma noção de ritmo tão centralmente baseada na ideia de metro. Meschonnic aponta ao longo de todo o seu “Critique du rythme” a extensão ardilosa dessa confusão entre metro e ritmo, que, na teoria poética francesa, parece ter se cimentado na modernidade.²⁵⁹ Se Platão transformou o modo de fluir em uma ordem temporal, a modernidade transforma essa ordem temporal numa escansão técnica do tempo e da ação (da mesma forma, o conceito de metro rítmico data da antiguidade, mas a metrificação como processo de normatização técnica de medidas práticas começa com o universalismo da Revolução Francesa).

Como Lefebvre deixa claro, está em jogo aqui a própria ideia de medida, a disposição técnica de estabelecer normas para a determinação espacial e temporal. Um confronto filosófico extenso com essa ideia, com a complexidade adequada, não cabe nesta conclusão (para o bem de todo mundo). Mas não custa sugerir que talvez haja por aí todo um novo “Normal e Patológico” a ser descortinado. O metro e a síncope, digamos (ou, melhor ainda, o metro e o *ápeiron*?). Ninguém vai se surpreender se eu disser que fico do lado do *ápeiron* e da síncope, mas é claro que isso é uma resposta fácil demais.

Basta dizer, por hora, que a metrificação moderna do ritmo é um constrangimento histórico, um limite, um tipo e um freio, mas não é o mal. Assim como a mera possibilidade formal de padronização e normatização, embora sempre compressor (e, portanto, repressora), não se traduz imediatamente em instrumentos de opressão social hierárquica. Todo tipo de protocolo técnico por trás de um objeto técnico industrial complexo depende de padrões institucionais. Normas técnicas encham o saco do pesquisador, mas salvam vidas numa enfermaria. Cadeias operatórias rígidas excluem aqueles cujo corpo não se adéqua ao ritmo do seu sulco, mas cultura nenhuma se forma sem elas. Nenhuma norma é absoluta, mas, no patamar de modulação em que habitamos, alguma espécie de norma sempre emerge do caos, ainda que esta exista e se prolongue sempre dentro da sua própria margem de indeterminação mutante.

²⁵⁹ O metro para ele mede um tempo impessoal, não a duração subjetiva, que seria onde acontece a dimensão poética (MESCHONNIC, 2009, p. 521). Meschonnic (2009, p. 522) reconhece a aparente semelhança do seu ritmo crítico contra-métrico com a recusa de Deleuze & Guattari à cadência, mas a rechaça pelas alianças dos autores com o canto de pássaros, assim como suas aspirações cósmicas.

Isso não quer dizer que não devemos nos levantar contra normas opressoras. Esta é a tarefa de sempre, e nunca vai deixar de ser. Não há nada mais natural e urgente do que lutar contra os limites históricos que constroem os movimentos dos nossos corpos, mas todo ato de destruição normativa tem de ser seguido, em algum momento, por um ato de construção (anabolismo e catabolismo, tensão e distensão; o Dao). A luta contra a heteronormatividade, por exemplo, como se sabe, é também uma luta pela transformação da forma política da família, e não uma luta por sua destruição.

Até a segunda ordem, a obra de Pinheiro dos Santos está perdida. O relato de Bachelard nos dá elementos suficientes para aguçar a imaginação, mas não para reconstruir a empreitada integralmente.

No entanto, nada nos impede de tentar começar a imaginar a forma que uma ritmanálise poderia tomar no século XXI. Como o próprio Lúcio disse: “Nada se pode esperar do que está; tudo há-de-vir, para o futuro, do nosso esforço de renovação. A transformação é necessária.”

Não conheço o bastante da complexidade física, biológica e psicológica para tentar fundar algo de tanta pretensão. Seria necessário, talvez, um Freud de quadril solto para desenvolver uma teoria e uma prática clínica que considera homens e mulheres como animais que respondem a ritmos, ao mesmo tempo inventores de dinamismos singulares e sujeitos a ciclos de arrastamento coletivo.

Podemos já antecipar que o grande desafio que uma ritmanálise nesses moldes encararia, se existisse, seria inventar um modo de lidar com a dificuldade material que o indivíduo tem de formar de maneira autônoma os períodos e os intervalos da sua própria vida. Nossa configuração corporal, nossa personalidade e nossas práticas configuram um complexo rítmico em conjunto com os canais de circulação coletiva dos quais fazemos parte. À exceção dos extremamente privilegiados, as pessoas em geral precisam adequar da melhor maneira possível os fluxos do seu corpo aos ciclos mais amplos de arrastamento disponíveis para a sua posição social.

