IMAGENS PARA NÃO DEIXAR DE VER O GESTO INUMANO

IMAGES FOR NOT FAILING TO SEE THE INHUMAN GESTURE

Guilherme Foscolo de Moura Gomes[1]
Cynthia de Cássia Santos Barra[2]

RESUMO: Seguindo a pegada deixada por Didi-Huberman e colocando em destaque a questão política da produção e reprodução das imagens, este ensaio pretende pensar as disputas tecnopolíticas por recurso a imagens. Nesse sentido, duas imagens específicas emergem no contexto das experiências transversais de formação acadêmica nas universidades brasileiras, imagens que contam com a presença de mestres e mestras de tradições orais como sujeitos capazes de legitimar modos outros de produção de saber e de fazer estético-políticas. A partir daí, coloca-se em movimento uma discussão que compreende a materialidade dos aparatos tecnológicos (via Nietzsche, Marx e Kittler), a teoria geral dos gestos em Flusser, o conceito de dispositivo para Agamben e as relações entre estética e política, segundo Benjamin e Rancière. Se parece evidente, de partida, que não se passa — — que não passaremos jamais — pelas tecnologias impunemente, o que (nos) resta como possibilidade de resistência e de potência de vida para o combate frente ao avanço aniquilador da falsa política? Pouco, talvez nada, talvez um quase nada, apenas, talvez, e ainda, imagens.

Palavras-chave: imagens; tecnopolíticas; dispositivos; gestos; mestres de oralidade.

ABSTRACT: Following the trail left by Didi-Huberman and bringing into the spotlight the political question of the production and reproduction of images, this essay reads technopolitical disputes by means of images. Hence, two specific images emerge in the context of transversal experiences of academic formation in Brazilian universities, images that rely on the presence of Masters of oral traditions as subjects capable of legitimizing other ways of producing aesthetic-political thought and making. From there, the essay discusses the materiality of the technological apparatuses (via

[1] Coordenador do Grupo de Pesquisas Avançadas em Materialidades, Ambiências e Tecnologias (UFSB); integrante da Red Latinoamericana de Investigaciones em Prácticas y Medios de la Imagen, e Research Fellow do The Global Center for Advanced Studies. Host para o podcast/videocast Logotonia. Atualmente é professor na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

[2] Coordenadora do grupo de pesquisa Lêtera: estéticas, tecnologias, discursos (UFSB); integrante do Núcleo de Pesquisas Transdisciplinares Literaterras: escrita, leitura e tradução (UFMG) e do Grupo de Investigación Margenes: cartografías y discursos sobre la heterogeneidade, el canon y la marginalid (UNMSM/Peru). Coordenou o Mestrado Acadêmico em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia/UNIR (2012-2014), onde desenvolveu o projeto de pesquisa intitulado "Livros da Floresta: do registro etnográfico à criação literária" (Edital Universal CNPq/2012-2014). Atualmente é professora na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), onde coordenada o projeto interdisciplinar de pesquisa "Livro das Comunidades: o saber dos povos de tradição oral e a inclusão no ensino superior e na pesquisa no sul da Bahia". É ensaísta, com artigos e obras coletivas no campo das poéticas do livro.

Nietzsche, Marx and Kittler), the general theory of gestures in Flusser, the concept of apparatus as developed by Agamben and the relations between aesthetics and politics, according to Benjamin and Rancière. If it seems obvious, at the outset, that we cannot relate to the technologies and remain unscathed, what remains as a possibility of resistance and life potency for the struggle against the annihilating march of false politics? Little, maybe nothing, maybe almost nothing, just, maybe, and still, images.

Keywords: images; technopolitics; apparatus; gestures; masters of oral tradition.

Ver/Devolver uma imagem

É imprescindível reparar.
Alargar a distância entre escrito e descrito.
À distância, torna-se-á evidente a natureza do trabalho estético.
E este, o que é, senão ver à sombra do que se não vê?
Há um não vê que vela pelo vivo. Os seus efeitos são imprevisíveis,
é um facto, mas não duvido,
o que o texto tece advirá ao homem como destino.[3]

É Didi-Huberman quem, em um ensaio intitulado "Devolver uma imagem", coloca em movimento a "questão totalmente tola [...] e totalmente maldosa" que se abre diante da expressão "tirar uma foto": ao perguntar-se, a respeito da expressão, "mas o que se tira, a quem se tira exatamente?", Didi-Huberman põe a descoberto a questão política da produção e reprodução das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 205).

Na era da reprodutibilidade técnica, os aparatos tecnológicos refinam o processo de isolamento e atomização do humano. As informações, embora circulem, não habitam mais o espaço público: são produzidas e reproduzidas em espaços privados. Mesmo a televisão, responsável pelo processo de atomização que confinou as famílias às salas das próprias residências, foi substituída pela tela digital, o que tornou a "sala de televisão" — ela mesma, em princípio, um subproduto do aparato — um espaço obsoleto.4 Em uma mesma residência, os habitantes dispõem de telas pessoais distintas (dos computadores aos *tablets* ou celulares); não é um fenômeno incomum, aliás, que as pessoas dividam a mesma cama, mas não dividam a mesma tela. A Netflix, empresa que fabrica e vende imagens de tela privada em tela privada, oferta planos família, ajustáveis às subjetividades que promete acomodar. Não por acaso, muito recentemente, a organização de Cannes entrou em polêmica com a Netflix, restringindo a participação no festival — para o ano de 2018 — aos filmes que estrearam em salas de cinema.5

---

3 LLANSOL, Maria Gabriela. **O Senhor de Herbais:** breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações. Lisboa: Relógio D`água, 2002, p. 210.

4 Cf.: ARRAES, Marcos Alexandre de Melo Santiago. **Tramas do Olhar:** americanismo, Guerra Fria e a emergência de um novo regime visual no Brasil entre 1945-1964. 2015. 230f. Tese (Doutorado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015; particularmente o subcapítulo 3.2. Sob os auspícios do T(er) V(er): a vida enquadrada em uma tela". Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/160760/337714.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 jun. 2017.

5 Cf.: EL PAÍS. Editorial. Cannes Contra Netflix. 21 maio 2017. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/21/opinion/1495382482_349481.html>. Acesso em: 01 jun. 2017.

Nos parece claro, e a isso retornaremos mais adiante, que quanto mais atomizador o aparato mais ele opera na contramão da produção de subjetividades: mais ele opera, portanto, como aparato dessubjetivador.

