

## 2

### **Corpos em movimento, fala monstruosa, formas em metamorfose (Golens)**

Introduzimos no capítulo anterior, algumas propostas teóricas do campo da arte-design tais como “estética relacional” e “estética da emergência” para apreender expressões das novas configurações sociais que aqui chamamos de “preariado urbano”. Entre os designers, tais fenômenos têm sido interpretados como “holísticos”. Pretendemos aprofundar nossa proposta de uma “estética da multidão” para designar a hibridação das práticas artísticas – arte popular, arte contemporânea, design entre outras – e a “monstruação” das singularidades produtivas – artesãos, artistas, criativos em geral e designers em particular – em movimento pela cidade. Observaremos expressões de uma carne social em potente processo constituinte.

#### **2.1. Multiformances [Carnavalizações – paradas, cortejos e escrachos –, performances e ocupações]**

Carnavalizações como a *EuroMayDay*, performances como a *Fashion Real* e *Nolex*, e ocupações como a *Prestes Maia* produzem uma monstruosa fala. Cunhamos o conceito de Multiformances para abordar essas manifestações em contínua metamorfose à luz de teorias que abordam a linguagem como multiplicidade: enunciações dialógicas em Bakhtin, agenciamentos corpóreos e expressivos em Deleuze e Guattari, execuções virtuosísticas em Virno e ainda expressões da multidão em Negri. Multiformances não apresentam uma diversidade fragmentada, muito pelo contrário, desdobram potência que cria polifonias, platôs e eventos. “N” vozes constroem “n” planos que permitem o empoderamento político e a inovação estética. As percepções desses autores não se equivalem: há pontos em comum e há diferenças. Nosso objetivo não é, portanto, de equipará-las mas de colocá-las para dialogar, provocando variações nos pontos de vista sobre nosso multifacetado objeto de estudo.

##### **2.1.1 EuroMayDay Parade (São Precário e Serpica Naro)**

A *EuroMayDay Parade* é uma manifestação que acontece em várias cidades da Europa a cada primeiro de maio e que, em sua luta contra a precariedade dos

trabalhadores, carnavaliza os tradicionais festejos que caracterizam o 1º de maio. A primeira *May Day Parade* ocorreu na cidade de Milão em 2001. Foi uma surpresa a chegada na cidade de 5 carros alegóricos com seus saltimbancos e malabaristas do trabalho. Em 2002, 10 mil pessoas se juntaram à parada e, em 2003, 50 mil (anexo 9). Nos anos seguintes, não apenas o evento carnavalesco se estendeu no espaço ganhando outras cidades da Europa, mas também no tempo se unindo às manifestações contra o G8 em Rostock. Em 2008, a *EuroMayDay Parade* foi realizada em Aachen, Berlim, Copenhagen, Hanau, Hamburgo, Helsinki, Lisboa, Madri, Málaga, Maribor, Nápoles, Palermo, Terrassa, Thessalônica, Viena e, para além do Velho Continente, em Tóquio. Hoje, esse evento tem a configuração de uma rede de trabalhadores europeus e imigrantes, associações e sindicatos, entre outros ativistas. Articulados pela internet, eles se reúnem presencialmente para definir linhas gerais e pontos estratégicos como, por exemplo, auto-organização e direito de sindicalização livre da repressão por parte dos governos, renda incondicional de cidadania, salário mínimo europeu, acesso livre à cultura e ao conhecimento, direito à moradia e uma particular ênfase à legalização de todos os imigrantes perseguidos, tema ao qual retornaremos mais adiante.

Com efeito, os ativistas de Milão lançaram um manifesto que nomeia seu interlocutor de maneira direta, de modo que podemos entender quem, hoje, enfrenta a precariedade:

“Nos dirigimos a todos e a todas, homens e mulheres, precários e precárias, nativos e migrantes, trabalhadores e trabalhadoras dos *call center*, dos aeroportos, do espetáculo e da moda, da informação e da formação, da pesquisa, das cooperativas sociais, da distribuição. Nos dirigimos aos operários e operárias, das fábricas e dos serviços, aos estudantes, às associações, aos centros sociais, às mil formas de resistência e de auto-organização que regeneram os territórios e as metrópoles martirizados pelo vampirismo neoliberal.”

Uma vez indicados os precários, o manifesto procurou apontar o quanto essa situação está longe de ser provisória na medida em que se trata do “*modo contemporâneo de produzir a riqueza, de explorar o trabalho, de subjugar toda a nossa vida ao lucro das empresas*”, e cujo procedimento principal consiste no constante estabelecimento de hierarquias entre as diversas formas de trabalho de modo a dividir os trabalhadores. As transformações econômicas das última décadas, na passagem do fordismo ao pós-fordismo, trouxeram a flexibilização do

emprego e dos direitos trabalhistas: trabalhadores formais e informais, empregados, desem-pregados, subempregados, terceirizados, flexibilizados de toda sorte (ou azar deles e nosso), sendo que essas condições se agravam no caso dos imigrantes. E não apenas mudaram as condições do trabalho, mas sua própria natureza: o trabalho imaterial em geral e cognitivo em particular torna-se hegemônico e, nem por isso, menos explorado. Muito pelo contrário, surgem novas modalidades de exploração. E novas modalidades de lutas.

A *EuroMayDay Parade* é um momento extremamente criativo de luta pelos direitos dos trabalhadores nas situações as mais diversas e adversas. Uma informalidade generalizada: da terceirização do terceiro setor à ilegalidade dos imigrantes. Esse “precariado” da era pós-fordista se distingue do “proletariado” característico da era fordista pela sua absoluta heterogeneidade, embora alguns autores se refiram a ele como um “cognitariado”, isto é, um proletariado da era do capitalismo cognitivo: trata-se de intelectuais como professores e pesquisadores, criadores como artesãos, artistas e designers, entre outras figuras que vivem de seus saberes e fazeres. As manifestações desse “precariado” são, à sua imagem, uma curiosa mistura de elementos oriundos da cultura popular tais como paradas e procissões carnavalizadas, de elementos avançados em termos de tecnologia de comunicação e design, e de elementos inovadores em termos de criação artística. Em 2004, o gênero “procissão” foi carnavalizado e gerou um São Precário (anexo 9) protetor do movimento cuja oração é:

Ó São Precário / Protetor de todos os precários da terra / Orai por nós estudantes e cognitários / Proteja os devotos do p2p / Os mártires da fotocópia / Os paladinos do *software* livre / Dê a eles música / Filmes em estréia e testes grátis / E salve-os da vingança dos editores e das gravadoras / São Precário / Que nos protege por debaixo da rede / Orai por nós produtores de saberes / Salve a nossa inteligência coletiva da captura diabólica das patentes e do copyright / Proteja a imaculada Reapropriação e a Santa Pirataria afligida pela perseguição / Dê nos renda e livre acesso aos saberes / Defenda a Rede do controle e da exploração / multiplique os instrumentos de reprodução / e Salve-nos da CIA / Nos séculos dos séculos.<sup>1</sup>

No dia 1º de maio europeu, não é São José padroeiro dos trabalhadores mas São Precário, coberto de logomarcas de *fast food* e com um contrato de trabalho nas mãos, que é religiosamente carregado na frente da procissão carnavalizada.

<sup>1</sup> <http://www.sanprecario.info/> São Precário tem design do Coletivo Chainworkers.org Crew inspirado no trabalho do artista Chris Woods e está sob licença *Creative Commons*.

Em 2004, a *EuroMayDay* conheceu também uma forma virtual: a *EuroMayDay Net Parade* (anexo 10). Em 2005, depois do sucesso gerado pela aparição de São Precário e por seu “milagre” da multiplicação da *MayDay Parade* por vinte cidades européias, o movimento dos precários subverteu a comunicação de massa adaptando os super-heróis do desenho animado da Disney “Os Incríveis”<sup>2</sup> aos precários definidos então como “*pequenas jóias de experiência, capacidade e relações.*” O coletivo *Chainworkers*<sup>3</sup> propôs, sob a forma de um jogo de cartas, cerca de vinte divertidos personagens caracterizando-os de acordo com seu nível de precariedade, flexibilidade, combatividade e... fantasia. A Superflex, por exemplo,

“experimentou todo tipo de contrato de trabalho – integral, parcial, vertical, horizontal, transversal e oblíquo –, foi estagiária e aprendiz, entre outras formas. O estresse traz uma agradável mutação das próprias moléculas, desenvolvendo as capacidades mais secretas do próprio cérebro: consegue efetivamente se comunicar com todas as Superflex, iniciando assim a conspiração precária universal.”

O jogo virtual teve estrondoso sucesso e personagens como Homem Invisível e Periférico ganharam vida na Parada pela cidade. Para além do evento carnavalesco, surgiu neste mesmo ano de 2005, um fenômeno novo chamado *Serpica Naro*. Na cidade de Milão, o mês de fevereiro gira em torno da Semana da Moda. Cerca de 200 precários e precárias que trabalham com moda, design e comunicação decidiram “desfilar” uma crítica ao espetáculo mundano. Havia por um lado um desejo de ataque contundente ao modo de produção e de consumo promovido pela Semana de Moda e, por outro, uma demanda incisiva de reapropriação dos saberes e de criação de sentidos através da organização autônoma dos trabalhadores desta indústria material e imaterial. Utilizando-se do anagrama de São Precário, criaram em segredo uma personagem: a estilista de origem anglo-nipônica de nome *Serpica Naro*. Ora, para apresentá-la ao mundo *fashion* e dar-lhe vida, era necessário criar a partir do nada um estilo, um *site*, um

<sup>2</sup> <http://www.chainworkers.org/IMBATTIBILI/>

<sup>3</sup> <http://www.chainworkers.org>. Os Chainworkers se definem como “*webzine que, junto com a sua equipe, mobiliza e facilita a auto-organização de precários da Península. Cria cumplicidade e faz bio-sindicato, transmite informações sobre conflitos de trabalho na Itália e no mundo, fornece assistência legal e materiais para reflexão, acolhe as frustrações e procura as respostas dos rapazes e moças que trabalham. Esforçando-se para ser frutivos e divertidos. Da grande distribuição a grande restauração, de BurgerKing a Esselunga, em centros comerciais e hipermercados, em call centers e cooperativas multiplica-se a ação direta e a subversão midiática dos ativistas precários e precárias dos ChainWorkers.*”

*book*, uma *trademark* registrada, uma lista de *buyers*, uma sede em Tóquio, recensões em revistas especializadas e, *last but not least*, uma incrível coleção. Em poucos dias, graças a intensa cooperação e criatividade de todos os trabalhadores envolvidos, o dossiê foi apresentado a Câmara da Moda, responsável pela gestão do evento, e a inscrição da *griffe* Serpica Naro foi realizada com sucesso.

A partir daquele momento, fez-se necessário levar o nome da estilista ao conhecimento do público de modo que, no meio de todos os *brands* que se exibiriam nas passarelas daquela semana, Serpica Naro não passasse despercebida. O movimento dos trabalhadores precários criou provisoriamente um *site* para apresentar jovens estilistas. Evidentemente, por trás da proposta, havia a intenção de “lançar” Serpica Naro como a nova *darling* do mercado. Jornalistas se inscreveram no *site* com a esperança de obter informações exclusivas sobre os novos talentos em geral e, sobretudo, sobre aquele nome exótico. Ao mesmo tempo, a necessidade de preparar um desfile marcante para um número considerável de jornalistas convidados e, na medida do possível, criar um “fato” para chamar a atenção sobre as péssimas condições de trabalho na luxuosa indústria da moda se fazia premente: para suscitar a polêmica, o movimento decidiu acusar Serpica Naro de “vampirismo social”, acusação da qual a estilista *fake* se defendeu desafiando os precários. O clima esquentou, o grande dia chegou e, no fechamento do desfile da curiosa coleção<sup>4</sup>, a passarela de Serpica Naro foi invadida por jovens militantes que revelaram a verdade por trás do factóide: foram eles que, com a “benção” de São Precário, conseguiram organizar um desfile original com orçamento apertadíssimo, em tempo mínimo de 3 semanas compensado por um máximo de cooperação. E afirmaram então:

“somos nós que produzimos imaginários, cultura, conflito e radicalidade partindo de nós mesmos, dos nossos desejos, da nossa condição de trabalho e de vida, e da raiva que inevitavelmente brota da miséria social que nos engloba. E conseguimos realizar tudo com grande esforço, nos retalhos de tempo, no seio de ocupações acrobáticas e com orçamentos ridículos.”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Todos os modelos exibidos eram inspirados na precariedade do trabalho. O modelo “*Job on call*”, por exemplo, é uma peça *double-face*: ao ser virado ao avesso, o pijama com travesseiro e despertador se transforma em um macacão de oficina, de modo que o trabalhador esteja seja pronto!

<sup>5</sup> <http://www.serpicanaro.com/node/33>

Este “tudo” significou uma complexa operação em vários níveis: criação de um personagem virtual e sua apresentação à mídia, construção da coleção e do desfile, gestão logística dos aspectos legais e um imenso trabalho de cumplicidade em rede entre todos os envolvidos. O sucesso de Serpica Naro revelou a fraude que é a Semana da Moda. Ficou evidente que o evento, e as *griffes* que dele participam, têm uma pretensão de *glamour* e exclusividade que é ilusão pois, na prática, se sustenta na exploração. Serpica Naro fechou a Semana da Moda de Milão e abriu o mês da Conspiração Precária: novas organizações sociais e novas possibilidades expressivas.

