

BOLETIM DE PESQUISA NELIC

Vº 10 - Nº 15

2010.2

*Em defesa*

**P.S.:  
Sobre calar uma dissertação**

Artur de Vargas Giorgi

Texto de defesa da dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (Florianópolis, fevereiro de 2011).

Não há como começar esta defesa senão agradecendo. Ao professor Alberto Pucheu, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por ter aceitado participar desta banca, em mais esta oportunidade de encontro e conversa; ao professor Carlos Eduardo Capela e à professora Susana Scramim, que já estiveram presentes na qualificação deste trabalho e ofereceram contribuições fundamentais para a minha leitura; ao professor Raúl Antelo, por ter incentivado e orientado com tamanha generosidade esta pesquisa, apresentando uma infinidade de referências, questões e caminhos possíveis. Igualmente agradeço aos demais professores, aos servidores do Curso de Pós-Graduação em Literatura e ao CNPq, pelo apoio financeiro que permitiu a minha dedicação exclusiva ao projeto. Finalmente, devo agradecer à minha família, especialmente à minha mãe, Janete, hoje aqui presente; aos amigos que me acompanharam estes anos; à família de minha esposa Cristiane, sobretudo seus avós Vera e Waldemar; e a Cris, ela a pessoa que esteve comigo durante toda esta passagem em que me fiz totalmente implicado.

A dissertação *Anestesia e contato: reprodutibilidade técnica e singularidade na modernidade brasileira* trata da leitura de um “problema”, de uma situação, a saber, como a reprodutibilidade técnica pode ser motivadora de uma espécie de anestesia da sensibilidade dos homens. Supõe-se que haja essa marca, uma “condição” que, entretanto, pode ser ambivalente, ou seja, com a anestesia, novas formas de subjetivação e sensibilidade podem surgir, o que desde já apontaria uma impossibilidade de padronização dos comportamentos. Para começar o percurso, retomo o ensaio escrito por Benjamin (1994a) em 1935/36, mas também a leitura que Susan Buck-Morss realiza deste trabalho num texto traduzido como *Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado*; texto este em que a autora parte das preocupações benjaminianas a respeito da estetização da política para acentuar a perigosa relação que pode haver entre o aparato tecnológico como defesa ou fuga do mundo exterior, a anestesia dos sentidos e o narcisismo, do qual, segundo ela, “depende a política do fascismo, mas que a própria estética aurática deste último vela” (1996, p. 40). Como Benjamin, Susan Buck-Morss não recusa as técnicas da era da cultura de massa porque tais técnicas facultam uma experiência estética dos registros da cultura que ela define como “não-

aurática”. Ou seja, a resposta, para ambos, deve se dar *com* as tecnologias. No entanto, ao que parece, há esta distância entre os autores: creio que Susan Buck-Morss, diferente de Benjamin, dá pouca atenção à potência que existiria em uma condição anestésica, potência que, se seguirmos algumas noções como a *exaustão*, a *distração* ou a *embriaguez*<sup>1</sup>, podemos dizer, já era operada pelo autor de *Rua de mão única* como uma faculdade produtora de sentidos e singularidade, e não necessariamente de alienação. A esse respeito, é exemplar como Benjamin pensa

---

<sup>1</sup> Não só em *Experiência e pobreza* e em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, textos em que está colocada a força singular que há no sonho (que se segue à exaustão) e na distração, mas também em trabalhos anteriores como *A imagem de Proust* e *O surrealismo*, ambos de 1929. Neste último, lemos sobre o pensamento da embriaguez: “Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento da embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. [...] De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. [...] Da mesma forma, a investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós” (1994b, p. 32-33).

a distração no ensaio sobre a obra de arte<sup>2</sup>: como uma espécie de liberação sensorial, variedade de comportamento social que indica um relaxamento na observância das normas da tradição e uma adaptação dos sentidos diante dos estímulos da modernidade (ou seja, um preparo do nosso aparelho perceptivo para o desempenho de novas tarefas, lidando com as novas técnicas de reprodução).

Ora, neste ponto abre-se a *hipótese* da dissertação. Parto da suposição de que talvez seja possível, hoje, por meio da justaposição do que chamamos de registros ou de objetos culturais, numa sorte de leitura a contrapelo, encarar esta “condição anestésica das massas”, tal como consensualmente ajuizada, isto é, como nociva ao homem, a fim de profaná-la, a fim de profanar essa que seria a própria lógica da reprodutibilidade técnica. Em outras palavras, trata-se de dar atenção exatamente às condições de uma *estética anestésica*

---

<sup>2</sup> “A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de *estética*” (BENJAMIN, 1994a, p. 194).

dos sentidos, uma *an*-estética, e de modo que esta condição se estabeleça enquanto *potência*, com a singularidade de cada ocorrência.