O efeito rebote de todo esse processo, lembra-nos Didi-Huberman (à moda de Guy Debord, Jean Baudrillard et al.), é a sensação de que "nada *se passa* no mundo se não *se passar* na televisão" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206). Mas, avança Didi-Huberman, "é possível devolver algo à esfera pública para além dos limites do aparato". Justifica-se aí o recurso às obras de Harun Farocki — pois que ele "nos mostra, em seus filmes ou instalações, conjuntos de imagens que não tinham, de início, vocação para serem tornadas públicas" (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 207). Farocki devolve à esfera pública justamente aquilo que o aparato dela oculta (imagens operadoras dos aparatos que produzem — *imagens*). Ou, como coloca Didi-Huberman (op. cit., p. 206):

> É preciso i*nstituir os restos: tomar* nas instituições o que elas não querem mostrar — o rebotalho, o refugo, as imagens esquecidas ou censuradas — para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao "público", à comunidade, aos cidadãos.

O que Farocki faz é restituir a *materialidade* dos aparatos. Em última instância, Farocki *faz ver uma medialidade através de sua programação* (isto é, dos seus efeitos sobre nossos corpos). *O que o texto tece advirá ao homem como destino:* nossos aparatos se inscrevem em nossos corpos. Neste ensaio, tomaremos a Literatura numa perspectiva expandida, na qual desejamos que incida o pensamento imagético e o conceitual. Será nossa tentativa de ver à sombra do que não se vê: de devolver — como o faz o Farocki de Didi-Huberman — imagens que façam ver o rebotalho, o refugo, a materialidade dos *media*.

Desde 2006, temos acompanhado, em espaços acadêmicos (a princípio na UFMG e na UNB; e agora na UFSB), experiências designadas como *Formações Transversais* e/ou *Encontro de Saberes*. Nessas experiências, de caráter formativo, com objetivo político de refundar as universidades brasileiras com um *logos* de-colonialista, encontramo-nos presencialmente com mestras e mestres de saberes populares, de matrizes indígenas e/ou africanas: são quilombolas, raizeiros e raizeiras, artífices, construtores, barqueiros, brincantes do Cavalo Marinho, congadeiros e congadeiras, mestres e mestras de Coco, das Folias, Catira e Lundu, mestras e mestres xamã, Ogãs e Yalorixás, Mametos, Tatas e Makotas. Essa série de encontros (fora de uma lógica categorial das séries, com modos de subjetivação específicos) tornam-se, muitas vezes, acontecimentos eminentemente estéticos: performances e narrativas que produzem e/ou atualizam, por tais vias, imagens pertinentes às culturas e às artes existentes no Brasil.

Na universidade, essas imagens, que fazem emergir mundos no mundo e, no limite, parecem desejar o impossível — colocar em suspensão a era da reprodutibilidade técnica, tudo ali sendo tão singular como só sabem ser os acontecimentos –, tem que se ver com o risco crescente (e sempre presente) de serem *tiradas e não devolvidas*, e isso em razão do próprio processo tecnológico da qual depende a sua *tradução* institucional. Quem e em quais lugares/circunstâncias pode fazer *ver/desver* é, afinal, também resultado de uma *disputa tecnopolítica*. Tomemos, pois, essas imagens — especificamente duas delas com as quais estivemos envoltos de maneira mais próxima — no campo

específico do saber literário e das discussões político-estéticas contemporâneas; e vejamos aonde nos leva a escrita desses (des)encontros.

Técnicas e aparatos [contemporâneos] para ver/devolver imagens [ancestrais]

Imagem 1. Em um de nossos primeiros encontros,[6] o Tata Kambondo Marinho Rodrigues iniciou sua fala com um agradecimento pelo convite para falar na UFSB no contexto do projeto Encontro de Saberes, que para ele representava um reconhecimento, uma valorização de seus saberes tradicionais. Saberes que, muitas vezes, ele explica, a universidade desconhece. Marinho, que se considera um aprendiz em contato com mestres, falou do tempo de seu aprendizado com seus mestres, aprendizado que depende de um tempo. Não se trata, é preciso esclarecer desde já, do tempo do trabalho no e para o Capital, mas de um tempo de outra ordem, e que movimenta outras formas de ser/existir. Na sequência de seu agradecimento, Marinho Rodrigues canta uma zuela para pedir licença. Depois do canto, do ritual, Marinho explica que quebrará protocolos: embora tenha feito slides, um texto-guia e anotações etc. sua formação (diz ele próprio) é muito diferente daquilo tudo que havia preparado. O gesto de cantar a zuela parece reivindicar outra fala, distinta da que se movimenta na universidade. Reivindica, para colocarmos de forma mais precisa, outro modo de pensar: daí porque Marinho abandona suas anotações para fazer uma fala como sabe, como aprendeu em sua nação angola-congo, com seus tambores sagrados. O gesto de Marinho é duplamente revelador. Revela, por um lado, a relação que se estabelece entre percepção humana, comunicação e dispositivos tecnológicos. Por outro lado, permite-nos ver o espaço da universidade pública como um dos últimos redutos do pensamento-pela-escrita, ou do pensamento que se materializa pela escrita.[7]

Ressalto 1. É Vilém Flusser quem aponta, em *Gesten*, para a possibilidade de se pensar numa "teoria geral dos gestos". A reflexão de Flusser na direção de uma teoria dos gestos faz do (des)encontro entre pensamentos que expressam tecnologias distintas algo mais do que uma mera sutileza — de fato, faz desta primeira imagem (Marinho canta a zuela) uma ruptura (e da segunda imagem, como veremos, até mesmo uma violência). Flusser define o gesto como "um movimento do corpo ou de uma ferramenta

6 O projeto "Escolas de Tambores: aparatos e técnicas contemporâneas para ver/devolver imagens ancestrais" é o plano piloto de um programa de pesquisa-intervenção no qual atuam o Grupo de Pesquisas Avançadas em Materialidades, Ambiências e Tecnologias (UFSB/CNPq), o núcleo Lêtera: estéticas, tecnologias, discursos (UFSB/CNPq), a Escola de Percussão e Dança Afro-brasileira e a Organização Gongombira, da Rede Matamba Tombenci Neto (Ilhéus/BA). Todos os registros audiovisuais referidos por nós, por meio dos quais nos foi possível descrever/escrever as imagens 1 e 2, pertencem ao acervo deste projeto.