Esse fato, materialmente incontornável, dá a entender que a ritmanálise jamais teria como existir como uma tecnologia individualista nos moldes da psicanálise. Como dizer para alguém que trabalha oito horas por dia em um trabalho repetitivo e passa mais três num ônibus lotado que ele precisa melhorar a qualidade

poética dos seus fluxos? Qualquer empreitada ritmanalítica significativa precisaria produzir soluções coletivas.

Isso não quer dizer a tentativa de determinar uma euritmia geral, seja para os indivíduos, seja para os corpos coletivos. Podemos arriscar dizer que, de maneira geral, um ritmo autodeterminado é mais potente e mais livre do que um ritmo imposto externamente, mas isso tampouco deve querer dizer uma generalização idiorrímica indistinta, ou um descarte da potência amplificadora de ciclos de arrastamento coletivo. Até porque, partindo dos canais que já temos implementados, a tentativa de fundar uma disciplina rítmica individualista tenderia a reproduzir a dinâmica dos ciclos estereotípicos atualmente disponíveis.

Não há dúvida de que a democracia liberal permitiu uma proliferação polirrítmica considerável, mas a gênese desse mundo se deu junto com a gênese da sincronização industrial massiva. A possibilidade moderna de fundar máquinas rítmicas alternativas aos ciclos tradicionais de arrastamento deve ser vista como uma possibilidade real de proliferação de mundos, mas essa possibilidade sempre teve como contraparte o processo de arrastamento industrial que transformou a natureza rítmica global do trabalho de maneira irreversível.

Esta tese tentou oferecer a possibilidade de uma ecologia dos meios materiais, uma perspectiva comparatista que tenta começar a dar conta da extensão relacional ruidosa e complexa da agência artística. Depois de tentar estabelecer uma compreensão do processo metafórico baseada na montagem analógica e recursiva da acoplagem do corpo ao meio, tentei apresentar uma descrição heurística bem simplificada da mitologia como configuração de uma cadeia técnica gestual e afetiva. O máximo que espero é que os conceitos de “máquina mítica” e de “arrastamento”, que só fiz estender e modificar, possam ter alguma utilidade para pensar a relação entre mitologia, composição política e processos técnicos de sincronização.

A atual ecologia de meios parece totalmente dominada por um punhado de plataformas imagéticas corporativas, e os últimos anos testemunharam uma sinergia entre essas plataformas e circuitos de arrastamento conservador. Todo mundo está retomando as leituras sobre a gênese do fascismo, e com razão, mas é claro que os meios reconfiguram radicalmente as formas de composição política. As coisas vão e voltam, mas o *ricorso* do *corso* nunca vem como a gente espera. Assim como o coice nunca vem *quando* a gente espera.

Qualquer que seja a natureza das soluções que vamos inventar diante desse quadro ominoso, elas certamente vão envolver a montagem de tramas imagéticas transindividuais compostas por uma concreção experimental coletiva. O ritmo nos arrasta através de todas as escalas, do cosmos ao sinal de trânsito, mas o mundo nunca nos dá uma só batida para seguir. A trama cosmopolítica é, como o presente corporal, uma tensão de durações heterogêneas. Debaixo de toda cadência automática, tem uma profusão polifásica latente esperando por sua concreção polirrítmica.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.
- AGAWU, K. *African rhythm: a northern Ewe perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- AHMAD, A. *Linhagens do presente*. São Paulo: Editora Boitempo, 2013.
- ALMEIDA, M. D. A Fórmula canônica do mito. In: DE QUEIROZ, R. C.; NOBRE, R. F. (Org.). *Lévi Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 161-200.
- APPADURAI, A. Grassroots globalization and the research imagination. *Public Culture*, v. 12, n. 1, p. 1-19, 2000.
- APPADURAI, A. Globalization. In: KRISHNASWAMY, R.; HAWLEY, J. C. (Ed.). *The postcolonial and the global*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008. p. 37-53.
- ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Editora EDIPRO, 2011.
- ATLAN, H. *Entre o cristal e a fumaça*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1992.
- ATTALI, J. *Noise: the political economy of music*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1985.
- BACHELARD, G. *Dialectique de la Durée*. Paris: PUF, 1950.
- BADIOU, A. Democratic Materialism and the Materialist Dialectic. *Radical Philosophy*, n. 130, p. 20-24, 2005
- BADIOU, A. *Logiques des Mondes*. Paris: Seuil, 2006.
- BADIOU, A. Live Badiou (Interview with Alain Badiou). In: FELTHAM, O. (Ed.). *Alain Badiou: live theory*. London: Continuum, 2008. p. 136-140.
- BAKHTIN, M. A. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BALLARD, S. Information, Noise, et al. In: NUNES, M. (Ed.). *Error: Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*. London: Continuum Press, 2011. p. 59-79.