O percurso que serve para testar esta hipótese é arbitrário e em certo sentido dispendioso. Inicialmente, os poemas “Cinema”, de Guilherme de Almeida, publicado em 1925 em *Encantamento*; “O microscópio”, de Bueno de Rivera, publicado no livro *Mundo submerso*, de 1944; e “Uma fotografia aérea”, de Ferreira Gullar, publicado em *Dentro da noite veloz*, em 1975. Mas não só de registros em linguagem verbal compõe-se o *corpus*. O jornal *Dom Casmurro*, do Rio de Janeiro, por meio de imagens que ilustram três anos de suas edições (1937, 1938 e 1939), é também um dispositivo marcado, paradigmático das transformações ligadas às técnicas de reprodução e à sua assimilação, sobretudo no que tange à consolidação, no Brasil, da arte cinematográfica. Mas outros poetas e outras imagens aparecem como suplementos durante a leitura, muitas vezes, é preciso dizer, como frutos do acaso da pesquisa. E todos esses registros estão organizados em capítulos, que também podem ser chamados de “clichês” ou de “fragmentos”; uma organização que tem como intuito fazê-los voltar, e que assim os repete, reorganiza, ou seja, cria – ou pretende criar – uma diferença com a qual autores, poemas e imagens ficam por um instante

em suspenso, em certo sentido esvaziados, a partir da sua própria exposição. Se isso puder ser dito em termos de um método, este se constitui da leitura e da montagem das contrariedades encontradas nos registros de uma coleção aleatória. Essas contrariedades não são resolvidas, não são resolvíveis; elas não dão forma a um segredo, por isso a tentativa de escrever em basculação, deixando visível o corte, o espaço onde caberia facilmente a projeção de uma leitura seguinte.

Aqui, é preciso abrir um parêntese: a reprodutibilidade técnica é tratada a partir de uma aproximação arriscada com o conceito de *dispositivo*, tal como definido por Giorgio Agamben (2005), generalizando a classe dos dispositivos foucaultianos<sup>3</sup>. Tal conceito resulta também ambivalente, em certo aspecto

como o de Benjamin<sup>4</sup>, já que cada novo dispositivo tanto carrega uma promessa de felicidade, ou seja, a ampliação das possibilidades de subjetivação e de remediação de uma falta<sup>5</sup>, como, simultaneamente, estipula uma espécie de custódia, uma liberdade vigiada. O que parece implicar uma condição limite para os sujeitos, uma vez que a possibilidade de ligar-se a uma singularidade está de imediato comprometida pelo sujeitamento a um poder estranho, sobretudo se considerarmos a fase avançada do capitalismo, em que, diz Agamben, “os processos de subjetivação e os processos de dessubjetivação parecem reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, se não em forma larvar e, por assim dizer, espectral” (2005, p. 15). Assim, para fechar o parêntese, é possível afirmar que a dissertação se dá com a tentativa de não

<sup>3</sup> “Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo 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 vivos. 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).

<sup>4</sup> A noção de Benjamin é ambivalente não só porque as técnicas de reprodução podem ser exploradas pelo capital e pelo fascismo, mas pela inversão mesma proposta pela sua leitura, por exemplo, da arte cinematográfica: a imagem em inúmeros fragmentos composta a partir do trabalho do cinegrafista é a descrição mais significativa para o homem moderno, “[...] ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (1994a, p. 187).

<sup>5</sup> “Por meio dos dispositivos, o homem procura fazer girar em vão os comportamentos animais que separaram dele e assim gozar do Aberto como tal, do ente enquanto ente. Na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2005, p. 14).

essencializar os próprios dispositivos, quero dizer, como pensamento conflituoso sobre essa capacidade de captura e regulação da vida que o autor de *Estado de exceção*, distanciando-se de Benjamin, às vezes parece atribuir aos dispositivos como um *a priori*<sup>6</sup>.

Receio afirmar em que medida tais propósitos são cumpridos e em que medida eles naufragam, ou ainda se eu me afogo de todo. Sinto que o trabalho é demais recente e, no momento, pede distância. Certo é que o problema vai além do que coube nestas palavras, e leituras que venho fazendo depois da entrega da dissertação reenfoçam diferentes aspectos da questão, como os comentários sobre técnica e arte feitos por Massimo Donà em *O fazer perfeito* e a teoria das imagens em *A vida sensível*, de Emanuele Coccia. Se for possível, no entanto, afirmar algum resultado, mesmo com o risco de redundar alguma obviedade, digo que a relação entre sensibilidade, proliferação de dispositivos e anestesia apresenta-se diversa em cada registro lido, cada vez que esse registro aparece; mas que o contato entre eles parece apontar ao menos um aspecto

comum: a impossibilidade do consenso, da síntese dos opostos, do comunitário. Nesse sentido, estabeleço dicotomias (como esquerda e direita, encantamento e denúncia, estesia e anestesia, participação e alienação etc.), mas salientar as contrariedades dos registros faz com que eles oscilem em uma zona de imprevisto, de indecisão.