7 All that is about to change. The official thinking of an increasingly significant elite expresses itself in the programming of cybernetic data banks and computational facilities that are structured differently from the gesture of writing. The masses are programmed with the codes of technical images and, in this sense, are becoming illiterate again. (A systems analyst does not need to write, the computer functions without the alphabet, and mass culture does not require reading. The television does not need letters to be informative.) The gesture of writing is about to become an archaic gesture, expressing a way of being that has been overtaken by technical developments. FLUSSER, Vilém. **Gestures.** Tradução: Nancy Ann Roth. Minneapolis/London: University of Minnesota, 2014, p. 25.

anexada ao corpo para o qual não há uma explicação causal satisfatória" (FLUSSER, 2014, p. 3).[8] Não há explicação causal satisfatória porque ***gestos*** são formalizações de *afetos*, e afetos são estados mentais transformados em gestos. "O afeto", diz Flusser, "libera estados mentais de seus contextos originais e permite que eles se tornem formais (estéticos) — assumindo a forma de gestos" (op. cit., p. 6).[9] O pensamento, portanto, "se expressa em uma vasta gama de gestos" (op. cit., p. 24).[10] Mas há aí um **catch**:

> Não há pensamento que não tenha sido articulado através de um gesto. O pensamento antes de ser articulado é apenas uma virtualidade, ou seja, nada. Ele é realizado através do gesto. Estritamente falando, não há pensamento antes de se fazer o gesto. (FLUSSER, 2014, p. 24)[11]

Isto é: há que se considerar o gesto mais do que como a representação/materialização do pensamento, pois que *o gesto é o pensamento ele mesmo*, em sua instância de produção — a matéria. *Media* distintos, portanto, não *representam* pensamentos, mas *são modos de pensar distintos*. Não ser capaz de expressar as ideias, para Flusser, dá no mesmo que ser incapaz de pensar.[12]

"Não é certo dizer que a escrita corrige o pensamento. A escrita é um modo de pensar" (FLUSSER, 2014, p. 24).[13] Mas não qualquer modo de pensar. A escrita, para Flusser, é o "pensamento oficial do Ocidente" (FLUSSER, 2014, p. 24).[14] Quando Marinho abandona as suas anotações para cantar uma zuela — Marinho põe em suspensão a hegemonia escrita, o pensamento oficial do Ocidente, para pensar musicalmente. Pensar musicalmente é, por óbvio, pensar por outros aparatos! Não é como se Marinho não conseguisse se expressar bem pela via da escrita, e tivesse que fazer recurso a outro aparato. Mas é que pensar musicalmente é reconhecer o pensamento que a música movimenta. Reconhecer que a música é pensamento. Mais precisamente poderíamos dizer que Marinho pensa ali como um percussionista. Mas não como um qualquer percussionista: como Tata Kambondo que é, mestre/aprendiz de *Ngoma*[15] — com sua escola de tambores, adentrando o espaço universitário e tentando encontrar (instaurar) aí lugares e modos de subjetivação e de agenciamentos coletivos.

Ressalto 2. *Mas o que é um aparato/instrumento/dispositivo? Em "O que é um dispositivo", Agamben assim o define:*

---

8 One way of defining 'gesture' is as a movement of the body or of a tool attached to with the body, for which there is no satisfactory causal explanation. FLUSSER, op. cit., p. 3.

9 Affect releases states of mind from their original contexts and allows them to become formal (aesthetic) – to take the form of gestures. FLUSSER, op. cit., p. 6.

10 Thinking expresses itself in a whole range of gestures. FLUSSER, op.cit., p. 24.

11 There is no thinking that has not been articulated through a gesture. Thinking before articulation is only a virtuality, which is to say, nothing. It is realized through the gesture. Strictly speaking, there is no thinking before making the gesture. FLUSSER, op. cit. p. 24.

12 Someone who says that he is unable to express his ideas is saying that he is not thinking. FLUSSER, op. cit. p. 24.

13 It is not right to say that writing fixes thinking. Writing is a way of thinking. FLUSSER, op. cit., p. 24.

14 Writing is the 'official thinking' of the West. FLUSSER, op. cit., p. 24.

15 Ngoma, tambor em banto. No Brasil, Ngoma é um artefato usado em cerimônias de Candomblé Angola.

> Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivos qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — por que não — a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam — teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2005, p. 13)

Dispositivos, portanto, são também definidos como quaisquer tecnologias capazes de "capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos". Por óbvio, já deixamos aqui há muito para trás o horizonte que pensa os dispositivos como instrumentos passivos da comunicação. A afirmação da dimensão *material* dos processos de comunicação data do século XIX, e sua nada intempestiva constatação pode ser verificada em autores (em quase tudo o mais tão distantes) como Marx e Nietzsche. No posfácio para a segunda edição de *O Capital*, dirá Marx:

> Meu método dialético, em seus fundamentos, não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente o seu oposto. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de Ideia, chega mesmo a transformar num sujeito autônomo, é o demiurgo do processo efetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro. Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem. (MARX, 2013, p. 90)

É a percepção desta dimensão *material*, de quem já pensa os *media* como dispositivos não somente tecnológicos, mas também sócio históricos, que possibilita a Marx se perguntar, nos *Grundrisse*, se "é possível Aquiles com a pólvora e chumbo? Ou mesmo a Ilíada com a imprensa ou, mais ainda, com a máquina de imprimir? Com a alavanca da prensa, não desaparecem necessariamente a canção, as lendas e a musa, não desaparecem, portanto, as condições necessárias da poesia épica?" (MARX, 2011, pp. 91-92). O segundo capítulo de *O Capital* não deixa restar dúvidas sobre a determinação que tais dispositivos impõem sobre nossos corpos, ainda que Marx esteja a falar, é claro, da *mercadoria*:

> As mercadorias não podem ir por si mesmas ao mercado e trocar-se umas pelas outras. Temos, portanto, de nos voltar para seus guardiões, os possuidores de mercadorias. [...] Aqui, as pessoas existem umas para as outras apenas como representantes da mercadoria e, por conseguinte, como possuidoras de mercadorias. Na sequência de nossa exposição, veremos que as máscaras econômicas das pessoas não passam de personificações das relações econômicas, e que as pessoas se defrontam umas com as outras como suportes [Träger] dessas relações. (MARX, 2013, p. 160)