Para além da ação crítica pontual, o movimento inovou em várias frentes de produção efetiva a longo prazo. O *site* Serpica Naro abriu literalmente uma vitrine para que artesãos e estilistas, indivíduos e grupos, formais e informais pudessem compartilhar suas criações. Todavia, a atitude mais inovadora do movimento foi aquela de gerar um *metabrand*. No momento de sua inscrição na Câmara da Moda, a marca Serpica Naro foi obrigatoriamente registrada, mas foi criada nesse mesmo momento uma licença<sup>6</sup> particular que, contrariamente à tradição que reserva ao proprietário todos os direitos de uso, autoriza o compartilhamento da marca por uma rede de produtores de moda. Em suma, uma licença nos moldes daquelas elaboradas pelos *Creative Commons* para *software* e música. Cooperação no processo produtivo e compartilhamento de uma logomarca: a abertura da marca ao público – profanação da propriedade privada – é, contudo, acompanhada de uma vigilância por parte do movimento para evitar sua utilização em contextos de trabalho onde possa haver exploração e precariedade, daí a preferência por artesãos e pequenos produtores. Enquanto o *brand* criado pelo mercado determina relações hierarquizadas no nível de produção que se reproduzem no consumo, o *metabrand* é criado por relações que visam a valorização social de quem produz e cujo valor produzido é diretamente reintroduzido no social. Enquanto o *brand* se coloca no alto de uma pirâmide que concentra riqueza e produz exploração nos três níveis da criação, da produção e da venda, o *metabrand* dissolve a pirâmide – a hierarquia – na medida em que constrói o *brand* a partir de imaginários encarnados na cumplicidade precária que

---

<sup>6</sup> Uma licença livre de uma marca registrada, mas com as questões específicas de uma produção material que se distingue da patente e do *copyright*, embora faça parte das leis sobre propriedade intelectual.

faz com que todo valor criado seja imediatamente redistribuído pela Licença (anexo 10). Esta seria a diferença entre uma moda *mainstream* e uma moda social, afirma o movimento Serpica Naro. Ou entre um design *mainstream* e um design encarnado, tal como desejamos demonstrar.

O que dizer sobre a possibilidade do evento ou da criação do novo em cada um desses dois contextos? No *site* compartilhado do movimento, encontramos desde os métodos mais tradicionais como crochê, tricô e bordado até os mais contemporâneos relacionados aos novos modos e modas de customização. É possível afirmar, a partir desse exemplo da moda, que o que faz emergir o novo não se encontra no suporte ou na técnica empregada, na empresa ou no trabalho assalariado, mas na cooperação social. A inovação não se encontra nas “novidades” que são, na realidade, mera reprodução de modelos pré-determinados, mas emerge de uma construção “por baixo”, isto é, pelo campo social em sua diversidade.

Depois da cultura religiosa e popular (San Precário em 2004), e depois da cultura de massa e do espetáculo (Serpica Naro em 2005), o movimento dos precários trouxe em 2007 um Almanaque de Precariomanzia com um jogo de tarô<sup>7</sup> (anexo 11). A precariedade nada tem de aleatório, muito pelo contrário, ela é totalmente calculada pelo capital. Sua associação ao jogo consiste em uma tentativa jocosa de subvertê-la. Foi realizada uma série de cartas: por um lado, o Empresário, o Banqueiro e o Representante político; por outro, as curiosas figuras do Precariado urbano. O Estagiário vive de trabalho informal, ajuda de custos e injeções de otimismo; a Telefonista é a atendente do *telemarketing*, odiada pelos consumidores ao mesmo tempo que admirada enquanto símbolo de relações possíveis; o Pendurado é aquele que espera pela renovação de um contrato ou o pagamento de um trabalho realizado meses ou anos antes; o Rejeitado possui um vastíssimo currículo de demissões; emblema do anti-conformismo e da criatividade, o Louco persegue seus sonhos e compensa a falta de dinheiro com o consumo de substâncias ilícitas; a Faxineira aproveita a ausência do patrão, empresário ou banqueiro, para limpar a casa e o caixa; e por fim a Contorcionista, uma das cartas mais emblemáticas do jogo:

---

<sup>7</sup> <http://cartomanzia.precaria.org/precariomanzia.html>

“É ambivalente e mutável, flexível e *free lance*. A contorcionista se insinua nas dobras do trabalho e nos labirintos da vida, a procura de estabilidade e sempre na batalha do ordenado. O seu significado depende das cartas que a evocam: o Banqueiro e o Representante fazem-na parecer livre e feliz por não estar presa a um emprego fixo; o Conflito e o Pendurado lhe dão a entender que a sua flexibilidade pode facilmente se transformar na sua própria prisão. Mas esta carta é a única que conhece a fundo a sua condição e somente ela pode escolher, mesmo errando clamorosamente, entre os mil contratos e as mil oportunidades que lhe aparecem. Quando encontra a Renda, a Contorcionista nem acredita e pede demissão porque acha que só pode se tratar de uma vigarice.”

Todas essas figuras contam com São Precário, do qual vimos a oração, e com a Papisa que, “*grávida de esperanças e bons conselhos, simboliza o direito aos afetos, ao tempo e ao sexo*”. E contam com o próprio jogo.

Algumas cartas funcionam como um cenário – As Torres, O Imóvel, O Carro, A Máquina e A Corrente, entre outras – para o que está efetivamente em jogo. A carta A Fronteira indica o risco a assumir, a decisão a tomar. Já a carta Justiça é ambígua na medida em que pode tanto proteger os seus direitos, quanto retirá-los. Também a carta O Conflito apresenta situações opostas: de cabeça para cima indica o agir coletivo e a possibilidade de mudança, de cabeça para baixo indica a vitória do interesse individual e, conseqüentemente, a falência das negociações em prol do coletivo. Quando retirada no início do jogo, a carta A Renda apresenta a maldição que condiciona todo a partida, mas no final aponta a satisfação das necessidades e desejos. E, por fim, a Conspiração, entendida como um “respirar com”: “*Mil bocas que respiram juntas, mil vozes que falam, mil orelhas que escutam. A Conspiração representa a relação, a possibilidade de crescimento coletivo, a chance que se constrói juntos.*”<sup>8</sup>

Enfim, o objetivo do Tarô era apenas de colocar em jogo as questões que afligiam o precariado europeu no ano de 2007. Mais uma vez, o sucesso da brincadeira virtual se estendeu à Parada real. Precários fantasiados ou carregando seu ícones em camisetas baratas e em carros alegóricos provaram a atualidade da problemática. A *EuroMayDay Parade* é apenas um dos movimentos que agitam a Europa contemporânea. Não podemos deixar de citar o *Reclaim The Streets* como

<sup>8</sup> Continuação: “*A Conspiração não é um complô com um fim em si mesmo, mas simboliza a potência da nossa vida em confronto com os outros, a procura e a recuperação de uma condição comum que podemos usar em nossa vantagem. Invertida, a carta assume contudo um sentido negativo: é impaciência, contratações sem fim, abuso de poder por parte daquele a quem foi confiada uma tarefa importante. Na abertura do jogo, a carta representa um futuro grávido de possibilidades e a necessidade de falar com os próprios irmãos e as próprias irmãs, talvez graças à telefonista.*”

um dos primeiros a propor novos temas e a eleger a rua como espaço público festivo das lutas, numa “tradição” que remonta a Idade Média tal como Bakhtin a descreve e que se renovou em Maio de 68. No ano de 2008, quando foram festejados os 40 anos de 68, a questão dos imigrantes veio à tona como vimos anteriormente no manifesto dos precários de Milão. E também no divertido *clip* musical dos precários de Barcelona<sup>9</sup>:

“Precario pelea / pelea, pelea / y el precariado / mola mogollón / no son inmigrantes / se viven donde yo / dale papeles a esta morenita / y a todos una casa digna y baratita / lo bailan los *queers* / lo bailan los estudiantes / lo bailan los manteros / y también los *hackers* / lo bailan los artistas / lo bailan los estudiantes / las cuidadoras todos los inmigrantes / y el precariado dice así: 1. el *copyleft*; 2. una casita; 3. los papeles; 4. el *julajop*. Si estás trabajando o estás estudiando / por no tener papeles / no te han dejado / Si tu cuerpo es diferente / y quieres expresarte / este 1 de mayo / no van a pararte / si vamos todos juntos / precarios y inmigrantes / esta situación / va a tambalearse / may day, may day, may day [...]”

Para além da precariedade que envolve uma grande parte dos trabalhadores espanhóis, é curiosa a ênfase nos imigrantes: seriam eles os portadores das inovações sociais? O estrangeiro – o “outro” – apenas confirma as regras sociais e as convenções culturais ou, enquanto nômade contemporâneo, aponta sempre o “para fora do sistema” ou o “para além do campo”, abrindo caminhos com suas estranhas práticas?

Nosso foco na parada *EuroMayDay* se deve ao fato dela tratar especificamente das questões do trabalho e de ser realizada pelos sujeitos que nos interessam diretamente. Táticas de luta política se articulam com práticas de experimentação estética. Seus temas e linguagens nos permitem abordar a vida social e econômica informal da qual participam grande parte dos produtores de artesanato, arte e design no Brasil contemporâneo. Se por um lado vemos raramente, nas ruas de nossas metrópoles, manifestações tão criativamente organizadas, por outro não podemos ignorar a multiplicação de movimentos culturais em comunidades e periferias: CEASM (Maré), Central Única das Favelas (Cidade de Deus), Nós do Morro (Vidigal), AfroReggae (Vigário Geral) e Escola Livre de Cinema (Nova Iguaçu) são exemplos cariocas que se unem aos mais tradicionais “grêmios recreativos” ligados a Escolas de Samba. Neles, organização das lutas e da produção artística e criativa se misturam.

<sup>9</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=wJLOWbVhxIU>

### 2.1.2. *Fashion Real e Nolex*

O *EuroMayDay* europeu produziu ecos no Brasil. Em setembro 2006, foi realizado pelo coletivo *Las Non Gratas Copirat*<sup>10</sup>, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage do Rio de Janeiro, o desfile *Fashion Real – últimas tendências da precariedade* (anexo 12). O coletivo afirma que procurou deslocar o conceito de “tendência da moda *prêt-à-porter*” aplicando-o às “tendências” atuais do mundo do trabalho com suas múltiplas formas de precariedade. Um primeiro desfile aconteceu em Paris com a coleção *Galère Top*<sup>11</sup> apresentando as características do mercado de trabalho em Paris através de linguagem e cenografia próprias da moda e do desfile *prêt-à-porter*. A proposta chegou ao Rio de Janeiro sob o nome *Fashion Real* e quis se apresentar, segundo as autoras do projeto, Paula Valero<sup>12</sup> e Julie Athane, como alternativa às formas habituais de reivindicação dando visibilidade às várias facetas da precariedade do trabalho através das faces de cada modelo na passarela. Contudo, da mesma maneira que Serpica Naro deu origem a um *metabrand*, o coletivo *Las Non Gratas Copirat* gerou um conceito (*Prêt-à-Précaire*) e um evento de moda (*Fashion Real*) que podem ser livremente apropriados pelos participantes, ou seja, que podem ser levados a outros contextos com o pleno acordo das “autoras” originais, sempre que de modo crítico às formas contemporâneas de trabalho.

Para organizar o desfile, o Coletivo enviou questionários a Oficina de Hip Hop da Maré, a associação de moradores do Dona Marta, do Cantagalo, de Santa Cruz, de Vila Kennedy e da Cidade de Deus. O questionário foi dividido em três partes: uma primeira parte se dirigia aos trabalhadores formais ou informais, uma

<sup>10</sup> O coletivo *Non Gratas Copirat* é um coletivo de artistas franceses, espanhóis e agora brasileiros que trabalha a dimensão política da arte enquanto necessidade de resgate da participação cidadã nos processos de decisões sociais. Algumas das últimas ações do coletivo se encontram em [sociedadevisita.blogspot.com](http://sociedadevisita.blogspot.com)

<sup>11</sup> “Galère Top” pode ser traduzido como “Ranking das dificuldades”

<sup>12</sup> Paula Valero: “vieram muitas pessoas às nossas reuniões. Convidamos as comunidades para participarem do projeto, você nem imagina a quantidade de gente que conhecemos... foi uma doideira. Cintia e Kadoo, do Dona Marta, eram produtores ativos. Nós trouxemos nossos conhecimentos e as comunidades os seus: nos esquecemos de que éramos umas ‘gringas’ brancas fazendo uma intervenção social. A maioria das pessoas recebeu a proposta como um espaço que possibilitava uma voz não validada, um espaço de reivindicação. Foi interessante também para nós porque na Europa a reivindicação operária está mais legitimada. Foi um desafio. Julie desenvolveu uma amizade com mulheres do Dona Marta que quiseram desfilarem, mas acabaram não indo ao desfile. Uma grande carência de auto-estima, algo muito significativo, muito forte. Mas ficamos emocionadas de verem as pessoas desfilarem, cheias de orgulho, foi também muito gratificante.” Participaram da produção Cintia Pimenta, Iuri Khote (de São Paulo), Betina Reboledo (do Uruguai) e Kadoo (do Dona Marta).

segunda parte aos trabalhadores autônomos e uma terceira aos desempregados. As perguntas se referiam por uma lado às características do trabalho em si (descrição da empresa, do local de trabalho, do horário, do salário, do patrão e dos colegas, da segurança e do sindicato, do contrato, da carteira assinada e do INSS) e, por outro, às características pessoais do próprio trabalhador (situação familiar, tempo de trabalho, tempo de transporte, tempo livre). Aos desempregados foi perguntado há quanto tempo estavam sem trabalho e quais eram suas perspectivas. E a todos foi pedido que respondessem questões sobre a precariedade em geral (como a definiam objetivamente, como a percebiam subjetivamente, e quais eram as alternativas que o Estado e a sociedade lhes propunham) e sobre sua proposta para a passarela *Fashion Real* (como imaginavam sua passagem na passarela e se gostariam de se apresentar com a roupa de trabalho ou preparar uma roupa particular). Enfim, apesar de trazer perguntas características de qualquer estudo convencional sobre o mundo do trabalho, o questionário procurou trabalhar a subjetividade dos envolvidos no projeto valorizando a sua expressão. Com efeito, o projeto faz parte de uma “política” do coletivo de insistir em práticas que favoreçam uma “apresentação” direta”: desenvolver um espaço de equivalências, de intercâmbio, onde os indivíduos assumam a sua própria autonomia para apresentar-se, ao mesmo tempo em que expõem suas reivindicações. As responsáveis pelo projeto participaram da elaboração dos textos de apresentação de cada um. Houve um ensaio geral e, enfim, chegou o dia do desfile.