BALÁSZ, B. *Béla Balázs: early filme theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Tradução de: Rodney Livingstone. CARTER, E. (Ed.). New York / Oxford: Berghahn Books, 2010.

BAPTISTA, P. O. *Filósofo fantasma: Lúcio Pinheiro dos Santos*. Sintra: Editora Zéfiro, 2010.

BARAD, K. *Meeting the Universe Halfway*. Durham: Duke University Press, 2007.

BATESON, G. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books, 1978.

BEER, G. *Open field: science in cultural encounter*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

BENJAMIN, W. *The Arcades project*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

BENNET, J. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press, 2010.

BENSUSAN, H. *Being up for Grabs*. London: Open Humanities Press, 2016.

BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

BÍBLIA. Português. *Bíblia*. Tradução de: Frederico Lourenço. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

BLACK, M. *Models and metaphors*. New York: Cornell University Press, 1962.

BLACK, M. More about metaphor. In: ORTONY, A. (Ed.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

BLUMENBERG, H. *Work on myth*. Cambridge: MIT Press, 1985

BLUMENBERG, H..*Paradigms for a metaphorology*. New York: Cornell University Press, 2010.

BLUMENBERG, H. Teoria da não-conceitualidade. Tradução de: Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOEVER, A. D. et al. (Ed.). *Gilbert Simondon: being and technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

BORN, G. Ontology, Agency, Creativity. In: CHUA, L.; ELLIOTT, M. (Ed.). *Distributed objects: meaning and mattering after Alfred Gell*. London: Berghahn, 2013. p. 130-154.

BROOKS, P. *Reading for the plot*. New York: Vintage Books, 1985.

- BURKE, K. *The Philosophy of Literary Form*. New York: Vintage Books, 1957.
- BURKE, K. *Counter-statement*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- BURKE, K. *Attitudes toward history*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- BURKE, K. *Permanence & change: an anatomy of purpose*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- BURKE, K. Revolutionary Symbolism in America (speech to the American Writer's Congress, 1935). In: SIMONS, H. W.; MELIA, T. (Ed.). *The Legacy of Kenneth Burke*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989. p. 267-296.
- BURKE, K. *On Human nature: a gathering while everything flows*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- CABRAL DE MELO NETO, J. *Obras completas*. São Paulo: Nova Aguilar, 1995.
- CAMPOS, A. D. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- CANGUILHEM, G. *La connaissance de la vie*. Paris: Hachette, 1952.
- CANGUILHEM, G. *Lo normal y lo patológico*. Tradução de: Ricardo Potschart. 1. ed. Argentina: Siglo Veintiuno Argentina Editores SA, 1971.
- CASTRO ROCHA, J. C. *Homem-máquina: metáforas de transporte. Intersecções, a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ - IMAGO, 1998.
- CAZEAUX, C. *Metaphor and continental philosophy*. London: Routledge, 2007.
- CHABOT, P. *La Philosophie de Simondon*. Paris: Vrin, 2003.
- CHAKRABARTY, D. *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- CHUN, W. *Programming Visions*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- CLAYTON, M.; SAGER, R.; WILL, U. In time with the music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *ESEM Counter Point*, v. 1, p. 1-82, 2004.
- COLMAN, F. Lee Rinaldo's notes for Robert Smithson. In: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. (Ed.). *Reverberations: the philosophy, aesthetics, and politics of noise*. London: Continuum Press, 2012. p. 211.
- COMBES, M. *Simondon: individu et collectivité, pour un philosophie de le transindividuelle*, Paris: PUF, 2010.