A inversão marxiana é contra intuitiva, e faz dos corpos veículos de expressão do dispositivo. A famosa frase que abre *O Capital* poderia, a propósito, muito bem ser lida do seguinte modo: nas sociedades onde reina o modo de produção capitalista, o que

os corpos exprimem (o que os corpos de fato *se tornam*) é a *língua das mercadorias*.[16] Nesse sentido o depoimento de um Nieztsche é ainda mais revelador. Em 1882, de posse da máquina de escrever de Malling-Hansen, Nietzsche registra em carta datilografada que "nossas ferramentas de escrita também trabalham o nosso pensamento".[17] Para Kittler, Nietzsche é o primeiro filósofo-mecanizado, o primeiro a anunciar (denunciar?) a interferência das tecnologias no humano. Após sua experiência com a máquina, dirá Kittler, "Nietzsche [...] mudou de argumentos para aforismos, de pensamentos para trocadilhos, de retórica para o estilo de telegrama. Isso é precisamente o que se quer dizer pela sentença 'nossas ferramentas de escrita também trabalham o nosso pensamento'" (KITTLER, 1999, p. 201).[18]

A máquina, como se sabe, é adquirida por Nietzsche em 1881.[19] Em 1887 Nietzsche publica a *Genealogia da Moral*, e eleva a máquina de escrever (a de Malling Hansen) "ao status de uma filosofia":[20]

> E esta filosofia, ao invés de derivar a evolução do ser humano do espírito de Hegel (nas entrelinhas dos livros) ou do trabalho de Marx (entre o potencial diferencial da energia muscular), começou com uma máquina de informação. No segundo ensaio de Genealogia da Moral, o conhecimento, o discurso e a ação virtuosa não são mais atributos inatos do Homem. Como o animal que em breve receberá um nome distinto, o Homem derivou do esquecimento e do barulho aleatório, pano de fundo de toda a mídia. 21 (KITTLER, 1999, p. 210)

O segundo ensaio da *Genealogia* dá testemunho de uma filosofia que pensa os humanos como *máquinas em que se inscrevem memórias*. "Como fazer no bicho-homem uma memória", pergunta Nietzsche. "Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento?" (NIETZCHE, 1998, GM II:3). De *agentes* à superfície programável ("os humanos

16 "A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece [*erscheint*] como uma 'enorme coleção de mercadorias', e a mercadoria individual, por sua vez, aparece como sua forma elementar". MARX, Karl. **O Capital:** crítica da economia política. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. Livro I: o processo de produção do capital. p. 113. A propósito da "língua das mercadorias": "Como se vê, tudo o que a análise do valor das mercadorias nos disse anteriormente é dito pelo próprio linho assim que entra em contato com outra mercadoria, o casaco. A única diferença é que ele revela seus pensamentos na língua que lhe é própria, a língua das mercadorias". MARX, op. cit., p. 129.

17 "Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken", como citado por Friedrich Kittler: KITTLER, Friedrich. **Gramophone, Film, Typewriter.** Tradução e introdução: Geoffrey Winthrop-Young; Michael Wutz. Stanford: Stanford University, 1999. p. 200.

18 "Indeed: Nietzsche, as proud of the publication of his mechanization as any philosopher, 81 changed from arguments to aphorisms, from thoughts to puns, from rhetoric to telegram style. That is precisely what is meant by the sentence that our writing tools are also working on our thoughts. Malling Hansen's writing ball, with its operating difficulties, made Nietzsche into a laconic". KITTLER, op cit., p. 203.

19 Nietzsche planeja adquiri-la pelo menos desde 1879, na expectativa de contornar as dores nos olhos e o espectro da cegueira. Cf.: KITTLER, op. cit., p. 201.

20 Id., p. 210.

21 "And this philosophy, instead of deriving the evolution of the human being from Hegel's spirit (in between the lines of books) or Marx's labor (in between the differential potential of muscular energy), began with an information machine. In the second essay of *On the Genealogy of Morals*, knowledge, speech, and virtuous action are no longer inborn attributes of Man. Like the animal that will soon go by a different name, Man derived from forgetfulness and random noise, the background of all media". KITTLER, op. cit., p. 210.

[...] deixam de ser agentes da escrita para se tornarem superfície de inscrição").[22] Nietzsche é o McLuhan do século XIX: é o primeiro a transformar em filosofia a percepção, extraída diretamente de sua experiência com um aparato tecnológico, de que escrever não se trata mais de uma *atividade do humano* que se expõe na *passividade do meio*. "Nossas ferramentas de escrita também trabalham o nosso pensamento" é a realização quase profética que ecoa, de forma extemporânea, nas primeiras palavras do prefácio de Friedrich Kittler para *Gramofone, Filme, Máquina de escrever*: "a mídia determina nossa situação" (KITTLER, 1999, p. xxxix).[23]

Do escrito ao descrito. Retomemos o nosso argumento. O gesto, neste primeiro momento definido como "movimento do corpo ou de uma ferramenta anexada ao corpo para o qual não há uma explicação causal satisfatória", revelasse-nos também uma função dos *aparatos/dispositivos*, entendidos ao modo *estendido* de um Agamben. Em última instância, pensar assim o *gesto* é compreendê-lo, contra intuitivamente, *menos como expressão do humano (a forma pura da representação*, presunção de inocência que se esconde por detrás do sujeito moderno), e mais como *função do inumano* — dos dispositivos! No entanto, há uma diferença, queremos crer, entre os instrumentos/dispositivos que mobilizam Marinho e os instrumentos/dispositivos que constituem a *era da reprodutibilidade técnica*. Para expor esta diferença, é preciso o recurso à nossa segunda imagem.

O gesto inumano

Imagem 2. "O que aconteceu com o Dilazenze no carnaval do ano passado e nesse carnaval não pode se repetir. Tem que ter respeito pela cultura de nossa cidade. Mais responsabilidade na hora de montar a programação dos trios elétricos, que não podem estar no mesmo horário dos blocos afro. É tão simples". O texto de protesto foi postado por Marinho Rodrigues em rede social um dia após o desfile do bloco afro Dilazenze, um dos braços do movimento afro-cultural gerido pelo Terreiro Matamba Tombeci Neto, ter sido quase literalmente atropelado pelo trio elétrico da Banda Guig Guetto e pela multidão que acompanhava o trio.