O evento aconteceu ao redor da bela piscina da EAV/RJ, com iluminação especial para a ocasião. A equipe era composta de artistas das artes plásticas e do teatro, cenógrafos e músicos, profissionais da cultura e da comunicação, técnicos de som e de luz, além dos “modelos” que exibiram então, na passarela, a precariedade de suas vidas. O *Fashion Real* foi apresentado por Alexandre Neves e Vanessa Pascale, dentro de um gênero híbrido de desfile de moda e cerimônia de Oscar, com um leve toque de estudos estatísticos e uma pitada de novela das oito. Juliana, formada em publicidade apresentou projeto final sobre a desconstrução do imperialismo *fashion*. Top desempregada, mora com o pai também desempregado, com a mãe dona de casa e o irmão estudante. Para Guilherme, que trabalha em uma empresa de saúde sem carteira assinada, a precariedade parece estar na moda. Ele a sente na pele quando tenta projetar um futuro. Jurema representante da Corte e Arte, cooperativa de costureiras da comunidade do Cantagalo, cria seus seis

filhos com salário mínimo e muita arte. Roberto, ex-presidiário, vive da venda de sua poesia por falta de outras oportunidades. Sua casa é o que carrega consigo e, quando ganha algo além do que é necessário para comer, pernoita em algum “vaga para solteiros”. Fábio, outro ex-presidiário, presta informalmente serviços de limpeza, segurança e *boy*. Trabalhando desde os treze anos de idade. Maria da Conceição é empregada doméstica e sustenta toda a família, filhos e netos. Todos eles e muitos outros desfilaram seus “modelos” de vida na passarela nua e crua do evento *Fashion Real* para o público de classe média do Parque Lage, gerando aplausos e algum constrangimento. Como definir o evento *Fashion Real*? Manifestação política? Performance artística? A inovação se encontraria na hibridação dos gêneros ou na sua construção “por baixo” de uma “apresentação” direta de si, sem intermediação? Talvez por isso, esse sujeito político não interesse ao sindicato ou ao partido dos trabalhadores. Talvez por isso, essa expressão artística não interesse ao crítico de arte e ao campo que ele serve. Talvez por isso, essa forma de comunicação não interesse ao *designer* e aos comércios dos quais ele se faz intermediário. Mas certamente o *Fashion Real* nos interessa enquanto possíveis transformações incorpóreas que se concretizam nos corpos que abordaremos mais adiante com Deleuze e Guattari.

A precariedade também foi tema da performance *Nolex - Sample Way of Life*<sup>13</sup> (anexo 13) de Romano, um dos vencedores do Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea, realizada por modelos e *rappers*. Vimos no *Fashion Real* a apresentação política, artística e comunicativa, de trabalhadores cariocas por eles mesmos. Vamos nos aproximar de uma situação específica de trabalho: a dos camelôs. Vimos anteriormente o trabalho do Coletivo BijaRi sobre este tema. Aqui, mais do que o “tema” da precariedade em si, importa a capacidade dessa situação comum de agregar sujeitos diversos no ato performático. A primeira performance aconteceu na Funarte, Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro,

<sup>13</sup> Texto de apresentação da performance *Nolex*: “O que (ainda) é original? Do que se apropriar ou o que não é sample no mundo das imagens? Em uma sociedade que oscila entre o bizarro da violência e os paparicos do luxo, se adotam novas formas de produção e circulação simbólica. Samples não são “coisas” de DJs, também são estratégias de sobrevivência na neblina dos conceitos, ou melhor, quando os conceitos se tornam propaganda. Sobrevida, com uma apropriação, não de matéria prima, mas do valor agregado (charme, liderança, fitness); nunca o belo foi tão público. Consumir parafraseando a elite que nos sampleia, é simplesmente ser como o outro, diluir as identidades de um no outro, mesmo que não dure mais do que os cinco minutos de fama ou do produto). Genérico e não falso, nunca foi tão fácil ser outra pessoa, na rede ou na moda, circulação de posturas, nossos relógios (ambos Rolex) marcam a mesma hora. Nosso tempo é o mesmo.” <http://oinusitado.com/>

em março de 2008: um desfile de roupas de camelódromo acompanhado por várias bandas de *rap*<sup>14</sup> e com a participação de Maria dos Camelôs. A segunda apresentação se deu no mesmo mês por ocasião da revista Global/Brasil na Livraria Odeon da Cinelândia. A questão posta pela performance foi: “*o que (ainda) é original?*” Para então apontar o *sample*<sup>15</sup> não como um fazer específico dos DJs, mas como estratégia de sobrevivência e “*apropriação, não de matéria prima, mas do valor agregado (charme, liderança, fitness).*” Quem se apropria do quê? De quem? O texto de apresentação fala da “*elite que nos sampleia*”. Com efeito, a “estética da periferia” está na moda: a criatividade popular na arquitetura, nas artes visuais, no desenho industrial, na moda e na cultura em geral é “descoberta” por ONGs, pela universidade assim como pelas indústrias culturais, em particular pela televisão<sup>16</sup>. Esta descoberta não é novidade. A cultura dita popular sempre foi apropriada pela “elite”<sup>17</sup>, de forma abusiva ou, como sucede nos dias de hoje, camuflada pelo conceito de “responsabilidade social”. Em alguns projetos, existe efetivamente alguma preocupação em reverter renda para aqueles que se tornam objetos de estudo ou alvo de “sampleamento”, em outros casos nem isso. O centro do poder econômico “sampleia” quando oferece um produto aparentemente novo com a linguagem da periferia. Ao funcionar como citação de uma cultura, o “sampleamento” da expressão popular evita problemas de direitos autorais, mas não evita questionamentos éticos na medida em que ele só é autorizado em um sentido. Se o centro “sampleia” a periferia, porque a periferia não pode “samplear” o centro? Por um lado novas estratégias empresariais e lucros incalculáveis, por outro velhas perseguições policiais e renda mínima. A proibição da apropriação dos signos de distinção das elites pelas classes populares não data de hoje: ao descrever a transição de uma sociedade de casa-grande e senzala para uma sociedade de sobrados e mucambos, Gilberto Freyre aponta como escravos que usassem jóias ou armas, tidos como insígnias das classes dominantes, eram

<sup>14</sup> O Clam, Poder Consciente, Us Neguim Q Ñ C Calam, Rap Freestyle com Funk, Malone, k2 e Slow.

<sup>15</sup> Romano define o “sample” ou “sampleamento” como uma estratégia de sobrevivência que provem da cultura hip hop e que hoje permeia outras práticas. Hermano Viana define o “sampler” como “*instrumento que grava digitalmente qualquer som, que pode ser ‘tocado’ com o auxílio de um teclado, de uma bateria eletrônica ou de um computador. Os hip-hoppers usam freqüentemente o sampler para ‘piratear’ sons de discos, como já faziam com o scratch.*” VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 112.

<sup>16</sup> <http://www.centraldaperiferia.globolog.com.br/>

<sup>17</sup> Utilizaremos o termo “elite” tal como foi empregado na apresentação do desfile *Nolex – Sample Way of Life*, e com o sentido que lhe é atribuído pelo senso comum.

severamente castigado nas cidades.<sup>18</sup> A apropriação continua sendo de mão única<sup>19</sup>.

A performance *Nolex - Sample Way of Life* “sampleou” a grife *Rolex* e criou o *Nolex*. Se, no desfile da Funarte, o sucesso foi o desfile de roupas de camelódromo tais como as camisetas tão justinhas quanto falsificadas das marcas *Chanel*, *Prada* e *Dolce e Gabbana*, no desfile que aconteceu na Cinelândia, a estrela da noite foi a marca *Cartier* que, ao ser “sampleada”, gerou a performance-poema *Cartier Citarre Erratic Art Rice Recitar* estampada nas camisetas de cinco modelos. O “sampleamento” contemporâneo nos remete à questão da “semelhança” que desafia o pensamento sobre a imagem e sobre a criação<sup>20</sup> desde tempos remotos. Ao colocar o rosto humano como “semelhante” ao rosto divino – semelhança geradora da hierarquia entre cópia e modelo segundo Tomás de Aquino –, Bataille nos incita à práticas “ateológicas” que possam desconfigurar a hierarquia<sup>21</sup>. A errática performance-poema arranha a logomarca *Cartier*. Hoje, o rosto divino é aquele do capital e de suas logomarcas que a multidão contemporânea persiste em transgredir.<sup>22</sup> Transgressão que leva à perseguição do camelô, mas também à do *rapper* quando recusa seu talento ao mercado. O que

<sup>18</sup> FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: editora Global, 2003. Desde então, o samba ganhou estatuto de arte e a capoeira o de esporte. É a vez do funk ser criminalizado. Em 2007, Maurício Dias e Walter Riedweg dirigiram e filmaram, em uma laje da favela Dona Marta no Rio de Janeiro, a cena de um banquete antropofágico inspirado nos relatos de Hans Staden (alemão que escapou de ser devorado pelos Tupinambás no século 16) para realizar a vídeo-instalação “Funk Staden”. Segundo a dupla de artistas plásticos, o *funk* carioca opõe à globalização uma contracultura semelhante aquela que os tupinambás opuseram à colonização (HORA, Daniel. “Os valores dominantes”, entrevista a Mauricio Dias e Walter Riedweg” in revista *Cultura e Pensamento*, nº 2, out-nov 2007, p. 31.). Resistência também à espetacularização realizada pela mídia que, como os relatos de Hans Staden outrora, servem hoje como detonador da criminalização do *funk* nos morros cariocas (LINS, Consuelo. “Explicitar a dimensão estética” in revista *Cultura e Pensamento*, número 2, out-nov 2007, p. 41. Lins faz uma distinção entre o *rap* paulista, “com sua visão de engajamento social mais assimilável à arte politizada” e o *funk* carioca com sua “apropriação irrestrita do que estiver a disposição”).

<sup>19</sup> Enquanto o livro *Nobrow – The Culture of Marketing, the Marketing of Culture* de John Seabrook apresentado por Hal Foster em *Design and Crime [and other diatribes]* conclui que todas as classes sociais se encontram no Megastore, na performance *Nolex* de Romano elas se encontram na rua e a ordem do dia é o conflito.

<sup>20</sup> SZTUTMAN, Renato (org.) *Eduardo Viveiros de Castro* (série “Encontros”). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, pp. 183-184. Em entrevista concedida a Pedro Cesarino e publicada na revista *Azogue* em 2007 sob o título “Temos de criar um outro conceito de criação”, Eduardo Viveiros de Castro aborda o *sampler* e sua importância para a “criação” que, de fato, nunca ignorou a “cópia”.

<sup>21</sup> DIDI-Huberman, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 2003.

<sup>22</sup> A transgressão do rosto do capital – a logomarca – é denominada “falsificação” e a reprodução não autorizada do produto da cooperação social é denominada “cópia pirata”.

leva artistas e designers a compartilharem um espaço e um tempo, mesmo que efêmero, com camelôs e *rappers*?

Em *Virtuosismo e Revolução*, Paolo Virno descreve a situação de temor que inspira a atual situação de instabilidade no capitalismo contemporâneo, temor que nos leva a procurar algum abrigo possível:

“[...] quando todas as formas de vida experimentam ou até mesmo pressupõem o ‘não-se-sentir-em-casa’ como simples condição fenomênica, ninguém está menos isolado, ou melhor, mais ligado ao “com-Existir dos outros” do que aquele que percebe imediatamente a pressão espantosa de um contexto indeterminado. O sentimento ainda sem nome, que deriva da completa coincidência de ‘medo’ e ‘angústia’, é caracterizado pela relação inelutável com a presença alheia; é assunto de muitos; contribui, aliás, para fundar o próprio conceito de multidão. Os ‘muitos’ são efetivamente tais enquanto compartilham a experiência do ‘não-se-sentir-em-casa’.”<sup>23</sup>

*EuroMayDay* na Europa, *Fashion Real* e *Nolex – Sample Way of Life* no Brasil. O “não-se-sentir-em-casa” constitui o comum desses movimentos em seus diferentes níveis de precariedade. Se em Hobbes o medo gera o Leviatã – contrato social que implica a entrega de nossa potência social ao soberano –, em Virno ele gera o comum enquanto experiência compartilhada de “ser estrangeiro” na cidade. Esse “não-se-sentir-em-casa” leva coletivos de arte-design<sup>24</sup> a se juntar a movimentos urbanos como o dos Sem Teto e Sem Emprego. Em sua caminhada-conspiração, não importa tanto o objetivo – trabalho ou moradia – quanto as novas maneiras de viver geradas na luta contra as formas de vida impostas pelo biopoder.

### 2.1.3. *Prestes Maia*

Em novembro 2002 surgiu, em pleno centro da cidade de São Paulo, uma monstruosa<sup>25</sup> configuração. Na calada da noite, cerca de 2000 pessoas, 468

<sup>23</sup> VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e Revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

<sup>24</sup> Em 2005, Pierre-Michel Menger declarava que o número de “artistas” que se declaravam profissionais nas pesquisas do Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE) havia dobrado em vinte anos, notadamente em razão do aumento dos efetivos de artistas das “artes do espetáculo” (músicos, cantores, dançarinos e comediantes), sendo que suas remunerações não se originavam na venda de obras, direitos de autor ou salários oriundos de contratos, mas de atividades de serviços ocasionais de ensino artístico, animação social ou cultural com incentivo público direto ou indireto. MENGER, Pierre-Michel. *Profession artiste. Extension de la création*. Paris: éditions Textuel, 2005, pp. 46-47.

<sup>25</sup> A questão do monstro já foi introduzida no capítulo 1 com NEGRI, Antonio, “Il mostro politico. Vita nuda e potenza.” em *Desiderio del mostro – dal circo al laboratorio alla politica*. FADINI, Ubaldo, NEGRI, Antonio e WOLFE T., Charles (organizadores). Roma: Manifestolibri, 2001.

famílias, ocuparam o edifício Prestes Maia<sup>26</sup>, abandonado por mais de 10 anos e com dívida de IPTU de mais de cinco milhões de reais. Em sua insurreição contra a inserção submissa imposta pelo capital e pelo Estado, os novos ocupantes intuíram rapidamente a necessidade vital do compartilhamento de tempos e espaços. Providenciaram os serviços básicos – remoção de entulho, instalação de água, de luz e de limpeza do prédio –, fizeram inscrição das crianças nas escolas dos arredores, se empenharam na inserção dos adultos – catadores de materiais recicláveis e camelôs, entre outras prestações de serviços ou “bicos” – na economia local<sup>27</sup>, além de organizaram inúmeras atividades socioculturais. Apesar dessas iniciativas revitalizantes no prédio em situação tributária irregular, os governos municipal e estadual optaram por apoiar a reintegração de posse solicitada pelo proprietário. Uma decisão que indica claramente um uso assimétrico dos direitos pois, assim como a propriedade, a moradia é um direito garantido pela Constituição<sup>28</sup>.