- COSTA LIMA, L. *A aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.
- CUBITT, S. *Finite media*. Durham: Duke University Press, 2016.
- CUNHA, M. C. D. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há mundo por vir?* Rio de Janeiro: Editora Instituto Socio Ambiental, 2014.
- DAWKINS, R. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- DELANDA, M. *Intensive science and virtual philosophy*. London: Continuum, 2004.
- DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 2011.
- DELEUZE, G. *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Anti-Oedipe: capitalismo et schizophrénie 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille Plateaux: capitalismo et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELILLO, D. *The Names*. Brighton: Harvester Press, 1983.
- DENHAM, R. Reading Northrop Frye reading François Rabelais. *Canadian Review of Comparative Literature*, v. 43, n. 2, p. 203-221, 2016.
- DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- DERRIDA, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DETIENNE, M. *L'invention de la mythologie*. Paris: Gallimard, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história, III*. Tradução de: Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DOS SANTOS, J. E. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- DUNS SCOT, J. *Le Principe d'Individuation*. Paris: Jacques Vrin Éditions, 2005.
- ECO, U. The Scandal of metaphor: metaphorology and semiotics. *Poetics today*, v. 4, n. 2, p.217-257, 1983.
- EISENSTEIN, S. *Non-indifferent nature: film and the structure of things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

- EISENSTEIN, S. *Film form*. London: Harvest, 1997.
- ELIOT, G. *The Impressions of Theophrastus Such*. Ebook edition, 2008.
- ERNST, W. Kittler-Time (Getting to Know Other Temporal Relationships with the Assistance of Technological Media). In: IKONIADOU, E.; WILSON, S. (Ed.). *Media after Kittler*. London: Rowman & Littlefield International, 2015. p. 51-66.
- ESHUN, K. *More Brilliant than the sun*. London: Quartet Books, 1998.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa*. São Paulo: Editora Elefante, 2017
- FEENEY, D. Catullus 61: Epithalamium and comparison. *The Cambridge Classical Journal*, v. 59, p. 70-97, 2013.
- FERENCZI, S. *Thalassa*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.
- FERNANDES, J. C. S. *A estética do erro digital*. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- FERREIRA DA SILVA, V. *Transcendência do Mundo*. São Paulo: Editora É Realizações, 2010.
- FIUMARA, G. *The Metaphoric process*. London: Routledge, 1995.
- FLUSSER, V. 1967. *Jogos*. Recuperado em outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?p=583>>. Acesso em: 31 nov. 2016.
- FLUSSER, V. *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion Books, 2000.
- FLUSSER, V. *Universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOERSTER, H. V. On self-organizing systems and their environment. In: YOVITS, M. C.; CAMERON, S. (Ed.). *Self-organizing systems*. London: Pergamon Press, 1960. p. 31-50.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- FREIRE, B. *A conciliação interrompida: modos de mediação na França e espiritismo francês no século XIX*. Campinas: [S.n.], 2015.
- FREUD, S. *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Tradução de: James Strachey. v. 22, London: Hogarth Press, 1964.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- FREUD, S. *O Futuro de uma Ilusão*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

- FRYE, N. Literature as Context: Milton's *Lycidas*. In: Congress of the International Comparative Literature Association, 2., 1959. *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*. Carolina do Norte, University of North Carolina, 1958.
- FREDERICK, W. P. (Ed.). *Studies in comparative literature XXIII*. North Carolina: University of North Carolina, 1959.
- FREDERICK, W. P. *Myth and metaphor*. Charlottesville: Virginia University Press, 1989.
- FREDERICK, W. P. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- FREDERICK, W. P. *The Diaries of Northrop Frye*. v. 8. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- FULLER, M. *Media ecologies*. London: The MIT Press, 2005.
- FULTON, A. *Feeling as a foreign language*. St. Paul: Graywolf Press, 1999.
- GELL, A. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GONÇALVES LIMA, M. D. F. O Discurso do poema "O Rio" de João Cabral. *Limite*, n. 5, p. 193-212, 2011.
- GORIUNOVA, O. The Ragged Manifold of the subject. In: IKONIADOU, E.; WILSON, S. (Ed.). *Media after Kittler*. London, Rowman and Littlefield International, 2015. p. 155-176
- GROSZ, E. Animal sex: libido as desire and death. In: GROSZ, E.; PROBYN, E. (Ed.). *Sexy bodies: the strange carnalities of feminism*. London: Routledge, 2002a. p. 278-299.
- GROSZ, E. Identity and Individuation. In: DE BOEVER, A. (Ed.). *Gilbert Simondon: being and technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002b. p. 37-56.
- GROSZ, E. Deleuze, Ruyer and Becoming-Brain: the music of life's temporality. *Parrhesia*, n. 15, p. 1-13, 2012.
- GROSZ, E. *The Incorporeal: ontology, ethics, and the limits of materialism*. New York: Columbia University Press, 2017.
- GRUPO μ . *Rhétorique generale*. Paris: Larousse, 1970.
- GUATTARI, F. *O Inconsciente maquínico*. São Paulo: Editora Papirus, São Paulo, 1988.
- GUATTARI, F. *Três ecologias*. São Paulo: Editora Papirus, 1990.