Era dia 19 de fevereiro. A programação oficial do Folia Ilhéus 2017 previa desfiles de blocos afro e afoxés na Avenida Soares Lopes à tarde e no princípio da noite. Naquele dia, o primeiro a desfilar foi o afoxé Filhos de Ogum, seguido pelo bloco Yorubá, pelos cortejos do Rastafary, do Lion Dhudê e do Zumbiaxé. Chegando à avenida por volta das vinte horas, o bloco Afro Dilazenze encerraria os desfiles do dia. O Balé Afro Dilazenze performava na cena cultural de Ilhéus o tema carnavalesco "Origens do samba no litoral sul da Bahia", com coreografia do Balé Dilazenze. Além da comissão de frente, alas de baianas e de crianças, foliões com camisas do bloco e simpatizantes, puxavam o bloco a Banda de percussão Dilazenze e a voz de Mestre Ney, em carro de som. O bloco afro

22 "Writing in Nietzsche is no longer a natural extension of humans who bring forth their voice, soul, individuality through their handwriting. On the contrary: just as in the stanza on the delicate Malling Hansen, humans change their position-they turn from the agency of writing to become an inscription surface". KITTLER, Friedrich. *Grammophon, Film, Typewriter*. Tradução: e introdução: Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford, California: Stanford University Press, 1999, p. 210.

23 "Media determine our situation". KITTLER, op. cit., p. xxxix.

Dilazenze deveria completar o percurso destinado ao desfile com uma apresentação diante do Comissão de Avaliação do Folia Ilhéus 2017, alojada em camarote armado ao lado da Igreja Matriz de São Sebastião.

Aconteceu que o trio elétrico da Banda Guig Guetto, comandado pelo vocalista Falcão, vinha no encalço do bloco Dilazenze desde o começo da Avenida Soares Lopes e, nas imediações da curva que disporia lado a lado o bloco e o trio elétrico, separados apenas pela faixa que delimitava as duas pistas da avenida, repetiu-se um confronto já costumeiro nos carnavais da Bahia: "Peraê, peraê, peraê, peraê, peraê! Colé, meu irmão? Segura essa aí".[24] À semelhança da letra da música de Gerônimo, transcrita por Marinho na sequência da postagem de protesto feita nas redes sociais, o encontro-confronto-dueto que se seguiu entre o vocalista Falcão e o Mestre Ney, ambos acompanhados por gestos, gritos de ordem e movimentos dos corpos dos foliões que seguiam, misturadamente, o bloco afro e o trio elétrico, dá a ver uma dura incompatibilidade de modos de existência:

> E o cara do trio lá de cima olha: / "Legal massa! / Pessoal do bloco afro é uma beleza estar aqui com vocês, / Vamos levar o som" / E o negão lá de baixo falando. / "-Qual é, meu irmão? / É nenhuma, rapaz! / Aqui é boca de zero nove! E é o suingue da gente! / Vá, pegue seu caminhão e siga seu caminho, / Que a gente vai seguindo o nosso, meu irmão!".[25]

A conversa que se seguiu entre o vocalista Falcão e o Mestre Ney ressoou na avenida Soares Lopes. A potência técnica do som do trio elétrico continuava a levar os foliões a avançarem para dentro das fronteiras espaciais do bloco. Corpos e mais corpos seguiam desfazendo a composição das alas: o som do trio sobrepondo-se ao som da banda de percussão, fiscais da comissão oficial da organização do carnaval de Ilhéus e integrantes do bloco, aqueles responsáveis pela linha humana de demarcação

---

24 Transcrição da letra da música Macuxi, muita onda/Eu sou Negão (Gerônimo): Imenoami, imenoami / Imenoami, imenoami / Orei ma, orei ma / Ê ikei, ikei / Muita onda / Ê ikei, ikei / É macuxi, muita onda / E aí chegaram os negros / Com toda a sua beleza / Com toda a sua cultura / Com toda a sua tradição / Com toda sua religião / E tentada, motivada / A ser mutilada / Pelos heróis anônimos da história / Estamos aqui e eles sobreviveram / E no bum bum bum bum bum bum / bum bum bum bum bum bum / No seu tambor / O seu negão vai tocando assim / Pega a rua Chile / Desce a ladeira / Tá na praça Castro Alves / Ou praça da Sé / Fazendo seu deboche / Transando o corpo / Fazendo o seu fricote / E o negão assume o microfone / E na beirada da multidão em cima do caminhão ele fala / "- Alô rapaziada do bloco / Esse é o nosso bloco afro / Vamos curtir agora / O nosso som / A nossa levada / Que é a nossa cultura / E segura comigo!" / Eu sou negão / Eu sou negão / Meu coração é a liberdade / É a liberdade / Eu sou negão / Eu sou negão / Meu coração é a liberdade / É a liberdade / Sou do Curuzu, Ilê / Sou do Curuzu, Ilê / Igualdade na cor, essa é a minha verdade / Igualdade na cor, essa é a nossa verdade / Eu sou negão / Eu sou negão / Meu coração é a liberdade / É a liberdade / Eu sou negão / Eu sou negão / Meu coração é a liberdade / É a liberdade / E de repente, aparece ao longe / Um carro todo iluminado, é um trio elétrico! / "-Que é isso, meu irmão? Venha devagar! / Calma! Que é isso, meu rei? Peraê, peraê, peraê, peraê, peraê! / Colé, meu irmão? Segura essa aí". / E o cara do trio lá de cima olha: / "-Legal massa! / Pessoal do bloco afro é uma beleza estar aqui com vocês, / Vamos levar o som" / E o negão lá de baixo falando. / "-Qual é, meu irmão? / É nenhuma, rapaz! / Aqui é boca de zero nove! E é o suingue da gente! / Vá, pegue seu caminhão e siga seu caminho, / Que a gente vai seguindo o nosso, meu irmão!" / E na levada! / Eu sou negão / Eu sou negão / Meu coração é a liberdade / É a liberdade. / Sou do Curuzu, Ilê / Sou do Curuzu, Ilê / Igualdade na cor, essa é a minha verdade / Igualdade na cor, essa é a nossa verdade / Eu sou negão / Eu sou negão / Imenoami, imenoami / Imenoami, imenoami / Orei ma, orei ma / Ê ikei, ikei / Muita onda / Ê ikei, ikei / É macuxi, muita onda / Imenoami /Arã, hey! Eu sou negão / Macuxi, muita onda

25 Ibid.

de espaço de ocupação da avenida, gesticulavam nervosos tentando fazer parar o trio, porquanto o vocalista continuava a proferir, eletrizado, um discurso aparentemente inclusivo — "(...) ah, trinta anos de bloco, puxa, que bacana, eu tenho vinte e dois anos, imagina isso? (...) vem, cá, sobe aqui, vamos puxar uma música juntos? (...)". Mestre Ney subiu no trio elétrico chamado por Falcão; e isso fez parar (colocou temporariamente em suspensão) o confronto de corpos na avenida Soares Lopes. Aos poucos, a multidão se retraía e um espaço aberto, mínimo, permitiu ao bloco Dilazenze fazer sua coreografia e seguir caminho, no trajeto demarcado pela organização do Folia Ilhéus 2017.