Encontramo-nos diante de uma luta entre os poderes públicos que condicionam a assistência aos moradores à desocupação e liberação do prédio para a iniciativa privada e os moradores que insistem em dar ao prédio um destino social, ou seja, habitação digna para quem trabalha e estuda no centro da cidade. Encontramo-nos frente ao conflito entre duas formas de “revitalização” do centro de São Paulo: a revitalização imposta pelo Estado e pelo mercado imobiliário *versus* a revitalização produzida pela Multidão. “Zumbi somos nós”<sup>29</sup> proclama então o monstro erguendo-se frente ao Leviatã (anexo 14).

<sup>26</sup> Sobre a Ocupação Prestes Maia: BORGES, Fabiane. *Domínios do Demasiado*. Dissertação de Mestrado - Núcleo de Subjetividade da PUC/SP, 2006. Da mesma autora: os artigos “Ocupação de espaços, almas e sentidos” em revista GLOBAL/Brasil número 2, 2004 e “Anda povo! Vai pra rua!” em revista GLOBAL/Brasil número 4, 2005.

<sup>27</sup> Segundo o manifesto de 30/09/2005 (<http://integracaoemposse.zip.net>), as atividades produtivas dos moradores são, violentamente reprimidas: “*Ambulantes e catadores de materiais recicláveis: mesmo com desemprego formal em alta, Andrea Matarazzo persegue a população que busca na economia informal sua sobrevivência. Ele não reconhece a organização das cooperativas, que há tempo e com muito trabalho contribuem com a sustentabilidade ambiental e inclusão social na cidade. Os catadores de materiais recicláveis sofrem sérias ameaças de serem proibidos de circular pela região central e terem suas centrais de triagem expulsas para longe de onde fica sua matéria-prima.*”

<sup>28</sup> Pelo art. 5º, inciso XXIII, que está inserido no Título II - Dos Direitos e Garantias Fundamentais: Art. 5º XXIII - a propriedade atenderá sua função social.

<sup>29</sup> A referência dos ocupantes do Prestes Maia a Zumbi não é um acaso. Os moradores da Ocupação reivindicam o caráter cooperativista de Palmares não apenas colaborando entre si, mas associando-se a uma diversidade de atores sociais. Assinalamos que, para Gilberto Freyre, Palmares foi uma “ditadura” para-socialista, mas o estudo a partir da qual exerce tal julgamento afirma o caráter cooperativista do quilombo. A nota na página 172 da edição mencionada acima refere-se por sua vez ao estudo *O Quilombo dos Palmares* (Rio de Janeiro, 1947), onde Edson

Mas afinal, quem é esse monstro contemporâneo? Como produz social e culturalmente, como se manifesta esteticamente – figura ou configuração – e como, enfim, o monstro sai da ambigüidade tipicamente brasileira e se constitui politicamente? Inserções na economia local, intervenções e exposições de artistas, preparação de cursos profissionalizantes para adultos e reforço escolar para crianças, exibição de vídeos e filmes, instalações materiais (luz, água e lixo) e imateriais (biblioteca, rádio e internet): os moradores são extremamente produtivos social e culturalmente. Organização de debates, mapeamento das atividades, levantamento das ocupações, planejamento das manifestações, confraternizações e festas: os moradores são intensamente cidadãos.

Mas sua produção assim como sua cidadania são, à sua imagem, monstruosas, pois excedem a inserção no mercado e a representação no Estado. Trata-se de uma produção “estranha” à lógica do Mercado – cultural, mas não somente – e trata-se de uma cidadania quase que “estrangeira” ao projeto de Estado Nação. A lógica do consumo e o mecanismo da representação se desmontam diante de um movimento que não se deixa reduzir à forma unitária de “massa” ou de “povo”. Monstruosa é a eugenia racial, cultural e socialmente hierarquizante, mas igualmente monstruosa é a inteligência coletiva que, apesar dela, floresce desde os subsolos da Ocupação. A monstruosidade da ocupação-quilombo tem expressões estéticas características: carnavalescas pois avessas à hierarquia, grotescas pois hostis à distância imposta pelo espetáculo do poder, barrocas pois cientes da urgência das lutas, desmedidas pois impossíveis de serem quantificadas e inacabadas pois ansiosas por movimento.

A Ocupação Prestes Maia mobilizou coletivos de artistas paulistanos<sup>30</sup> que multiplicaram intervenções junto aos moradores. Essas intervenções apresentaram aos cidadãos paulistanos um ponto de vista sobre a Ocupação radicalmente diferente daquele imposto pela grande mídia e dos interesses particulares que ela defende. Gigantesco cartaz-mural realizado por Té e Nova Pasta e dedicado ao

---

Carneiro considera que *“os negros organizados em “república” em Palmares conseguiram ser saudavelmente ecológicos ao mesmo tempo que cooperativistas ou para-socialistas nos seus estilos de vida e na sua técnica de produção.”*

<sup>30</sup> A Revolução Não Será Televisada, artbr, Associação dos Moradores do Prestes Maia, BijaRi, C.O.B.A.I.A., Catadores de Histórias, Centro de Mídia Independente, Cia.Cachorra, Contra-filé, EIA – Experiência Imersiva Ambiental, Dragão da Gravura, Elefante, Espaço Coringa, Esqueleto Coletivo, FLM – Frente de Luta por Moradia, Fórum Centro Vivo, Frente 3 de Fevereiro, Grupo Calango de Teatro, Humanus 2000, Integração Sem Posse, Los Románticos de Cuba, Menossões, MSTC – Movimento Sem Teto do Centro, Nova Pasta, Os Bigodistas, Rádio Xiado, TrancaRua.

engenheiro elétrico da Ocupação Prestes Maia, Seu Severino, o Eletrocardiograma Social do Centro (anexo 15), é um mapeamento das ocupações cuja pulsação fica exposta aos olhos dos transeuntes. O eletrocardiograma latejante nos muros do centro de São Paulo remete às formas encontradas em escavações da Roma antiga: ambas apresentam indícios paradoxais dos avanços e retrocessos civilizatórios em curso. Bakhtin nos relata que, em pleno século XV, foram encontradas em grutas de Roma imagens de uma época anterior à arte clássica dos gregos e romanos. Tratava-se de expressões que, ao evitar contornos precisos entre os reinos vegetal, animal e humano, geravam movimento. A própria transmutação de certas formas em outras sugeriam o “*eterno inacabamento da existência*”<sup>31</sup>. No eletrocardiograma mural, construções e demolições, ocupações e expulsões confundem-se inextricavelmente em grafites, fotografias, mapas e desenhos. O grotesco<sup>32</sup> têm hoje uma forma potente, extremamente viva, que é o cartaz: liberto da gruta, reproduz-se livremente pela cidade e transforma a sociedade.

Cartazes-carimbo são utilizados após os despejos provocados por reintegração de posse de imóveis do centro da cidade. O cartaz de autoria do Coletivo BijaRi<sup>33</sup> define gentrificação (anexo 16) como “*processo de restauração e/ou melhoria de propriedade urbana deteriorada realizada pela classe média ou emergente, geralmente resultando na remoção da população de baixa renda*”. Gentrificado, gentrificado, gentrificado... gritam cartazes colados em janelas e portas trancadas com poderosos cadeados. Vulnerável, a população assiste ao espetáculo do Estado higienista: o cartaz-carimbo burocrático na superfície do imóvel funciona como uma abominável tatuagem na pele dos ex-moradores. A

<sup>31</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília e Hucitec, 1999, p. 28. “*Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses ‘reinos naturais’ no quadro habitual do mundo: no grotesco essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência.*” (grifo do autor) “Inacabamento” é o termo não dicionarizado utilizado pela tradutora Yara Frateschi ao longo do livro de Bakhtin e que mantemos em nosso estudo.

<sup>32</sup> Grotesco deriva de *grotta*, que significa gruta no idioma italiano e se refere a esse tipo de imagem, assim qualificadas por Giorgio Vasari (1511-1574), pintor e historiador da Arte italiano.

<sup>33</sup> Os cartazes “Gentrificado”, de autoria de Coletivo BijaRi ([www.bijari.com.br](http://www.bijari.com.br)) foram utilizados no momento do despejo ocorrido após a reintegração de posse dos edifícios Plínio Ramos em 16/08/2005 e Paula Souza em 06/10/2005 entre outros.

gentrificação pós-moderna remete ao genocídio moderno. Do lado de fora, aos estigmatizados pelos “proprietários” da cidade é indicado o caminho dos guetos periféricos ou dos albergues-cortesia-da-município. Da casa para a rua, ali permanecem acampados e, permanecendo com seus pertences e suas vidas, resistem aos incomodados: “*os incomodados que se mudem!*”, diz o velho ditado.

Pode parecer paradoxal a opção pelo cartaz – um artefato de design que se associa com certa tradição de luta social, mas de aparência convencional diante das novas mídias e tecnologias – para abordar a resistência à eugenia nas cidades e sobretudo, e paradoxalmente, a resistência em redes de produção cultural. Gostaríamos de demonstrar que o desafio à “tradição” eugênica não se encontra apenas no conteúdo, mas na própria forma cartaz. Walter Benjamin<sup>34</sup> relaciona a “autoridade” da obra de arte a uma “autenticidade” ou existência de um original. Coloca em evidência a relação eugênica entre origem e autenticidade que confere à obra de arte uma aura, uma transcendência. O cartaz desafia a aura – o original que gera a autenticidade – da arte, de modo semelhante ao qual o monstro, segundo Negri, coloca em questão a transcendência – a origem que confere legitimidade – do poder. A “monstruação” política encontra no cartaz uma expressão estética. Cartazes falam das subjetividades e dos sujeitos que os produzem e dos contextos – muitas vezes de enfrentamento – nos quais são produzidos. Abordaremos algumas das monstruosas táticas que, nas cidades contemporâneas, atualizam aquelas utilizadas pelos jagunços frente às campanhas militares enviadas contra Canudos – reprodução, movimento, transformação –, assim como o terror que suscitam.

O cartaz coloca em xeque a eugenia estético-política pois combina livremente uma infinidade de técnicas de produção e reprodução: xilogravura, litografia, serigrafia, fotocópia, fotografia, colagens manuais e virtuais, tecnologias analógicas e digitais. O cartaz coloca em xeque a eugenia pois, através dessa multiplicação pela cidade, alcança um movimento desde sempre perseguido pela lógica massificante do Mercado e pela força ordenadora do Estado. E finalmente coloca em xeque a eugenia pois, dessas infinitas combinações e desses contínuos movimentos, nascem radicais transformações da própria forma cartaz: cartaz-bandeira, cartaz-mural, cartaz-carimbo, cartaz-

<sup>34</sup> “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” de BENJAMIN, Walter em COSTA LIMA, Luiz (org.) *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

tatuagem, cartaz-bicho, cartaz-placa, cartaz-camiseta, cartaz-máscara, cartaz-dormitório. Sem recato algum, o cartaz assume na rua sua vulgar reprodutibilidade, ganha fácil mobilidade e exhibe suas intrigantes metamorfoses a serviço do monstro e de sua *hybris*.

Em sua luta contra a hierarquizante gentrificação paulista, o cartaz prolifera despudoradamente como os ratos, cartazes-ratos<sup>35</sup> (anexo 17). Fotocópias vagabundas vagamundam pelos muros, dando visibilidade a uma potência rapidamente proliferante, portanto dificilmente governável.

Cartazes-urubus<sup>36</sup> (anexo 17) xerocados e colados como uma segunda pele nas portas dos prédios destinados à gentrificação, cartazes-urubus assinalam as lutas dessas práticas de vida Severina contra a especulação imobiliária e suas formas de propriedade. Urubus especuladores rondam a existência dos sem-teto... com a conviência de homens que persistem em ignorar. O cartaz Homens Ignorando<sup>37</sup> (anexo 18) se apropria da forma “placa de trânsito”. O código normativo de circulação é re-codificado carnavalescamente para chamar a atenção do pedestre apressado, do motorista de táxi estressado, do passageiro de ônibus apertado. Um burocrata engravatado, sob a forma de pictograma indiferenciado, demonstra total indiferença ao que se passa em seu entorno. A extrema indiferença de seus contornos humanos o tornaria intensamente indiferente às formas de diferenciação. Revela-se, de modo grotesco, o descaso político e mercantil frente a práticas de vida que se diferenciam de tudo que é visto como normalidade, que se distanciam de tudo que é tido como padrão. Seriados, estandardizados, padronizados, homens com gravata ignoram a singularidade de homens e mulheres sem teto<sup>38</sup>.

O controle dessas singularidades é denunciado nos cartazes que, reproduzindo alvos, são pendurados nos corpos<sup>39</sup>: mulheres-placa, homens-velhos-placa, crianças-placa (anexo 18). Os cartazes ganham a mobilidade dos

<sup>35</sup> Cartazes do coletivo Dragão da Gravura.

<sup>36</sup> Cartazes do coletivo Esqueleto.

<sup>37</sup> Cartazes do coletivo Esqueleto.

<sup>38</sup> Em entrevista à CAROS AMIGOS (por Natália Viana em novembro de 2005), o senhor Orlando Almeida Filho, secretário municipal de habitação de São Paulo teria feito a seguinte consideração a respeito dos moradores da Ocupação Prestes Maia: *"Essas pessoas não vão consumir, não vão ao Mappin comprar gravata, não vão no teatro comprar ingresso, e assim por diante, e (se eles continuarem ali (o que vamos ter na região central, uma favela nova, um cortiço novo?)"*

<sup>39</sup> Cartazes do coletivo Esqueleto.

corpos em movimento<sup>40</sup>. Corpos que pelo seu próprio deslocamento procuram escapar, simbólica e efetivamente, à homo-geneização e à massificação realizada pelo biopoder. Ao desfilar com seu corpo-alvo frente a um batalhão militar, a potência militante subverte carnavalescamente o poder bélico soberano. Nesse nada solene momento, transmuta em alegria a opressão sofrida pelos moradores da Ocupação Prestes Maia. Já dizia Gilberto Freyre que o carnaval, assim como outrora o entrudo, permitia aos oprimidos ousadas expressões e expansões<sup>41</sup>. Ora existe algo mais ousado, no Brasil de ontem e de hoje, do que alegremente exibir-se como ponto de mira frente às forças da ordem? E, quando não é mais possível o movimento do corpo, torna-se urgente o deslocamento do discurso: às truculências policiais que perseguem os movimentos de ocupação e executam os atos de despejos, os moradores respondem com áspera prosa e árida poesia (anexo 19).