Guilherme de Almeida está dentro e fora do modernismo de 20, e assim como surge com seu poema na figura de um sujeito encantado pelas técnicas da modernidade e aparentemente anestesiado para as ameaças da cultura, logo essa leitura se mostra insuficiente para defini-lo, quando encaramos seu “Cinema” pela singularidade do *contato* que ele apresenta e seu fichário de estrelas de Hollywood pelo viés não do consumo e sim da coleção, do colecionar, o que é sintomático de uma pungência. Bueno de Rivera, por sua vez, poeta-microscopista, com seu poema parece encenar(-se) e assim denunciar em uma espécie de participação não-panfletária a anestesia da modernidade diante da barbárie, ao *mesmo tempo* em que está incluído no debate armado sobre o hermetismo na poesia brasileira, que tocou diretamente os autores da chamada “geração de 45” discutindo o que podemos chamar de tendência anestésica do modernismo. Já as ambivalências do *Dom Casmurro* são articuladas em função de

---

<sup>6</sup> Em sua intervenção *Metropolis* (segundo ato do seminário Metropoli/Moltitudine, realizado em 11 de novembro de 2006, na Universidade IUAV, em Veneza, com o tema “Novos conflitos sociais na metrópole”), Agamben afirma, por exemplo, que hoje “os dispositivos são *sempre mais* dessubjetivantes”, “portanto é sempre mais difícil analisar e individualizar os processos de subjetivação que se criam” (2010, s/p).

ele ter sido considerado um jornal de esquerda concomitante ao Estado Novo, um jornal literário que, no entanto, empenhou-se “como poucos na defesa de iniciativas getulistas” (ANTELO, 1984, p. 89), e que em suas matérias sobre o cinema, por exemplo, teve como referência recorrente as produções hollywoodianas e seu capital cinematográfico; uma situação complexa e irreduzível, portanto, em que estão em jogo estratégias diante da censura e o significado mesmo de ideias como alienação e liberação, esquerda e direita, elitismo e cultura de massa. E assim os registros de Ferreira Gullar, *simultaneamente* próximos e distantes, e os demais poetas e poemas: com-e-contrapostos, cada um parece repetir a seu modo, isto é, singularmente, uma condição em que o seu contrário, o que lhe é radicalmente outro e não lhe pertence, pode se deslocar até ele e o assediar<sup>7</sup>. Um contato, enfim, que pode pluralizar o único, retardar a comunicação e apontar para a *potência*. “Na potência”, diz Agamben, “a sensação é constitutivamente anestesia, o pensamento não-pensamento, a obra inoperosidade” (2006, p. 21). Agora, disso tudo, é preciso descontar a minha parte depositada no objeto, que é de insuficiência, por certo, mas também, como diz Raúl Antelo,

<sup>7</sup> Penso na leitura de Derrida sobre os conceitos de *studium* e *punctum* de Barthes. Sobre isso, conferir o texto *Las muertes de Roland Barthes*. Traducción: Raymundo Mier. México, D. F.: Taurus, 1999.

“essa parcela que não temos condições de ver, porque é nossa ideologia, nossa base de sustentação” (1984, p. 274). Em outras palavras, é preciso ver onde também eu me faço uma figura cindida e contraditória, e saber, afinal, qual o outro, o radicalmente outro que bem aqui me assedia e, no meio do tanto que repito, silencia.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”. *Outra travessia*. A exceção e o excesso: Agamben & Bataille, Florianópolis: UFSC, n. 5, p. 9-16, 2º semestre/2005. Tradução: Nilcéia Valdati.

\_\_\_\_\_. “Metropolis”. *Sopro – Panfleto Político-Cultural*, Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, n. 26, abril de 2010. Tradução livre, a partir de uma gravação de áudio, de Vinícius Honesko.

\_\_\_\_\_. “A Potência do Pensamento”. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, Rio de Janeiro: UFF, n. 1, v. 18, p. 11-28, jan./jun. 2006. Tradução: Carolina Pizzolo Torquato.

Disponível em: <http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2006-1-Cap%201.pdf>. Acesso em: 22 out. 2010.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994(a), p. 165-196.

\_\_\_\_\_. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994(b), p. 21-35.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin Reconsiderado”. *Travessia* – revista de literatura, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996. Tradução: Rafael Lopes Azize.

DERRIDA, Jacques. *Las muertes de Roland Barthes*. Traducción: Raymundo Mier.

México, D. F.: Taurus, 1999. Disponível em:

<<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/barthes.htm>>. Acesso: 08 set. 2010.