Ressalto 3. O que significa a expulsão do Dilazenze das ruas durante o carnaval em Ilhéus? O que significa que um carro de som e seus foliões não só demandem a retirada — mas de fato quase passem por cima — de um desfile tradicional de uma comunidade da região? Produzir uma resposta depende, antes de mais nada, de que — embora seja nosso horizonte de partida — a singularidade da imagem que por ora elegemos seja, ela mesma, superada: pois que a esta imagem, retratada também na letra da música de Gerônimo (que data da década de 1980!),[26] não corresponde um gesto isolado, singular. A imagem, seja porque, por um lado, "é a reificação e a anulação de um gesto", seja porque, por outro, "conserva-lhe intacta a dynamis", remete sempre "para além de si mesma, para um todo do qual faz parte" — remete sempre, portanto, a um gesto.[27] Ora, e se o gesto, como quer Agamben, também for a "exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal",[28] o que, portanto, essa imagem — este gesto — significa?

Do escrito ao descrito 2. A nossa hipótese de trabalho: a expulsão do Dilazenze permite ver/torna visível o gesto de um dispositivo — o gesto inumano. Pensar no gesto do dispositivo, no entanto, requer avançar naquele horizonte que se abre no século XIX: isso

---

26 Para uma abordagem rigorosa sobre o lugar que esta música ocupa na história das estéticas negras (no chamado movimento afro-cultural) na Bahia Cf.: SILVA, Ana Claudia Cruz da. **O devir negro:** uma etnografia de encontros e movimentos afroculturais. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2016.

27 De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a imago como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a dynamis (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. Mesmo a Monalisa, mesmo Las Meninas, podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de ligatio, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a libertação da imagem no gesto. É aquilo que na Grécia era expresso pelas lendas sobre as estátuas que rompem os entraves que lhe aprisionam e começam a se mover; mas é também a intenção que a filosofia agrega à ideia, que não é, de fato, segundo a interpretação comum, um arquétipo imóvel, mas muito mais uma constelação na qual os fenômenos se compõem num gesto. AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia,** Ouro Preto, n. 4, jan. 2008., p. 12.

28 O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. Assim como, num filme pornográfico, uma pessoa é apreendida no ato de cumprir um gesto que é simplesmente um meio dirigido ao fim de procurar dar prazer aos outros (ou a si mesma), pelo único fato de ser fotografada e exibida na sua própria medialidade, é suspensa desta e pode tornar-se, para os espectadores, meio de um novo prazer (que seria de outro modo incompreensível): ou como, na mímica, os gestos dirigidos aos fins mais familiares são exibidos como tais e, por isso, mantidos suspensos "entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir", naquilo que Mallarmé chama um *milieu pur*; assim, no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens. AGAMBEN, op. cit., p. 13.

porque o gesto do trio elétrico não faz ver outra coisa que *os media como instrumentos (autônomos) de programação*.

Ressalto 4. A acepção *política* des**ses** dispositivos torna-se evidente tão logo recuperamos o vínculo entre estética e política. Nos termos de Rancière, a estética trata-se de um "recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma da experiência" (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Já a política, "ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo" (RANCIÈRE, op. cit., p. 17). A política, assim, depende da estética, pois que se dá como *forma da experiência*. Essa tal *forma da experiência*, ao mesmo tempo, não só se abre como espaço "para" a disputa política, mas trata-se ela própria de espaço "de" disputa política. *Nulla politica sine aesthetica*: **porque** *políticas são as formas de perceber*! É claro que, a pensarmos os dispositivos como instrumentos de programação (dos nossos sentidos e, portanto, corpos), então devemos admitir que essas formas de perceber se inscrevem como que por fora. Elas são o resultado da dimensão material imanente aos processos comunicacionais — são, nesse sentido, tecnopolíticas. O que equivale a dizer: não há ato perceptivo que não seja também uma fabricação tecnopolítica.

Antes de prosseguirmos, é preciso fazer um esclarecimento. Enxergar tal movimento teórico como *estetização da política*, aquilo que, precisamente, Walter Benjamin irá denunciar em seu famoso ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", é incorrer no erro de quem coloca o problema de ponta-cabeça. E isso porque a *estetização da política* nazifascista não é mais que um produto da *politização inerente à toda estética*, desde que entendamos por estética a constelação teórico/política/institucional resultante dos aparatos tecnológicos (e que, como bem nota Kittler, estão, nesse sentido, sempre além/aquém da *estética* — porque a antecipam e, até mesmo, a constituem).[29] Aliás, é o que dá a entender o próprio Benjamin. Vejamos o que ele tem a dizer sobre a estética da guerra:

> A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos. Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro. De modo geral, o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano. Multidões de milhares de pessoas podem ser

29 KITTLER, Friedrich. *Grammophon, Film, Typewriter*. Tradução: e introdução: Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford, California: Stanford University Press, 1999, p. 47.

> captadas mais exatamente numa perspectiva a voo de pássaro. E, ainda que essa perspectiva seja tão acessível ao olhar quanto à objetiva, a imagem que se oferece ao olhar não pode ser ampliada, como a que se oferece ao aparelho. Isso significa que os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho. As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se exprimam, conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, *consequentemente*, na estetização da vida política. A política se deixou impregnar, com d'Annunzio, pela decadência, com Marinetti, pelo futurismo, e com Hitler, pela tradição de Schwabing. Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. (BENJAMIN, 1985, p. 196)

A massa vê o seu próprio rosto, mas não pelo *olho humano*, e sim pelo *aparelho técnico: "o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano*". Prossegue Benjamin: "isso significa que os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho". Mas Benjamin, aparentemente, dá mais crédito a d'Annunzio, Marinetti e Hitler do que aos *próprios aparatos que ele mesmo identifica como capazes de adaptar formas de comportamento humano*. Benjamin falha em perceber que, embora a Segunda Guerra não seja inconcebível sem o *Futurismo*, ela é de fato inconcebível sem o rádio e sem a televisão (como já se apontou, uma figura radiofônica como a de Hitler é tão inseparável d*o rádio* quanto uma figura telegênica como a de um Kennedy é inseparável da televisão etc.).[30] Mas Benjamin não para por aí. Susan Buck-Morss, em "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered",[31] chama a atenção para a última passagem do ensaio, que reproduzimos a seguir:

> "Fiat ars, pereat mundus", diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do art pour l'art. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte. (Idem, Ibidem)