Para além da desabusada reprodutibilidade e da conquistada mobilidade dos cartazes colados nos corpos, as inversões e subversões carnavalesca estão presentes nas metamorfoses expressas pelas máscaras (anexo 20). Não se trata aqui de requintados bailes de máscaras à francesa ou à italiana descritos na nossa nobre literatura. Seguindo as análises realizadas por Bakhtin de uma cultura popular ainda não unificada pelo Estado moderno, entendemos a máscara como afirmação de um jogo alegre que relativiza os poderes deste mundo<sup>42</sup>. Máscara da juíza, máscara do secretário municipal de habitação, máscara do sub-prefeito da Sé: máscaras apontam a relatividade de um poder constituído que insiste em se associar ao princípio “*quem nasce bem, governa bem*”, mas que é insistentemente subvertido pelos processos através dos quais os que “mal nasceram” manifestam seu direito à cidade. Ao proprietário do imóvel, ao secretário municipal de

<sup>40</sup> BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília e Hucitec, 1999, p. 277: “Como já o sublinhamos várias vezes, o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele (...).”

<sup>41</sup> FREYRE, Gilberto em *Sobrados e Mucambos*, p. 227. Referindo-se à novidade do “baile mascarado”, Freyre assinala que “é certo que esse carnaval elegante, fino, silencioso, de fantasias de seda, não matou o outro: o grosseiro, plebeu, ruidoso, com oportunidades para os moços expandirem sua mocidade, para os negros exprimirem sua africanidade (de certo modo recalcada nos dias comuns), para pretos, escravos, moças, meninos gritarem, dançarem e pularem como se não fossem de raça, de classe, de sexo e de idade oprimidas pelos senhores dos sobrados.”

<sup>42</sup> [...] a máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo. A máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos. A máscara encarna o princípio do jogo da vida, (...).<sup>42</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, 35 p.

habitação, ao sub-prefeito da Sé, ao prefeito e ao governador, o manifestante diz “*quem nasce mal, resiste bem*”.

Uma máscara mortuária é colada sobre o *outdoor* político: o feliz proprietário do edifício localizado na Avenida Prestes Maia 911 teve a infeliz idéia de produzir um cartaz parabenizando a cidade pelo trabalho, pelo sucesso, pela diversão, pela ordem e pela segurança. Esses dizeres foram subvertidos em “468 famílias na rua, injustiça e corrupção”<sup>43</sup> (anexo 20). Expropria-se grotescamente o rosto da especulação imobiliária apoiada cegamente pela racionalização higienista do espaço público. A máscara traduz a relatividade das coisas desse mundo. Ao proprietário do imóvel, ao secretário municipal de habitação, ao sub-prefeito da Sé, ao prefeito e ao governador, o manifestante diz “eu sou potência”. O mascaramento é a forma da vida trapacear com a morte, é a maneira vital através da qual a Ocupação revida a asfixia imposta pela expropriação de tudo. Reprodutibilidade, mobilidade e metamorfose: o cartaz transforma-se em máscara que deve ser analisada dentro dos processos que a configuram, qual sejam, a criação de anti-Leviatãs ou de outros monstros possíveis.

Estamos apontando o conflito contemporâneo entre a centralização da política e da produção representada pelo domesticado monstro Leviatã – uma cidade à imagem do Mercado que a produz e do Estado que a organiza – e a produção de múltiplas centralidades, ou seja, a criação de anti-Leviatãs ou de outros monstros possíveis. Até o momento, abordamos essa produção através de cartazes que, em sua reprodutibilidade, mobilidade e metamorfose, produzem não apenas outra percepção da cidade mas, através de sua própria criação descentralizada, produzem efetivamente uma descentralização da cidade.

Podemos agora nos afastar um pouco da Ocupação para ver o movimento dessas expressões culturais e midiáticas no atravessamento da cidade. Alguns podem pensar que esses deslocamentos são mínimos diante da uniformização da produção cultural, do bombardeio da mídia monopolista e da higienização da paisagem urbana. Podem pensar que essa produção é muito mais simbólica que efetiva. Ora, pelas suas passeatas, cortejos e procissões pela cidade, as lutas dos Sem Teto ganharam uma dimensão monstruosa pois aos que lutam contra uma

---

<sup>43</sup> [www.integracaoemposse.zip.net](http://www.integracaoemposse.zip.net): subversão de cartaz publicitário pelo coletivo Tranca-Rua

especulação imobiliária injusta se juntaram os que lutam contra uma representação política obsoleta, os que lutam contra uma imposição cultural unificada, os que lutam contra uma comunicação social monopolizada, entre outros. Essas lutas adquiriram uma dimensão monstruosa pois a essa multiplicidade de questões se aliou uma multiplicidade de práticas sociais e culturais, além de uma multiplicidade de singularidades: de artistas e designers, arquitetos e urbanistas, professores e alunos, empregados e desempregados, formais e informais, produtores materiais e imateriais, catadores de papéis e catadores de histórias.

A grotesca mistura de corpos heterogêneos produz uma grotesca expressão estética. Passeatas, cortejos e procissões são simultaneamente expressão e produção do monstruoso precariado urbano, das monstruosas redes de cultura e comunicação que constroem através de suas lutas, das infinitas novas centralidades que constituem as cidades contemporâneas. Essas cidades policêntricas já não são mais a triste projeção do Leviatã e de seus corpos normalizados. Propomos fazer uma rápida aproximação de algumas dentre essas infinitas práticas.

As passeatas dos Sem Teto saem dos imóveis ocupados e se dirigem numa desordenada ordem até os lugares dos poderes constituídos: Prefeitura, Câmara Municipal, Fórum de Justiça ou Catedral. No meio da contingência e da uniformização dos gestos, embalados por palavras de ordem, encontramos elementos carnavalescos. Em 08 de agosto de 2005, a Frente de Luta por Moradia dirigiu-se ao Fórum João Mendes com crianças carregando sobre suas cabeças pequenas casas confeccionadas em material reciclado (anexo 22). Em 19 do mesmo mês e ano, em frente a Catedral da Sé, foi organizada modesta cerimônia em memória dos sete moradores de rua assassinados no Centro de São Paulo (anexo 22). Também foi realizado ato em frente à Câmara Municipal de São Paulo pelo direito dos catadores de papel trabalharem no Centro de São Paulo. Enquanto um senhor carregando penosamente uma cruz de madeira confere à passeata ares de procissão, o desorganizado desfile de carroças de carregar papel imprimem ao ato um colorido carnavalesco. Para além dos elementos visíveis, há carnavalização no sentido de que há uma inversão da razão invisível que separa, nas paradas, o povo das autoridades: na passeatas em direção aos espaços ocupados pelos poderes constituídos, as autoridades são chamados para fora de seu cordão de isolamento. No entanto, às autoridades não é prometida obediência,

aos símbolos nacionais não são prestadas continências<sup>44</sup>. Cartazes, faixas e camisetas apresentam sua exigência: “não à exclusão. sim à habitação. Justiça social” (anexo 23).

Para a missa de 7 dias da morte da Ocupação Plínio Ramos, por exemplo, um paradoxalmente alegre cortejo fúnebre dirigiu-se à Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano de SP. Uma multidão vestida de preto acompanhava a ferosa viúva agarrada ao caixão do defunto prédio, enquanto exibia faixas endereçadas ao Sr Juiz: “casa sim, rua não” (anexo 24). A multidão exige o conforto dos espaços privados para recompor as forças necessárias às lutas cotidianas travadas no espaço público. Em 20 de novembro, com um curioso cortejo encabeçado por *Dona Muerte*, os moradores da Ocupação Prestes Maia visitam a Prefeitura de São Paulo<sup>45</sup> (anexo 25). Homenageiam carnavalescamente a morte do Centro cujo governo optou por um processo de gentrificação patrimonial e comercial que exclui outras formas de revitalização. Referindo-se aos festejos mexicanos do Dia de Finados, o cortejo paulistano nos lembra de que não existe nada mais democrático do que a morte. Seus adereços carnavalescos são tão visíveis – fantasias, máscaras, instrumentos musicais – quanto são invisíveis as transformações que efetiva: a transubstanciação das espetaculares autoridades em meros mortais. A marcha performática dos funerais multitudinários aponta, na alegria e na tristeza, a instabilidade e a relatividade de todas as formas de poder.

Para além dos visíveis elementos carnavalescos, há subversão da ordem urbana que cria o centro – com conotação de inclusão, de superioridade e estabilidade social e cultural – para então poder definir a periferia – com sua conotação de exclusão, inferioridade e monstrosidade social e cultural –. Nesse incessante movimento de fora – das Ocupações – para dentro – para o centro da cidade e de dentro pra fora, passeatas e cortejos carnavalescos manifestam seu

<sup>44</sup> Nos referimos particularmente aos estudos de Roberto Da Matta sobre o Dia da Pátria em DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

<sup>45</sup> Convite: “Neste domingo, dia 20/11, convidamos para a ação “Cortejo”. Lamentaremos a morte do Centro de São Paulo. Em nome da “revitalização” do Centro, a Prefeitura de São Paulo tira a vida da cidade e de milhares de pessoas sem-teto, moradores de rua, catadores, carroceiros, camelôs estão sendo privados de seu direito à cidade. Ação simbólica após o evento “virada cultural”, em cortejo caminharemos da Ocupação Prestes Maia até a Prefeitura. Venha de preto, traga velas, participe dessa performance coletiva. Domingo, dia 20/11/2005, às 17h, Av. Prestes Maia, 911.”

desejo de centralidade, para além da dicotomia centro *versus* periferia. Passeatas e cortejos carnavalescos manifestam seu desejo de centralidade, para além da dicotomia empregado *versus* desempregado. A precariedade do trabalho não é periférica, ela é central pois que caracteriza do capitalismo contemporâneo.

Em outra ocasião, em 2005, moradores da Ocupação partiram do centro da Cidade para o bairro nobre do Morumbi onde realizaram um escracho (anexo 26) em frente à casa do sub-prefeito da Sé, um dos responsáveis pela “limpeza do centro”. A alegre comitiva trouxe, além de máscaras, óculos, bonés, chapéus, bolas, bóias, guarda-sóis multicoloridos, um enorme plástico azul que, esticado em frente à poderosa residência, evocou um quilométrico e divertido piscinão. O extenso e divertido “parque aquático” do Morumbi alude ao interminável jacto de urina<sup>46</sup> de Gargântua<sup>47</sup> sobre Paris. Ambos tem como objetivo “liquidar” o inimigo! Nesse caminhar, o escracho não representa a mera possibilidade do pobre virar nobre por 4 dias de folia, mas constitui a luta efetiva das 468 famílias da Ocupação pelo direito à cidade que produzem todos os 365 dias do ano. Passeatas, cortejos e escrachos percorrem carnavalescamente a distância que separa as ocupações provisórias dos poderes constituintes ao espaço permanente dos poderes constituídos, reivindicando a centralidade de sua produção material e imaterial.

Retornemos à Ocupação: enquanto a Ocupação Prestes Maia resiste, outras são violentamente despejadas após a reintegração de posse (anexo 27). Da casa pra rua, da noite pro dia, os antigos moradores apropriam-se como podem daquele chão cidadão que lhes é negado. Os serviços públicos de ordem e limpeza são, nesses dias, absolutamente eficientes. Enquanto os prédios em que moravam permanecem vazios e lacrados, com dívidas que jamais serão pagas aos cofres públicos, as famílias da Ocupação Paula Souza acampam na rua, as mais de 70 famílias da Ocupação Plínio Ramos acampam na rua. Vemos placas de madeira, pedaços de papelão, metros de lona ou plástico preto e até anúncio de “4 dormitórios / 2 suítes / terraço com churrasqueira” darem abrigo aos Neo Sem Teto. Anúncios característicos da especulação imobiliária são convertidos em

<sup>46</sup> Jogar água ou urina nos outros, como forma de “marcar” o outro, também era comum no entrudo. FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

<sup>47</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo – Brasília: Hucitec – Edunb, 1999, p. 292.

curiosos abrigos. Cartazes de papelão exigem “Reforma Urbana Já!” enquanto fazem uma necessariamente enganosa publicidade de um fictício “Plano de Arrendamento Residencial de Rua”. Bom humor não falta no acampamento que ganha rapidamente ares de casa, com delimitação flexível de espaços públicos e privados<sup>48</sup>, lugares indicados para a higiene íntima e para o lixo doméstico, além da atividade de integração cultural presente em todo lar que se preze: projeções de vídeo na sala de visitas ao ar livre! Mesmo nas noites mais difíceis, por debaixo da monstruosa construção enlutada, ecoa um riso grotesco, um riso corpóreo, um potente riso materialista<sup>49</sup>. Canudos vive.

## 2.2. A fala do monstro: Multiplicidade

Descrevemos nossas Multiformances – carnavalizações, performances e ocupações. Prosseguiremos com uma análise dessa fala monstruosa a partir de teorias da linguagem. Contudo, o uso dessas teorias não deve separar os “enunciados” visuais que apresentamos de suas bases sociais concretas. Negri insiste na necessidade de verificar as condições materiais da cooperação das subjetividades nas metrópoles contemporâneas. Em cada um dos autores que escolhemos – Bakhtin, Deleuze e Guattari, Virno e Negri – procuraremos uma abordagem da Multiplicidade e de sua capacidade de manter coesão política e estética sem totalização. Bakhtin nos fala de enunciações em diálogo permanente que compõem uma obra polifônica. Deleuze e Guattari nos falam de agenciamentos corpóreos e expressivos que, ao adquirirem certa consistência, atingem platôs que produzem, por sua vez, linhas de variação contínua. Virno nos fala das execuções virtuosísticas e Negri das monstruosas expressões da Multidão entendida como articulação de singularidades em um comum, “*um comum feito de*

<sup>48</sup> Há muito ainda a ser estudado sobre o modo como a rua é “domesticada” pelo Movimento dos Sem-Teto. Recusando-se a ser confundido com a marginalidade local, o Movimento transforma rapidamente o espaço inóspito em local de repouso relativamente aconchegante e familiar. Sobre as modalidades de ordenação espacial brasileiras, ver DA MATTA, Roberto. *A Casa e a rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: editora Rocco, 1997.