GUMBRECHT, H. U. Rhythm and meaning. *In*: GUMBRECHT, H. U.; PFEIFFER, K. L. (Ed.). *Materialities of communication*. Tradução de: William Whobrey. California: Stanford University Press, 1994. p. 170-182.

GUMBRECHT, H. U. *Our broad present*. New York: Columbia University Press, 2014.

GUMBRECHT, H. U. The Body versus the printing press: media in the early modern period, mentalities in the reign of castile, and another history of literary forms. *Poetics*, v. 14, n. 3-4, p. 209-227, 1985.

HARAWAY, D. Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.

HARTMAN, G. Poetry and justification. *In*: HARTMAN, G. *Hopkins: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966.

HAYLES, K. N. Chaos as orderly disorder: shifting ground in contemporary literature and science. *New Literary History*, v. 20, n. 2, p. 305-322, 1989. Technology, Models, and Literary Study.

HAYLES, K. N. Desiring Agency: limiting metaphors and enabling constraints in dawkins and Deleuze / Guattari. *SubStance*, v. 30, n. 1/2, issue 94/95, p. 144-159, 2001. Special Issue: On the Origin of Fictions, Interdisciplinary Perspectives.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

HILL, R. *The interval*. New York: Fordham University Press, 2012.

HILLIS MILLER, J. *The J. Hillis Miller reader*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

HORKHEIMER, M. Vico and mythology. *New Vico Studies*, v. 5, p. 63-76, 1987.

HOPKINS, G. M. *The Journals and papers*. Oxford University Press, Oxford, 1959.

HOPKINS, G. M. *The poems*. Editores Gardner, W. H.; Mackenzie, N. H. 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 1970.

HOPKINS, G. M. *Selected prose*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

HOPKINS, G. M. *A Beleza difícil*. Tradução de: Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

HUI, Y. Simondon et la notion d'information. *In*: BARTHELEMY, J-H. *Cahiers Simondon*. Paris: L'Harmattan, 2015.

HUI, Y. Cosmopolitics as cosmotechnics. *E-flux Journal*, n. 86, New York, 2017.

INGOLD, T. *Making: anthropology, archeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013.

INGOLD, T. On weaving a basket. *In: BAKKE G., PETERSON, M. (Ed.). Anthropology of the arts: a reader*. London: Bloomsbury Academic Press, 2017.

INNIS, H. *Empire and communication*. Victoria: Porcépic Presse, 1986.

IRIGARAY, LUCE. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Éditions de Minuit, 1984.

IYER, V. Embodied Mind, Situated cognition, and expressive microtiming in african-american music. *Music perception: an Interdisciplinary Journal*, v. 19, n. 3, p. 387-414, 2002.

JAMESON, F. *The Political unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981.

JESI, F. *O mito*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

JESI, F. A festa e a máquina mitológica. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014a.

JESI, F. Mito e imagem. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 93-96, 2014b.

JOSELIT, D. No exit: video and the readymade. *October*, v. 119, p. 37-45, 2007.

KANTOROWICZ, E. *The King's two bodies*. Princeton: Princeton University Press, 2016.

KAPCHAN, D. A gesture narrowly divides us from Chaos: gesture and word in trance time. *In: BAKKE, G., PETERSON, M. (Ed.). Anthropology of the arts: a reader*. London: Bloomsbury academic press, 2017.

KELLER, E. F. Organisms, machines, and thunderstorms: a history of *self-organization*, part one. *Historical Studies in the Natural Sciences*, v. 38, n. 1, p. 45-75, 2008.

KENYON CRITICS, THE. *Gerard Manley Hopkins*. Norfolk: New Directions, 1945.

KIERKEGAARD, S. *Repetition*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

KIERKEGAARD, S. *Prefaces*. Writing Sampler. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KITTLER, F. *Discourse networks 1800-1900*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

KITTLER, F. *Literature, media: information systems*. G+B, Amsterdam, 1997.