Se o fascismo é a *estetização da política*, o comunismo deve ser a *politização da arte*. O que define a *estetização da política* é a alienação sensorial: o fascismo não *cria* essa alienação, mas é um *produto dela mesma*, e por esse mesmo motivo a alienação sensorial fascista *ultrapassa o fascismo como horizonte histórico-político* (e chega aos dias de hoje, um elemento nada estranho à vida política brasileira contemporânea). Por outro lado, o comunismo deve ser a *politização da arte*. Como lembra Buck-Morss, Benjamin não parece estar apontando aí para a arte como um veículo de propaganda comunista (o realismo soviético etc.): "ele demanda da arte uma tarefa muito mais

30 Id. ibid., pp. 2-3.

31 BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. **Autumn**, Oct., v. 62, 1992. pp.3-41.

difícil — isto é, *desfazer* a alienação dos sentidos corpóreos, *restaurar o poder instintual dos sentidos corpóreos humanos para a autopreservação da humanidade*, e fazer isso não evitando as novas tecnologias, mas *passando por elas*" (BUCK-MORS, 1992, p. 5).[32]

Mas cabe aí, é claro, uma breve correção: *não se passa pelas novas tecnologias impunemente*. Na verdade, não se passa por *tecnologia alguma* impunemente. Explicamos: Agamben diz que "o dispositivo é [...] uma máquina que produz subjetivações, e só enquanto tal é uma máquina de governo". No entanto, os dispositivos que se produzem hoje, na atual fase do capitalismo, "não agem mais tanto pela produção de um sujeito, quanto pelos processos que podemos chamar de dessubjetivação".[33] O que se ilustra muito bem, por exemplo, no episódio "Nosedive", da série *Blackmirror*. No episódio, Lacie Pound (interpretada por Bryce Dallas Howard), vive em um mundo em que as pessoas são avaliadas por suas postagens em mídias sociais. As condições socias/possibilidades concretas de vida são dadas pelas avaliações de outras pessoas que também coabitam a mesma realidade/rede social. Lacie Pound quer subir sua pontuação na rede social (algo em torno de 4.2, em um total de 5) para que possa se candidatar a condições de vida melhores num condomínio exclusivo. Para subir a pontuação, a personagem precisa receber boas avaliações da parte de suas relações sociais. Quando, por uma série de desventuras, Lacie Pound tem sua avaliação nas mídias sociais vertiginosamente rebaixada, ela acaba numa sela de prisão. Sua descoberta é reveladora: ao se envolver em um bate-boca com outro prisioneiro, sente prazer em finalmente poder dizer tudo aquilo que pensava. O episódio nos convida a uma dupla reflexão. Em primeiro, torna evidente a dessubjetivação operante nos dispositivos tecnológicos contemporâneos: Lacie Pound reproduz nas mídias sociais aquilo que ela julga produzir um aumento em sua pontuação, publicações que parecem, em princípio, ir na contramão de qualquer coisa que se oculta em sua interioridade/subjetividade (o que ela "verdadeiramente gostaria de fazer"). Em segundo, Lacie Pound, quando presa e capaz afinal de expressar-se "livremente", faz ver o que, aparentemente, foi ocultado por debaixo do dispositivo, algo como uma subjetividade "original". Ora, como bem coloca Agamben, o que se põe a descoberto aqui é

> [...] a futilidade daqueles discursos bem-intencionados sobre a tecnologia, que afirmam que o problema dos dispositivos se reduz àquele de seu uso correto. Esses discursos parecem ignorar que, se todo dispositivo corresponde a um determinado processo de subjetivação (ou, neste caso, de dessubjetivação), é de tudo impossível que o sujeito do dispositivo o use "de modo justo". Aqueles que têm discursos similares são, de resto, a seu tempo, o resultado do dispositivo midiático no qual estão capturados. (AGAMBEN, 2005, p. 15)

---

32 He is demanding of art a task far more difficult — that is, to *undo* the alienation of the corporeal sensorium, *to restore the instinctual power of the human bodily senses for the sake of humanity's self-preservation*, and to do this, not by avoiding the new tchnologies, but by *passing through* them. BUCK-MORSS, op. cit., p. 5.

33 O dispositivo é, na realidade, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações, e só enquanto tal é uma máquina de governo. [...] O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na fase atual do capitalismo é que eles não agem mais tanto pela produção de um sujeito, quanto pelos processos que podemos chamar de dessubjetivação. [...] Aquele que se deixa capturar no dispositivo 'telefone celular', qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número através do qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites diante da televisão não recebe mais, em troca da sua dessubjetivação, que a máscara frustrante do *zappeur* ou a inconclusão no cálculo de um índice de audiência. AGAMBEN, 2005, p. 15.

Ou seja: seria inútil para Lacie tentar usar o dispositivo para expressar qualquer coisa como uma interioridade original. *O dispositivo só pode expressar aquilo que ele produz*. Dado que subjetivação e dessubjetivação constituem processos movimentados pelo dispositivo, tal coisa como uma "subjetividade original" a ser expressada nem mesmo parece possível. O alívio de Lacie Pound, neste sentido, responde antes à constatação de quem se julga livre por ter sido forçada para fora de um dispositivo, embora tão somente para ser capturada por outro (a prisão). O episódio poderia muito bem terminar com as seguintes palavras de Agamben: "As sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real".[34] Os dispositivos, na medida em que avançamos na *era da reprodutibilidade técnica*, deixaram de ser apêndices dos indivíduos, e os indivíduos, por sua vez, passaram a ser apêndices dos dispositivos. O humano torna-se, por fim, um *subproduto* do dispositivo. "Em um sentido lógico", diz Flusser:

> [...] o ser humano é um atributo do dispositivo, uma vez que outra pessoa pode substituí-lo enquanto o trabalho prossegue, ainda que a máquina conserve propriedades humanas em um sentido jurídico. Na relação "homem-máquina", a máquina é a constante e o ser humano a variável, o que em si torna o conceito de "propriedade" problemático: capitalistas, bem como proletários, se tornam propriedade de máquinas, embora de maneiras diferentes. Libertarem-se a si mesmos deve, portanto, significar uma libertação das — e não por meio das — máquinas, e a pergunta "quem deve possuir as máquinas", logo, deve significar "existe alguém ou alguma coisa para além das máquinas?". Isso realmente deveria ter sido compreendido imediatamente após a Revolução Industrial.[35] (op. cit., p. 16)