<sup>49</sup> Em *Casa-grande e senzala*, Gilberto Freyre descreve a potente risada do negro: “Foi ainda o negro quem animou a vida doméstica do brasileiro de sua maior alegria. O português, já de si melancólico, deu no Brasil para sorumbático, tristonho; e do caboclo nem se fala: calado, desconfiado, quase um doente na sua tristeza. Seu contato só fez acentuar a melancolia portuguesa. A risada do negro é que quebrou essa ‘apagada e vil tristeza’ em que se foi abafando a vida nas casas-grandes.” FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 462.

*um patrimônio riquíssimo de estilos de vida, de meios coletivos de comunicação e reprodução da vida e, principalmente, do excedente da expressão comum da vida nos espaços metropolitanos.”*<sup>50</sup>

### 2.2.1. Enunciações Dialógicas

Rússia, 1929: Bakhtin escreve *Marxismo e Filosofia da Linguagem*<sup>51</sup>, ensaio de lingüística, e *Problemas da Poética de Dostoievski*<sup>52</sup>. A teoria lingüística se articula com a análise literária. Com efeito, através do ensaio teórico, Bakhtin lança algumas críticas à lingüística tradicional que lhe servem de apoio para lançar um olhar original sobre a obra de Dostoievski<sup>53</sup>. No objetivismo abstrato, critica a concepção de língua como sistema estável de signos e leis objetivas com relação a toda consciência subjetiva ou valores ideológicos. No subjetivismo idealista, critica a concepção de língua como processo criativo ininterrupto de “atos de palavra” individuais e leis psíquicas frente a um sistema lingüístico inerte. Com base nessa dupla crítica – da orientação cartesiana-racionalista e da orientação romântica-idealista –, Bakhtin elabora sua teoria da enunciação:

“A verdadeira substância<sup>54</sup> da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação-monólogo isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal realizado através da enunciação e das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.”<sup>55</sup> (grifos do autor)

<sup>50</sup> “Gozamos de uma segunda de vida metropolitana, criadora de cooperação e excedente nos valores imateriais, relacionais e lingüísticos que produz. Eis a metrópole da multidão singular e coletiva.” NEGRI, Antonio. “Dispositivo Metrôpole. A Multidão e a Metrôpole.” Em Revista Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, número 25-26, maio-dezembro 2008, p. 201.

<sup>51</sup> BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov). *Le Marxisme et la Philosophie du Langage – essai d’application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1977.

<sup>52</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. Nosso estudo foi feito a partir da edição francesa: *La Poétique de Dostoievski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

<sup>53</sup> Dostoievski (1821 - 1881).

<sup>54</sup> Julia Kristeva comenta o impacto inconsciente do cristianismo do ambiente de Bakhtin perceptível no uso frequente que faz de palavras como “alma” ou “consciência” do herói, mesmo quando sua perspectiva é determinadamente materialista. KRISTEVA, Julia. Prefácio a BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970, p.10.

<sup>55</sup> BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov). *Le Marxisme et la Philosophie du Langage – essai d’application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1977, p. 136.

Ao estender a compreensão da língua para além dos limites estritamente verbais – a oração analisada pelos lingüistas tradicionais – e abraçar todo o contexto social onde a linguagem atua, esta teoria inovadora nos permite apreender as carnavalizações, performances e ocupações como enunciações, isto é, como elos de uma corrente de comunicação urbana ininterrupta onde o dialogismo é fundamental. Em “Os gêneros do discurso”<sup>56</sup> de 1952, muito anos depois de seu ensaio sobre a filosofia da linguagem e seu estudo sobre poética de Dostoïevski, Bakhtin aprofunda as características do enunciado marcado pela alternância dos sujeitos, por sua conclusibilidade<sup>57</sup> específica e, por fim, por sua relação com o próprio falante e com os outros participantes da comunicação discursiva. É numa cadeia discursiva multiplanar<sup>58</sup> que os enunciados vivem, e não no sistema lingüístico abstrato das formas tal como é apregoado pelo objetivismo abstrato, ou no psiquismo individual dos locutores tal como é sugerido pelo subjetivismo idealista. Paralelamente aos ensaios teóricos, o estudo da obra de Dostoïevski (1929) vai abrir para Bakhtin as portas para uma nova visão de mundo, dialógica e polifônica, que culminará em sua tese sobre Rabelais (1965). É a contínua relação entre ensaios teóricos e crítica literária, e entre esses escritos e sua própria vida engajada, que enriquece a obra de Bakhtin. Abordemos, pois, as enunciações dialógicas.

Segundo Bakhtin, a obra de Dostoïevski não se encaixa nas categorias literárias que caracterizam sua época. Em busca de explicações, Bakhtin faz algo como uma pequena história dos gêneros. Mais do que criar um gênero novo, Dostoïevski realiza certa mistura de gêneros a partir de sua visão dialógica do mundo. Sobre gêneros, Bakhtin diz que eles conservam elementos imortais de arcaísmo ao preço de uma renovação constante, ou seja, se perpetuam somente na medida em que se renovam. O gênero denominado cômico-sério que, como sua própria denominação indica nasce de uma hibridação paradoxal, existe desde a Antiguidade. Mesmo sem poder dar precisão aos seus contornos, é possível apresentá-lo como contraposição de gêneros estritamente sérios como a epopéia, a

---

<sup>56</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. “Os Gêneros do Discurso”, p. 261.

<sup>57</sup> Termo utilizado pelo tradutor Paulo Bezerra.

<sup>58</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003: “Os Gêneros do Discurso”, p. 299.

história, a retórica clássica e a tragédia à uma visão carnavalesca do mundo com sua potência transfiguradora e transformadora. Existe portanto, desde a Antiguidade, uma literatura que carnaliza a literatura séria com três características centrais: primazia de uma atualidade inacabada sobre um passado mítico, opção pela experiência e invenção em detrimento da glorificação da tradição e, enfim, preferência pela pluralidade das vozes e estilos no lugar da unidade estilística. Bakhtin considera que a obra dialógica de Dostoïevski tem origem no cômico-sério em geral, e nos gêneros “dialógico socrático” e “sátira menipéia” em particular.

Por oposição ao monologismo oficial que pretende possuir uma verdade pronta e acabada, o diálogo socrático tem como base uma concepção dialógica da verdade: a verdade nasce entre os homens – não se trata de um relativismo, mas de um relacionismo – em seu processo de comunicação. Com efeito, Sócrates convidava à discussão com o objetivo fazer emergir alguma verdade do confronto das posições dos presentes. Utilizava-se então da síncri-se – confrontação de diversos pontos de vista sobre um assunto dado – e da anácri-se – método para provocar o discurso e levar os interlocutores ao seus limites. No diálogo socrático, a idéia se combina com a imagem do homem que a expressa<sup>59</sup>: submeter à prova as idéias de um homem significa submetê-lo à prova por inteiro. Contudo, como vimos, para além da ideologia de um homem, o que o diálogo socrático procurou testar foi a verdade *entre* os homens. Este gênero de história curta gerou, em sua decomposição, a sátira menipéia.

Também gerada na Antiguidade, a sátira menipéia<sup>60</sup> muito influenciou a literatura cristã daquele período e continuou a se desenvolver ao longo da Idade Média, do Renascimento e da Reforma, até os tempos modernos. Apesar da longa história, é possível distinguir alguns elementos permanentes: presença do elemento cômico; independência dos limites históricos em favor da liberdade de invenção; verificação dialógica da idéia e da posição filosófica no mundo; mistura de elementos contrastantes, do simbolismo mais elevado ao naturalismo mais grotesco; reflexão sobre o mundo levada ao seu extremo; estruturação deste universalismo filosófico em três planos (Olimpo, terra e inferno); experimentação de um novo tipo de fantasia, totalmente estranha à epopéia e à tragédia antiga, e

<sup>59</sup> Existe, no diálogo socrático, um embrião da imagem da idéia.

<sup>60</sup> Do nome de um filósofo de trezentos anos antes de Cristo, Ménippe de Gadare.

da qual a obra de Rabelais é um exemplo maior; representação de estados psíquicos anormais como sonhos, paixões e loucuras; predileção pelas condutas inconvenientes e cenas excêntricas, ou seja, fora dos padrões normais da etiqueta social; utilização de recursos como contrastes violentos tais como a elevação e a queda, o alto e o baixo, entre outros; pitada de utopia social; abundância de gêneros intercalados como cartas, discursos de oradores e simpósios que reforçam a pluritonalidade da sátira menipéia; e, finalmente, opção pelos problemas sócio-políticos contemporâneos. A sátira menipéia é, neste sentido, o gênero “jornalístico” da Antiguidade, na medida em que revira toda a atualidade ideológica daquela época. Como pensar uma unidade deste gênero da vida cotidiana que, não apenas acolhe gêneros menores aparentados – diatribe, solilóquio e simpósio –, mas que penetra sorrateiramente, ou nem tanto, em gêneros tidos como superiores<sup>61</sup>? Bakhtin afirma que encontramos na obra de Dostoïevski particularidades do dialogo socrático e da sátira menipéia. Nessa obra, os arcaísmos dos gêneros são conservados sob forma renovada.<sup>62</sup> Ou seja, embora utilizando-se das possibilidades que esses gêneros lhe abrem, Dostoïevski não se limita a sua renovação, mas introduz uma real inovação em termos de composição. Antes de abordar o uso do dialogismo e da polifonia em Dostoïevski, apresentemos como categorias carnavalescas se introduziram na literatura e, em particular, nas correntes dialógicas comentadas acima.

É necessário fazer uma distinção entre o carnaval e as carnavalizações entendidas como influência da festa popular na vida cultural da Antiguidade à Idade Média, Renascimento e tempos modernos, que levam à criação literária de categorias carnavalescas. O Carnaval é a “vida ao avesso” no sentido de transgressão à ordem hierárquica. Segundo Bakhtin, nessa “segunda vida do povo”, não há separação entre atores e espectadores, mas uma convivência excêntrica no sentido que se coloca fora do centro hegemônico das convenções sociais. Esta excentricidade se traduz em uma gestualidade livre e aberta às alianças de toda sorte, heterogêneas e múltiplas, para além das conveniências

<sup>61</sup> Bakhtin cita como exemplo a presença da menipéia nos romances e obras utópicas da Antiguidade, assim como nos gêneros narrativos da literatura cristã primitiva.

<sup>62</sup> BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 178: “Podemos afirmar que mais o gênero evolui e se complica, mais ele se lembra de seu passado”.

familiares: alianças carnavalescas<sup>63</sup> de pensamentos, valores, fenômenos e objetos. Alianças essas que incorrem em profanações das leis e paródias do sagrado<sup>64</sup>. Também é característica do carnaval a ambivalência. O ato carnavalesco mais característico é o da entronização bufa seguida da destituição do rei do carnaval: é ato ambivalente da morte e da renovação. A entronização é acompanhada de *mésalliances*<sup>65</sup>, de profanações e do riso ambivalente que ressoa nas manifestações contemporâneas. De origem ritual, o riso acompanhou o nascimento e o falecimento, a afirmação e a negação e, portanto, com frequência foi associado à renovação dos poderes estabelecidos e de suas leis aparentemente imutáveis por uma potência transformadora e seus contínuos questionamentos, tendo a praça pública como lugar privilegiado.

“É possível dizer (com reservas, evidentemente) que o homem da Idade Média tinha duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e morna, submetida a uma ordem hierárquica rígida, penetrada de dogmatismo, de medo, de veneração, de piedade, e a outra de carnaval e de praça pública, livre, cheia de riso ambivalente, de sacrilégios, de profanações, de aviltamentos, de inconveniências, de contatos familiares com tudo e com todos. Essas duas vidas eram perfeitamente lícitas, mas separadas por limites temporais estritos.”<sup>66</sup>

Todas essas categorias carnavalescas não se limitam a uma conceituação abstrata, mas permeiam a própria vida social, e assim renovadas como gêneros, trazem novas formas às festividades carnavalescas. Houve, ao longo da história, uma permanente interpenetração dos atos de vida carnavalesca e das formas de carnavalização literária<sup>67</sup>. Contudo, se Bakhtin apontava com razão que o carnaval tem limites temporais estritos, o mesmo não ocorre com as carnavalizações, sejam elas do cotidiano ou da literatura: as Multiformances que abordamos nesse

<sup>63</sup> Essas alianças carnavalescas entendidas como alianças entre elementos de naturezas diversas ou desiguais estão eventualmente na origem do conceito de rizoma, desenvolvido mais tarde por Deleuze e Guattari, também caracterizado pela heterogeneidade de seus agenciamentos. A partir desses autores, Eduardo Viveiro de Castro desenvolve seu conceito de “alianças demoníacas”, de distintas naturezas. Chefes de tribos recorrem a alianças, enquanto homens de Estado recorrem às instituições.

<sup>64</sup> Analisaremos mais profundamente a questão das profanações com Giorgio Agambem,

<sup>65</sup> Não encontramos tradução para a palavra “*mésalliance*”, apenas sua definição, no dicionário Houaiss, como “*casamento inadequado, especialmente quando um dos cônjuges é de condição social inferior*”. Trata-se de um termo com conotação fortemente pejorativa que o carnaval, na prática, se encarrega de subverter.

<sup>66</sup> BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 189.