KITTLER, F. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

- KITTLER, F. *Optical Media*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- KITTLER, F. *A verdade do mundo tecnológico*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2017.
- KOFMAN, S. *Nietzsche and metaphor*. London: The Athlone Press, 1993.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic books, 1999.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we Live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- LANGER, S. *Feeling and form*. New York: Scribners, 1953.
- LEAVIS, F. R. Gerard Manley Hopkins. In: HARTMAN, G. H. (Ed.). *Hopkins: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966.
- LEFEBVRE, H. *Rhythmanalysis: space, time and everyday life*. London: Continuum, 2004.
- LERNER, B. *10:04*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.
- LEROI-GOURHAN, A. *Milieu et techniques*. Paris: Éditions Albin Michel, 1974.
- LEROI-GOURHAN, A. *Evolução e técnicas: o homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- LEROI-GOURHAN, A. *O gesto e a palavra 2: Memórias e ritmos*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, C. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 1966.
- LÉVI-STRAUSS, C. *L'Origine des Manières de Table*. Plon, Paris, 1968
- LÉVI-STRAUSS, C. *L'Homme Nu*. Plon, Paris, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, C. *La Voie des Masques*, Paris: Presses Pockets, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Histoire de Lynx*. [S.l.]: Edição Virtual, 2006
- LÉVI-STRAUSS, C. *Minhas palavras*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Do Mel Às cinzas*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, C. *A Oleira ciumenta*. Lisboa: Edições 70, 2010.

LÉVI-STRAUSS, C. *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*. Paris: PUF, 2012.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural dois*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIVY. *The Early history of Rome*. London: Penguin Classics, 2002.

LLEWELYN, J. *Gerard Manley Hopkins and the Spell of John Duns Scotus*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

LOTTI, L. Enter the black box: aesthetic speculations in the general economy of being. *In*: BRITTS, B.; GIBSON, P.; IRELAND, A. *Aesthetics after finitude*. Melbourne: Re.press, 2016. p. 139-156.

LUCRÉCIO, T. *Da natureza das coisas*. Tradução (do latim), introdução e notas de: Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

LUDUEÑA ROMANDINI, F. *A comunidade dos espectros I: antropotecnia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

LUDUEÑA ROMANDINI, F. *Princípios de Espectrologia: A comunidade dos espectros II*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

LUDUEÑA ROMANDINI, F. *A ascensão do Atlas*. Glosas sobre Aby Warburg. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2018.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Contos*. Rio de Janeiro: Editora Objetivo, 1997.

MACKENZIE, A. *Transduction: bodies in speed*. Londres: Continuum, 2002.

MALABOU, C. *Ontology of the accident*. Cambridge: Polity, 2015.

MALASPINA, C. The Noise Paradigm. *In*: GODDARD M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. (Ed.). *Reverberations: the philosophy, aesthetics, and politics of noise*. London: Continuum Press, 2012. p. 58-72.

MANIGLIER, P. A bicicleta de Lévi-Strauss. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 275-292, 2008.

MARGULIS, L. *Symbiotic Planet: a new view of evolution*. New York: Basic Books, 1998.

MARQUES, N. *Cronobiologia: princípios e aplicações*. São Paulo: EDUSP, 1994.

MARTY, E. Celui-autre-qu'individu. Le voyage de l'angoisse ou l'art de la lisière. *In*: ROUX, J. (Ed.). *Gilbert Simondon: une pensée opérative*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002. p. 36-62.

MARX, K. *O Capital*. v.1 São Paulo: Editora Boitempo, 2013.

- MASSUMI, B. Floating the social: an electronic art of noise. In: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. (Ed.). *Reverberations – the philosophy, aesthetics, and politics of noise*. London: Continuum Press, 2012. p. 40-57.
- MAUSS, M. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 2012.
- MCLUHAN, M. *Understanding Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- MCLUHAN, M. *From Cliche to Archetype*. New York: Viking Press, 1970.
- MENDES, M. *Convergência*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1970.
- MENKMAN, R. *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam: Network Notebooks, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. *La Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2003.
- MERZBOW. The Beauty of Noise. Interview with Masami Akita of Merzbow. *EsoTerra Magazine: the journal of extreme culture*, n. 8, 1999. Entrevista concedida a C. Hensley. Disponível em: <http://www.esoterra.org/merzbow.htm>. Acesso em: 28 maio 2018.
- MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier Poche, 2009.
- MICHAUD, P.-H. *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- MICHON, P. *Les rythmes du politique*. Paris: Rhutmos, 2015.
- NIETZSCHE, F. *Sobre verdade e mentira*. Rio de Janeiro: Editora Hedra, 2008.
- NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- NUNES, R. *Organization of the organizationless: Collective Action After Networks*. Germany: PML BOOKS, 2014.
- O MAIS ANTIGO PROGRAMA DO IDEALISMO ALEMÃO. Tradução de: Manuel J. do Carmo Ferreira. *Philosophica*, Lisboa, v. 9, p.225-237,1997.
- PADOVANI, J. H. Acerca da transdução: princípios técnicos, aspectos teóricos e desdobramentos. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014, São Paulo. *Comunicação*. São Paulo, 2014.
- PAIK, N. J. Input-Time and Output-Time. In: KOROT, B.; SCHNEIDER, I. (Ed.). *Video Art: an anthology*, New York: The Raindance Foundation, 1976.
- PARHAM, J. *Green Man Hopkins: poetry and the victorian ecological imagination*. London: Rodopi, 2010.
- PARIKKA, J. *A Geology of media*. Minnesota: Minnesota University Press, 2015.