[É possível?] combater com imagens

A esta altura é forçoso admitir que *as formas de perceber* conformam as regras do jogo político. Na era da reprodutibilidade técnica, no entanto, *falsa política* é comumente o resultado que produzem. Dispositivos distintos não só produzem formas de *perceber/se comunicar* distintas, mas são eles mesmos veículos epistêmicos/ontológicos distintos! Um agogô, por óbvio, produz e dialoga com um mundo distinto do trio elétrico. A alienação dos sentidos corpóreos, a *anaisthesis*, emerge como um efeito da *superestesia* promovida pelos *media* autônomos, frutos que são da atual fase produtiva do capitalismo: seu trunfo se encontra, precisamente, em não transparecer em sua acepção tecnopolítica, mas somente na acepção política, na presunção de inocência

34 AGAMBEN, 2005, p. 7.

35 In a logical sense, the human being is an attribute of the apparatus, for someone else can replace him as the work proceeds, although the machine still retains human properties in a juridical sense. In the 'man–machine' relationship, the machine is the constant and the human being the variable, which in itself renders the concept of 'property' problematic: capitalists as well as proletarians become the property of machines, although in different ways. Freeing themselves should therefore mean a freeing from, and not by means of, machines, and the question "Who should own the machines?" therefore means "Is there anyone or anything beyond machines?" This really should have been understood immediately after the Industrial Revolution. FLUSSER, op. cit., p. 16

de que é possível pensar a política para além da *aisthesis*, ou seja, das formas de sentir/perceber/etc. — e, portanto, para além das *formas da experiência* estabelecidas pelos próprios *media*.

A *politização da arte* de um Benjamin deve ser entendida, nesse sentido, como um chamado à guerrilha à moda de Clausewitz (ainda que traduzido por um Foucault, para quem a política é a continuação da guerra por outros meios) — estratégia do *perdedor:* exercícios de *captura*, tentativas de *interromper/hackear/sabotar* a dinâmica totalizadora/homogeneizadora que nos é imposta pelas formas tecnopolíticas predominantes. Tais formas estariam alinhadas àquilo que Rancière denuncia, em suas *Dez teses sobre a política*, como *falsa política ou política policial:* se o dissenso é o processo pelo qual os atores interrompem a ordem natural da dominação (cf. também, a esse respeito, o ensaio *O Desentendimento*), a política policial cuida, justamente, de organizar racionalmente, digerir o dissenso, tornando-o, assim, inócuo (faça greve nos finais de semana etc.).

A *politização da arte* deve ser, antes de tudo, criminosa, na medida em que disputa com o *status quo*, literalmente, *a colonização dos sentidos/corpos* — disputa, portanto, com o processo de captura das formas de sentir/perceber que emerge desses mesmos aparatos tecnopolíticos, e que dilui a política no plano do real, da disputa, em política do voto. O grupo Dilazenze ser atropelado pelo trio elétrico emerge, afinal, como aquilo que é: o movimento da *anaisthesis*, e que produz, como não poderia deixar de ser, também a *anaisthesis política*. Se, como quer Agambem, "a política é a esfera dos puros meios, isto é, absoluta e integral gestualidade dos homens", o que é a abolição de um desses meios, o atropelamento de uma gestualidade? O trio elétrico é a morte da diferença.

Nota do teatro de operações. Como operar, no entanto, com veículos epistêmicos/ontológicos distintos? O que esteve (está ainda) em causa aqui, após este extenso percurso de pensamento em torno de duas imagens e suas reverberações estético-políticas, não terá sido (e não traz consigo) o óbvio. Duas imagens, quatro ressaltos, inúmeras referências à vida ordinária dos homens: o saber filosófico (Nietzsche, Marx, Kittler, Benjamin, Agamben, Flusser, Rancière, Didi-Huberman etc.), produções estéticas contemporâneas (dentre essas, o roteiro de uma série da Netflix e a programação de um carnaval no sul da Bahia), referências à presença de mestres e mestras de tradições orais (populares, indígenas, afro-brasileiras) nas universidade brasileiras, inserções/percepções de uma dada célula rítmica ainda tão desconhecida para nós e à espera de que construamos aparatos/dispositivos que permitam subjetivações e agenciamentos coletivos — modos de combate.

Ao longo deste texto propusemos uma costura viável (ainda que ínvia?) para uma dada experiência (heteróclita, concreta, singular), advindas (a costura e a experiência) de nossos extratos de vida e de política como professores universitários que pensam (por) imagens. Mas, lembra-nos Llansol, entre a Literatura e o Mundo há — sempre e ainda — o ressalto de uma frase. Nesses ressaltos, "[A]í, sim, teríamos um princípio de trabalho, o início de uma interpelação entre estéticas praticadas" (LLANSOL, 2002, p. 47). Fizemos, então, neste texto, do ressalto de frases e proposições teóricas nosso método próprio-impróprio de passar do descrito ao escrito. Sabemos que, nesse momento, nenhuma conclusão será possível — ou aceitável — para nós.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008.

____. O que é um dispositivo. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, 2005.

ARRAES, Marcos Alexandre de Melo Santiago. **Tramas do Olhar:** americanismo, Guerra Fria e a emergência de um novo regime visual no Brasil entre 1945-1964. 2015. 230f. Tese (Doutorado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina), UFSC Florianópolis, 2015.

BENJAMIN, Walter . **Magia e Técnica, Arte e Política:** ensaios sobre literatura e história da Cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. **Autumn**, Oct., v. 62, 1992.

DIDI-HUBDERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ____; ALLOA, Emmanuel (Orgs.). **Pensar a Imagem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Gestures.** Tradução: Nancy Ann Roth. Minneapolis/London: University of Minnesota, 2014.

KITTLER, Friedrich. **Gramophone, Film, Typewriter.** Tradução e introdução: Geoffrey Winthrop-Young; Michael Wutz. Stanford: Stanford University, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O Senhor de Herbais:** breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações. Lisboa: Relógio D`água, 2002.

MARX, Karl. **Grundrisse:** manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. Tradução: Mario Duayer; Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

____. **O Capital:** crítica da economia política. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. Livro I: o processo de produção do capital.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral:** uma polêmica. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. GM II:3.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento** – política e filosofia. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: 34, 1996.

____. **Ten Theses on Politics**. Theory & Event , v. 5, Issue 3, 2001. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/32639. Acessado em 11 de novembro de 2017

____. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2005.

SILVA, Ana Claudia Cruz da. **O devir negro:** uma etnografia de encontros e movimentos afroculturais. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2016.

Submetido em 15 de junho de 2017
Aceito em 29 de setembro de 2017