<sup>67</sup> Anos mais tarde, em “Os gêneros do discurso” de 1952, Bakhtin analisa mais detalhadamente as relações entre os gêneros primários (falas do cotidiano, relatos do dia a dia, entre outros) dos gêneros secundários (as formas artísticas e literárias, científicas, jurídicas, entre outras). Como carnavalizações literárias brasileiras, podemos citar o romance picaresco e o cordel, entre outras.

capítulo, assim como as *copies* realizadas pelos tipógrafos da rua Saint Séverin nos primórdios da era moderna que abordaremos no próximo capítulo, são exemplos de carnavalizações que irrompem no cotidiano, sem previsão possível de início ou de fim. A paródia, nascida da *parodia sacra*<sup>68</sup> ou paródia dos textos e ritos sagrados, também constitui uma entre as várias carnavalizações que incessantemente renovam a vida e a literatura. Carnavalizações, com seus processos subversivos “ex-cêntricos” e “in-destronizantes”, carregam consigo uma visão carnavalesca do mundo. Enquanto em outros gêneros essa visão vem mascarada – carnaval *oblige* –, nos gêneros diálogos socráticos e sátira menipéia ela se faz grotescamente visível. Dostoïevski soube tirar partido dessas características históricas e, ao mesmo tempo, construir inovações: a liberdade outorgada pelo autor aos seus personagens renovam as formas anteriores de dialogismo, ao mesmo tempo em que a ousadia na mistura os gêneros gera uma polifonia jamais vista antes na literatura.

Bakhtin verifica que a relação dialógica de Dostoïevski com os personagens de seus romances tem características que não pertencem às categorias literárias de sua época. Dostoïevski não cria uma imagem de seu herói a partir de traços psicológicos e sociológicos por ele determinados, mas leva o herói a apresentar o seu ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesmo. Ao invés de lhe atribuir características físicas, especificidades psíquicas e posição social que possam compor um retrato do personagem, Dostoïevski abre espaço para a expressão da “consciência”<sup>69</sup> do personagem. Assim, enquanto no *portrait* criada pelo autor, a consciência do personagem é apenas um dos elementos de sua imagem inserida em uma realidade, na apresentação direta dessa consciência, a realidade do autor torna-se apenas um dos elementos presentes na consciência do personagem. Os traços característicos do personagem foram transpostos de um plano de representação que responde à pergunta “quem é ele e como vê a realidade?” a um plano de apresentação que responde a pergunta “quem sou e como vejo a realidade?”. Não nos encontramos diante da realidade de um personagem, mas diante da tomada de consciência da realidade por um personagem, diz Bakhtin. Não nos encontramos diante de uma representação do personagem, mas diante de sua própria expressão. Acrescentamos, com base no que o próprio Bakhtin diz

<sup>68</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.*, p. 185.

<sup>69</sup> Lembremo-nos do que dissera Julia Kristeva acerca do vocabulário de Bakhtin.

sobre esta operação revolucionária, a definição estável dada outrora pelo autor transforma-se em auto-definição contínua do personagem.<sup>70</sup> Eis então que é rompida a concepção monológica do romance.

Esta auto-definição ou consciência do herói só pode ser justaposta a outra consciência. Seu campo de visão só pode ser colocado ao lado de outro campo de visão e sua respiração ao lado de outra respiração: uma polifonia de “consciências”, de acordo com o léxico de Bakhtin, ou uma multiplicidade de “respirações” segundo as conspirações precárias contemporâneas. A opção estética de Dostoïevski por uma auto-definição – ou, como preferimos, expressão ou apresentação – domina todos os elementos do retrato elaborado tradicionalmente pelo autor. Diferentemente da representação de contornos fixos realizada pelo escritor, a apresentação construída pelo herói é instável, e, de algum modo, livre. Com efeito, enquanto a concepção autoral determinava o herói, no sentido que o qualificava definitivamente, sua “tomada de consciência” lhe confere uma autonomia – no sentido que o liberta temporariamente da consciência do autor que o aprisionava – intimamente relacionada à sua imagem inacabada, não totalizada. Ele:

“escuta cada palavra dos outros sobre si próprio, se observa como através de um espelho, nas consciências alheias, e conhece de sua imagem todos os reflexos que, no espelho, ela é suscetível de obter; ele igualmente conhece sua definição objetiva, independente da consciência alheia e da sua própria, o ponto de vista da “terceira pessoa” de algum modo. Mas além disso, ele sabe que todas essas definições, parciais e objetivas, estão em suas mãos, e não o acabam, pelo próprio fato dele ter consciência delas. Ele pode transcendê-las, torná-las inadequadas. Ele sabe que a última palavra, aquela de sua própria consciência de si, lhe pertence e tenta a todo custo de manter-se como seu mestre, para tornar-se, deste modo, outra coisa além do que ele é. Sua consciência de si vive do seu inacabamento, da sua abertura, da sua ausência de solução.”<sup>71</sup>

Vemos como Dostoïevski abandona a última palavra sobre si ao seu herói. Essa intenção literária inviabiliza qualquer possibilidade de obtenção de uma imagem objetivada, permitindo apenas a fala inacabada, tão inacabada quanto o personagem desejar. Em Dostoïevski, a palavra do autor encontra frente a si a palavra do personagem: um encontro dialógico que supõe uma nova expressão artística, a forma polifônica que analisaremos mais adiante. Esse encontro se dá

<sup>70</sup> BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 90.

<sup>71</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.*, p. 95.

através de uma profunda revolta do herói contra o acabamento literário realizado pelo autor: “*eis-te todo inteiro, és nada a mais, e nada a mais há de ser dito sobre ti*”<sup>72</sup>, diz o personagem Diévouchkine, indignado. Indignação frente a transformação de um ser humano em objeto. Bakhtin comenta que Dostoïevski sempre negou categoricamente ser um psicólogo, pois via na psicologia da época uma “*humilhação do homem pela coisificação de sua alma, em detrimento de sua liberdade, de sua ‘infinitude’, dessa ausência de determinação e de solução que, em suas obras, constitui o principal objeto de representação*”<sup>73</sup>. Dostoïevski seria o pintor do momento da crise, diz Bakhtin. Da crise da representação ou evento da criação conjunta de si e do outro, acrescentamos. Bakhtin considera que, provavelmente, Dostoïevski não compreendia as razões econômicas por trás da coisificação do homem nos primórdios do capitalismo russo, mas tinha uma intuição de como essa desvalorização atuava sobre a reflexão e a criação humana. Desta percepção provém a afirmação da autonomia e, portanto, a necessária atitude dialógica do autor com o personagem, ou do representante com o representado, em suma, a recusa da relação sujeito *versus* objeto. Que a unidade monológica da relação entre autor e personagem tenha sido destruída não significa que não haja consistência literária na obra de Dostoïevski, ou consistência criativa no caso de um projeto de design. Antes de analisar esse modo de compor a obra que para Bakhtin é polifônico, continuemos a aprofundar a análise das carnavalizações – paradas, procissões e escrachos –, performances e ocupações com Deleuze e Guattari. Guattari, em particular, acolheu a partir de Bakhtin a “*transferência de subjetividade que ocorre entre o autor e o contemplador de uma obra*”<sup>74</sup>. Uma obra que não é cosmos, ordem ou forma nem tampouco caos, desordem ou informe.

### 2.2.2. Agenciamentos corpóreos e expressivos (N é n-1)

---

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 102.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>74</sup> GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. Paris: Galilée, 2005, p. 28.

Nas Multiformances, encontramos uma multiplicidade que pode ser entendida como agenciamentos corpóreos e expressivos que se agenciam por sua vez com as formas de trabalho e com as próprias formas das cidades contemporâneas produzindo variações para além do sistema da língua ou, como desejamos demonstrar, para além do campo da arte-design<sup>75</sup>. No capítulo “Postulados da lingüística” de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari introduzem críticas à lingüística clássica em quatro pontos. A primeira contradiz o postulado segundo o qual a linguagem é informativa ou comunicativa. Para Deleuze e Guattari, a linguagem é transmissão de palavras de ordem e, sendo a palavra imanente à ação e a ação imanente à palavra, entre enunciação e ato não há seqüência mas redundância. Enunciados promovem imediatas transformações incorpóreas nos corpos individuais e sociais, e é isso o que ocorre ao longo das Multiformances. Contrariando também o segundo postulado que afirma a existência de uma máquina abstrata da língua que não recorreria a qualquer fator extrínseco, Deleuze e Guattari afirmam que, num campo social dado – as Multiformances, por exemplo –, encontramos-nos frente a dois tipos de formalização que não se excluem: a de conteúdo e a de expressão. Ao conteúdo e à forma correspondem formalizações distintas: *“a forma de expressão será constituída pelo encadeamento dos expressos, assim como a forma de conteúdo será constituída pela trama dos corpos.”*<sup>76</sup> Quando um movimento social ocupa um prédio – a forma do conteúdo –, há misturas de corpos individuais e coletivos entre eles, e há mistura desses corpos com o próprio corpo do prédio. Já a notícia transmitida pela mídia – a forma da expressão – “movimento MSTC ocupa o prédio abandonado Prestes Maia”, entre outros enunciados impressos em cartazes, camisetas e faixas, exprimem transformação incorpórea de outra natureza. Apesar da distinção entre a forma de conteúdo e a forma de expressão, é necessário apontar que a transformação incorpórea é necessariamente atribuída a um corpo ou conjunto de corpos. Mas que destes não constitui uma representação, e sim uma intervenção:

“Não se trata, contudo, de descrever ou representar os corpos; pois estes já têm suas qualidades próprias, suas ações e suas paixões, suas almas em suma, suas formas, que são, elas mesmas, corpos – e as representações também são corpos! Se os

<sup>75</sup> Relembramos que optamos pelo termo “campo da arte-design” para frisar a participação do design no campo da arte e a importância dessa articulação no nosso trabalho.

<sup>76</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les éditions de Minuit, p. 109. (Edição brasileira: volume 2, p. 26)

atributos não-corpóreos são ditos acerca dos corpos, se podemos distinguir o expresso incorpóreo ‘avermelhar’ e a qualidade corpórea ‘vermelha’ etc, é então por uma razão bem diferente do que a da representação. Não se pode nem mesmo dizer que o corpo, ou o estado de coisas, seja o referente do signo. Expressando o atributo não-corpóreo, e simultaneamente atribuindo-o ao corpo, não representamos, não referimos, intervimos de algum modo, e isto é um ato de linguagem.”<sup>77</sup>

O próprio enunciado “movimento MSTC ocupa o abandonado prédio Prestes Maia” realiza de certo modo uma intervenção urbana. Pensemos, sobretudo, em como os cartazes Dignidade (anexo 19) e Gentrificado (anexo 16) não representam, mas sim dignificam ou, inversamente, gentrificam os corpos dos moradores da Prestes Maia. As expressões não representam um conteúdo, nem se referem a um conteúdo. As expressões intervêm nos conteúdos e os conteúdos nas expressões, sem primazia de um sobre o outro. Essas intervenções, recíprocas mas não simétricas, supõem literalmente a localização de pontos de intervenção. Tarefa difícil na medida em que “*expressão e conteúdo, cada um deles é mais ou menos desterritorializado, relativamente desterritorializado em relação a determinado estado de sua forma.*”<sup>78</sup> Se por um lado as palavras de ordem são mais desterritorializadas que os corpos dos Sem Teto, por outro, um relato midiático pode ser mais territorializado do que a própria ocupação. São variáveis os níveis de territorialização e de desterritorialização de expressões e conteúdos – de fatores intrínsecos e extrínsecos à língua propriamente dita. Contudo são certas as intervenções maquínicas entre sistemas de signos e sistemas de corpos. A percepção de nossos autores nos permite refletir sobre a linguagem para além da representação de um mundo entendido como realidade-objeto por um enunciado-sujeito. E afirmar uma ontologia da multiplicidade que não tem nem sujeito nem objeto, apenas determinações, dimensões, velocidades, intensidades.

Examinemos, pois, os agenciamentos desta multiplicidade. Um eixo horizontal compõe dois segmentos: por um lado, o agenciamento de corpos<sup>79</sup>

<sup>77</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 110: “[...] a interdependência das duas formas, a de expressão e a de conteúdo, não é contradita mas, ao contrário, confirmada pelo fato de que as expressões ou os expressos vão se inserir nos conteúdos, intervir nos conteúdos, não mais para representá-los, mas para antecipá-los, retrocede-los, retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los, recortá-los de um outro modo.” (Edição brasileira: volume 2, p. 27)

<sup>78</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 111. (Edição brasileira: vol. 2, p. 28)

<sup>79</sup> Um agenciamento de corpos (ou maquínico) “é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um corpo sem órgãos, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e

apresenta heterogeneidades corpóreas, singulares ou coletivas: ocupantes (homens, mulheres e crianças) de um prédio com seus pertences, artistas, designers, arquitetos e urbanistas com seus instrumentos, polícia com seus cassetetes, advogados, professores e estudantes universitários, jornalistas com seus aparatos eletrônicos, entre muitos outros “corpos” que agem uns sobre os outros por atração ou repulsão, cada qual com suas respectivas práticas de funcionamento enquanto corpos sociais e tecnológicos; por outro, o agenciamento de enunciação age sobre estes mesmos corpos com seus gritos de protestos estampados em cartazes, camisetas e faixas, performances artísticas, manifestações carnavalescas, imagens e sons capturados por militantes, atos de polícia a serviço de leis sobre propriedade, pedidos de reintegração de posse e sentenças judiciais, reportagens jornalísticas e teses acadêmicas entre muitos outros atos e enunciados. O agenciamento corpóreo é uma máquina social que excede todo objeto e sua produção, assim como o agenciamento de enunciação é uma máquina expressiva que transborda todo sujeito e sua ideologia. Qual é a relação entre esses complexos agenciamentos que não se limitam a dois níveis distintos – corpos e enunciações –, mas se entremeiam em milhares de platôs? Perpendicularmente, em um eixo vertical<sup>80</sup>, esses agenciamentos são tensionados por movimentos de territorializações e desterritorializações ou, em outras palavras, por estabilizações e arrebatamentos, por tentativas de sistematização de constantes e variações de uma multiplicidade de práticas. Todas essas tensões se combinaram e recombinaram no evento<sup>81</sup> Prestes Maia<sup>82</sup>, entre outros momentos de transformações incorpóreas de menor intensidade em nossas metrópoles-rizoma.

Segundo Deleuze e Guattari, seria um erro acreditar que o conteúdo

---

*não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade*”. (Edição brasileira, volume 1, p. 12)

<sup>80</sup> Territorialização e desterritorialização são abordada no platô 3 “10 000 av. J.-C. - *La Géologie de la Morale*”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 53

<sup>81</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 32: “Gregory Bateson serve-se da palavra ‘platô’ para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre si mesma, que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade externa.”