PARIKKA, J. *Digital contagions*. London: Peter Lang, 2007

PEDERSEN, B. Fictionality and authority. A Point of View for Kierkegaard's Work as an Author. *Modern Language Notes*, v. 89, n. 6, p. 938-956, 1974. Comparative Literature.

PYNCHON, T. *Gravity's rainbow*. London: Penguin Classics, 2002.

QUINE, W. V. Postscript on metaphor. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 5, n. 1, p. 161-162, 1978.

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2009.

REED, I. *Mumbo Jumbo*. New York: Scribners, 1988.

RICHARDS, I. A. *Philosophy of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

RICOEUR, P. *The Philosophy of Paul Ricoeur*. Boston: Beacon Press, 1978.

RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1997.

RIDING, L. Further on metaphor. *PN Review*, Manchester, v. 34, n. 4, 2008.

RUYER, R. *La gênese des formes vivantes*. Paris: Flammarion, 1958.

SAMBURSKY, S. *Physics of the Stoics*. London: Routledge, 1959.

SAMMER, R. B. Uma faca só lâmina: a metáfora da inven o como metáfora absoluta, *Via Atlântica*, São Paulo, n. 32, Dossiê: A poesia no limite, p. 281-300, 2017.

SAMMER, R. B. *Os caracteres poéticos de Giambattista Vico*. São Paulo: Editora UNIFESP, 2018.

SAMPSON, T. *Virality: contagion theory in the age of networks*. Minnesota: Minnesota University Press, 2012.

SAUVAGNARGUES, A. Crystals and Membranes: Individuation and Temporality. In: DE BOEVER, A.; MURRAY, A.; ROFFE, J.; WOODWARD, A. (Ed.). *Gilbert Simondon, being and technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. p. 57-72.

SAUVAGNARGUES, A. L'averse du sable, l'atome et l'embrion. *Critique*, v. 804, n. 5, p. 402-416, 2014.

SAUVAGNARGUES, A. *Artmachines*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

SAUVANET, P. *Le rythme grec*. Paris: PUF, 1999.

SAVILLE, J. *A Queer Chivalry: the homoerotic asceticism of G. M. Hopkins*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.

SCHELLING, F. W. J. *System of transcendental idealism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978.

SCHELLING, F. W. J. *Philosophie de la mythologie*. Paris: Millon, 1994.

SCHELLING, F. W. J. *Ages of the World*. New York: SUNY Press, 2000.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: EDUSP, 2001.

SCHELLING, F. W. J. *Historical-critical introduction to the philosophy of mythology*. New York: SUNY Press, 2007.

SCHREMP, G. *Magical Arrows: The Maori, The Greek and the folklore of the universe*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992.

SEGATO, R. *Santos e Daimones*. Brasília: Editora UnB, 1995.

SEGDWICK, E. *Touching feeling*. Durham: Duke University Press, 2003.

SELS, N. Myth, mind and metaphor: on the relation of mythology and psychoanalysis. *Journal of the Jan van Eyck Circle for Lacanian Ideology Critique*, v. 4, p. 56-70, 2011.

SERRES, M. *Le Parasite*. Paris: Grasset, 1980.

SIEGERT, B. *Cultural techniques*. Grids, filters, doors and other articulations of the real. Fordham: Fordham University Press, 2015.

SIMONDON, G. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 2012.

SIMONDON, G. *L'Individuation à la lumière des notions de forme et de information*. Paris: MILLON, 2013.

SIMONDON, G. *Imagination et Invention*. 1965-1966. Paris: PUF, 2014.

SOBOLEV, D. Hopkins's "Bellbright bodies": the dialectic of desire in his writings. *Texas Studies in Literature and Language*, v. 45, n. 1, p. 114-140, 2003.

SOUZA, E. D. *História e mito*. 2. ed. Brasília: Editora UnB, 1988.

SPIELREIN, S. Destruction as a cause of coming into being. *Journal of Analytical Psychology*, v. 39, n. 2, p. 155-86, 1994.

SPINOZA, B. D. *Ética*. 3. ed. Tradução de: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

STENGERS, I. *Penser Avec Whitehead*. Paris: Éditions du Seuil, 2002a.

STENGERS, I. Penser le Transduction. *Annales de L'institut de Philosophie et de sciences morales*, Université Libre de Bruxelles, Librairie Philosophique Jacques Vrin, Paris, 2002b.

STENGERS, I. The Cosmopolitical proposal. *In*: LATOUR B.; WEIBEL, P. (Eds.). *Making Things Public*. Cambridge: MIT Press, 2004.

STENGERS, I. Introductory notes on an ecology of practices. *Cultural Studies Review*, v. 11, n. 1, p. 183-196, 2005.

STENGERS, I. Diderot's Egg. *Radical Philosophy*, n. 1, issue 1, 2007.

STENGERS, I. History through the middle: between macro and mesopolitics. Entrevista concedida a Brian Massumi e Erin Manning. *Inflexions*, 25 nov. 2008.

STENGERS, I. Wondering about materialism. *In*: BRYANT, L. R.; SRNICEK, N.; HARMAN, G. (Ed.). *The Speculative Turn: continental materialism and realism*. Melbourne: re.press, 2011.

STENGERS, I.; PIGNARRE, P. *La sorcellerie capitaliste*. Paris: Éditions la Découverte, 2005.

STERZI, E. Da voz à letra. *Alea*: [online], v.14, n. 2, p. 165-179, 2012.

STIEGLER, B. Leroi-Gourhan: l'inorganique organisé. *Les Cahiers de Médiologie*, v. 2, n. 6, no. 2, p. 187-194, 1998.

STIEGLER, B. General Ecology, Economy, and Organology. *In*: HÖRL, E.; BURTON, J. (Ed.). *General ecology: the new ecological paradigm*. London: Bloomsbury Press, 2017. p. 129-150.

STROGATZ, A. *Sync*. London: Hachette Press, 2004.

TARDE, G. *As leis da imitação*. Lisboa: Rés, 1986.

TARDE, G. *Les lois de l'imitation*. Première édition: 1890. Texte de la deuxième édition, 1895. Réimpression. Paris: Éditions Kimé, 1993.

TARDE, G. *Monadologia e sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

THOMPSON, E. P. Time, Work-discipline, and industrial capitalism. *Past & Present*, n. 38, p. 56-97, 1967. Oxford University Press.

VALENTIM, M. A. *Extramundandade e sobrenatureza. Ensaio de ontologia fundamental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

VALÉRY, P. *Cahiers*, v. 1. Paris: Gallimard, 2001.

VALÉRY, P. *Cahiers*, v. 4. Paris: Gallimard, 2003.

- VALÉRY, P. *Cahiers*, v. 11. Paris: Gallimard, 2007.
- VALÉRY, P. *Cahiers*, v.13. Paris: Gallimard, 2009.
- VICO, G. *Ciência nova*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- VIRILIO, P. *Guerra e cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Zeno and the art of anthropology of lies, beliefs, paradoxes, and other truths. *Common Knowledge*, v. 17, n. 1, p. 128-145, 2011.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas canibais*. São Paulo: N-1 edições; Cosac Naify, 2015.
- WAGNER, R. *Symbols that stand for themselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- WARBURG, A. *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.
- WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras, 2015a.
- WARBURG, A. *Fragments sur l'expression*. Paris: L'écarquillée, 2015b.
- WERNECK, M. Lévi-Strauss e as anamorfozes do mito. *MARGEM*, São Paulo, n. 16, p. 51-63, 2002.
- WHITE, N. *Hopkins in Ireland*. Dublin: University College Dublin Press, 2002.
- WHITEHEAD, A. N. *Modes of thought*. New York: The Free Press, 1967.
- WHITEHEAD, A. N. *Process and reality*. New York: The Free Press, 1985.
- WHITEHEAD, A. N. *An Introduction to mathematics*. New York: Courier Dove Publications, 2017.
- WISEMAN, B. Invention mythique et création esthétique: le mytho-poème de Lévi-Strauss. Traduit de l'anglais par Wilhelmi Anne. *Les Temps Modernes*, v. 3, n. 628, p. 154-177, 2004.
- WISNIK, J. G. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4-5, p. 13-79, 2003.
- ZIZEK, S. *The indivisible remainder*. London: Verso Books, 2006.