<sup>82</sup> Em *As Revoluções do Capitalismo*, Maurizio Lazzarato descreve um outro evento: “*Todo mundo que chegou a Seattle (1999) com suas máquinas corporais e suas máquinas de expressão voltou para casa precisando redefinir estas máquinas a partir do que fizeram e disseram enquanto estavam lá. As formas de organização política (de co-funcionamento dos corpos) e as formas de enunciação (teorias e enunciados sobre o capitalismo, sobre os sujeitos revolucionários, sobre as formas de exploração) precisam ser medidas, reavaliadas, reinterpretadas à luz do acontecimento.*” LAZZARATO, Maurizio. *As Revoluções do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

“determina” a expressão ou que a expressão “reflete” o conteúdo<sup>83</sup>. A concepção segundo a qual a forma de um enunciado dependeria de um conteúdo econômico primeiro é responsável pelas dificuldades inerentes à dialética. Se os conteúdos são tidos como econômicos, as formas de conteúdo não podem sê-lo e se as expressões são tidas como ideológicas, os conteúdos de expressão não podem sê-lo. Como apreender a relação entre expressão e conteúdo? Para nossos autores, a categoria de produção rompe com os esquemas da representação, mas não deixa de apelar para a transformação linear do conteúdo em expressão, da matéria em sentido, do processo social em sistema de significação ou, no campo político, em sistema de representação. Ao enveredar por este caminho, retornamos inevitavelmente ao regime significativo do qual, junto com os autores, procuramos nos afastar. A opção pela categoria de agenciamento permite ir além do “milagre dialético” e apreender as relações maquínicas da vida. Em seu aspecto material, o agenciamento corresponde a um estado preciso de mistura de corpos que, por simpatia ou antipatia, fazem sociedade. Isso que significa que a própria sociedade é mais definida por alterações e alianças – lembremo-nos das alterações antropofágicas e das alianças carnavalescas –, do que por seus instrumentos e bens de produção<sup>84</sup>. Em seu aspecto semiótico, o agenciamento corresponde a uma máquina de expressão caracterizada pela variedade e variação de seus enunciados, mais do que pelos elementos e constantes da língua. Um agenciamento “*não comporta nem infra-estrutura e superestrutura, nem estrutura profunda e estrutura superficial, mas nivela todas as suas dimensões em um mesmo plano de consistência em que atuam as pressuposições recíprocas e as inserções mútuas.*”<sup>85</sup>

Seria igualmente equivocado acreditar na suficiência da forma de expressão como sistema lingüístico. A máquina abstrata da língua é linear quando separa fatores não lingüísticos de fatores lingüísticos para, em seguida, fixar esses últimos como constantes. E insiste na linearidade quando relaciona um significante a um

<sup>83</sup> A “teoria do reflexo” foi abordada por Lukacs em *História e Consciência de Classe* influenciando toda a estética marxista. Não se deve compreender a teoria do reflexo como “ilustração”: muitas vezes a arte traduz um determinado contexto social, outras vezes não. A relação não é necessária ou mecânica. Podemos citar alguns autores: Janet Wolff (*The social production of art*. Nova Iorque: University Press, 1993) e Alberto Cipiniuk afirmam (*A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Loyola / PUC-Rio, 2003, a partir da p. 127) a necessidade de se levar em consideração coordenadas sociais, econômicas e ideológicas sem, contudo, reduzir a obra de arte e o artista a elas.

<sup>84</sup> Encontramos, nessas passagens de *Mil Platôs* (p. 113 e 114 da edição francesa), uma forte crítica a teoria marxista da ideologia, ou melhor, à vulgarização da teoria marxista da ideologia.

<sup>85</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p.114. (Edição brasileira: Vol. 2, p. 32)

significado. Paradoxalmente, a máquina que assim separa é pouco abstrata. A máquina abstrata arborescente<sup>86</sup> conjuga de modo superficial fatores lingüísticos e não lingüísticos. Somente a máquina abstrata rizomática consegue se referir ao conjunto do agenciamento em seus aspectos materiais e semióticos conjugando a heterogeneidade dos elementos com a profundidade necessária. Agenciamento de elementos heterogêneos significa que a máquina abstrata rizomática não considera apenas os significantes entre as expressões, ou os significados entre os conteúdos. Para aprofundar os conceitos de agenciamentos maquínicos e de rizoma, retornemos à apresentação do livro *Mil Platôs* que é fundamental para a apreensão de nossos conjuntos de matérias não formadas (*phylum*) e funções não formais<sup>87</sup> (diagrama): ao atingir uma consistência sem organização hierarquizada – corpo sem órgãos nos termos de Deleuze e Guattari – que possa provocar transformações incorpóreas, as Multiformances – carnavalizações, performances e ocupações – são nomeadas e datadas: *EuroMayDay Parade* [01/05/2001], *Fashion Real* [11/08/2004], *Nolex* [27/03/2008] e *Prestes Maia* [03/11/2002]<sup>88</sup>.

Deleuze e Guattari trabalham a imagem que temos do livro: o livro-raiz, por exemplo, é baseado na árvore como imagem de mundo segundo a lógica binária do um que se torna dois, do dois que se torna quatro e assim em diante. Já o livro-radícula traz consigo a imagem de um mundo que é tanto mais total quanto fragmentado. O cosmos-raiz seria substituído por um caosmos-radícula. Ora, seria a fragmentação o único horizonte possível quando se deseja fugir das dualidades que predominaram na era moderna? Que multiplicidade consistente é possível constituir? Não basta gritar “Viva o Múltiplo!”, é preciso fazer o múltiplo<sup>89</sup> e, para fazer rizoma, é necessário subtrair a unidade centralizadora à multiplicidade. *Mil Platôs* é um livro-rizoma.<sup>90</sup> Diferentemente da árvore enraizada, o princípio de

<sup>86</sup> Deleuze e Guattari citam lingüistas como Chomsky.

<sup>87</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 229 (Edição brasileira: Volume 5, p. 27): “é que a matéria não formada, o *phylum*, não é uma matéria morta, bruta, homogênea, mas uma matéria-movimento que comporta singularidades ou hecidades, qualidades e mesmo operações (linhagens tecnológicas itinerantes); e a função não formal, o diagrama, não é uma meta-linguagem expressiva e sem sintaxe, mas uma expressividade-movimento que sempre comporta uma língua estrangeira na língua, categorias não lingüísticas na linguagem (linhagens poéticas nômades).”

<sup>88</sup> Datamos a Ocupação Prestes Maia a partir da ocupação efetiva do prédio.

<sup>89</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 13 (edição brasileira: volume 1, p. 14). A questão de fazer o múltiplo será abordada mais adiante com Negri e, e particular, com Judith Revel em seu livro *Fare Multitudine*. Calábria: editora Rubbettino, 2004.

<sup>90</sup> “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.”. Esta conceituação do rizoma nos faz pensar no monstro que, como vimos em Negri,

conexão do rizoma supõe que todo ponto possa se conectar com qualquer outro<sup>91</sup>, sendo que estes “pontos” são de grande heterogeneidade, palavras e coisas e signos e corpos e mesmo “estados de não-signos”. Essa conectividade heterogênea se assemelha ao próprio funcionamento do cérebro. É paradoxal que da botânica à religião, da biologia à política, todo o conhecimento ocidental tenha optado por sistemas arborescentes responsáveis por desenhar uma triste imagem do pensamento. O rizoma não remete ao Um nem tampouco ao Múltiplo (ao qual, veremos logo adiante, Virno se refere como Número), mas agencia a constituição de uma multiplicidade enquanto consistência social a-centrada ou não hierarquizada, onde a comunicação é feita de vizinho a vizinho – sendo que cada qual se define por um estado em certo momento –, de maneira que o resultado final se sintonize independentemente de uma instância central. Por rejeitar todo elemento centralizador e toda idéia de totalização, uma sociedade maquina não pode se definir como soma, mas como subtração. Trata-se de uma multiplicidade que subtrai a unidade:  $n-1$ . No caso de uma obra artística ou criativa, criar como  $n-1$  implica questionar a própria autoria. No caso das manifestações multiformes, subtrair o Um à multiplicidade equivale a negar todo pretendente à representação estética (autoria da obra), à representação política (liderança do movimento) ou a ambos ao mesmo tempo (autoria-liderança das Multiformances). Também é necessário assinalar que as Multiformances não são constituídas por pontos e posições, nem pelas relações binárias que estes supõem, mas por “n” dimensões ou direções em ruptura a-significante, o que indica que essas heterogeneidades se opõem à relação de imitação ou semelhança<sup>92</sup>: “*não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja significante.*”<sup>93</sup> Há uma forte crítica ao mimetismo: assim como o livro *Mil Platôs*, as Multiformances não imitam nem representam e sim produzem mundos, fazendo rizoma com as metrópoles contemporâneas. A-significante, o rizoma se

---

não tem origem, nem finalidade, o monstro se insurge contra todo fundamento e toda teleologia. Esta nossa percepção se confirma em seguida: como o monstro, “*o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e ... e... e...’*”: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 36, (edição brasileira volume 1 p. 37). Um rizoma é composto de platôs. *Idem*, p. 33.

<sup>91</sup> Este princípio de conexão que Deleuze e Guattari elaboram em 1980 é aquele que rege atualmente as redes de computadores, conhecido como *peer to peer* (p2p).

<sup>92</sup> Semelhança que, tal como vimos anteriormente com Bataille, funda o regime teológico baseado na doutrina tomista.

<sup>93</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 17 (edição brasileira: volume 1, p. 19).

baseia no mapa, e não no decalque: através do princípio da cartografia, Deleuze e Guattari criticam a decalcomania que domina a lingüística tradicional, onde por decalque entende-se a competência dominante da língua – regime significativo dos signos –, enquanto a cartografia libera outros regimes de signos – semióticas visuais, gestuais, mímicas, lúdicas entre outras –. Destacamos aqui os princípios de nosso rizoma urbano: conexão e heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante e, por fim, cartografia.

A máquina abstrata que tem como “imagem” o rizoma não é languageira – é a linguagem que é maquínica, e não o contrário –, mas diagramática. Todavia, é possível distinguir dois estados de diagrama: um primeiro no qual variáveis de conteúdo e de expressão se distribuem segundo sua forma heterogênea, em pressuposição recíproca, num plano de consistência; e um segundo estado no qual não é mais possível distingui-las. A variabilidade do plano de consistência vence então a dualidade das formas de expressão e de conteúdo. Esse plano de consistência pode ser pensado como a “forma mínima”, instável e intensiva pois em contínua variação. Corpo sem órgãos do precariado, ou carne da multidão como veremos mais adiante: corporeidades<sup>94</sup> que se distinguem do corpo do proletariado. Não é possível apreender essa resistência senão como expressão maquínica de desejos para além da lógica da representação e de suas arborescências. Analisamos elementos visuais produzidos por esses agenciamentos, mas representá-los como um todo é improvável, pois o próprio plano de consistência é avesso às unificações ou totalizações<sup>95</sup> que constituem toda forma<sup>96</sup>. Contudo, talvez seja possível realizar diagramas. Para Deleuze e Guattari, diagrama é uma expressividade-movimento<sup>97</sup>. Como seriam os diagramas de nossos platôs? O artista plástico Ricardo Basbaum tem procurado esta “expressividade-movimento” em diagramas entendidos como “*gesto de materialização de um dispositivo específico (obra de arte), enquanto proposta específica de mostrar a articulação muito precisa e sutil que permeia o processo de produção/criação, isto é a adequação entre matéria e*

<sup>94</sup> *Idem*, p. 507: sobre a questão da corporeidade.

<sup>95</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 633 (edição brasileira: volume 5, p. 222).

<sup>96</sup> “O plano de consistência ou de composição (planômetro) se opõe ao plano de organização e de desenvolvimento. A organização e o desenvolvimento dizem respeito à forma e substância: ao mesmo tempo desenvolvimento da forma, é formação de substância ou de sujeito. Mas o plano de consistência ignora a substância e a forma: as hecceidades, que se inscrevem nesse plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito.” DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op.cit.*, p. 633 (edição brasileira: volume 5, p. 222).

<sup>97</sup> Edição francesa, p. 638 edição brasileira volume 5, p. 229.

*expressão*”<sup>98</sup> e realizados a partir de eventos por ele conceituados. Em *Eu e Você*, Basbaum convida pessoas a vestirem camisetas “eu” e camisetas “você” com o propósito de produzir um “nós”<sup>99</sup>, traça instigantes diagramas sem deixar de problematizar sua própria posição<sup>100</sup>, fazendo então da proposta estética uma tática de enfrentamento do problema político. A fórmula que representaria a “transformação de eu e você em nós” seria “n (eu + você) = nós” que pode ser lida como afirmação de “n” possibilidades de se constituir o “nós” com “eu” e “você”. A esta fórmula, contudo, devemos acrescentar a de Deleuze e Guattari segundo a qual sociedades maquínicas rejeitam todo elemento centralizador ou unificador, seja ele artista ou designer: a multiplicidade é sempre igual a n-1, isto é, “n” dimensões sem centralização.

A crítica de Deleuze e Guattari ao postulado segundo o qual “haveria uma máquina abstrata da língua que não recorrerá a qualquer fator extrínseco” nos permitiu apresentar fenômenos que os lingüistas não conseguem explicar: não apenas as transformações da língua em si, mas as transformações sociais com as quais se agenciam. As Multiformances adquiriram consistência e constituíram platôs dos quais podemos apreender os agenciamentos corpóreos e expressivos em diagramas. Mais do que um novo absoluto, propomos observar sua contínua variação. Insistimos que nossa opção pelos aportes teóricos de Bakhtin, de Deleuze e Guattari para abordar essa “fala” monstruosa (carnavalizações – paradas, cortejos e escrachos –, performances e ocupações) está ancorada na necessidade de uma análise dessas expressões profundamente relacionada com suas bases materiais. Encontramos nos conceitos de “enunciação” (Bakhtin) e de “agenciamento”

<sup>98</sup> BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 62.

<sup>99</sup> A proposta de produzir um “nós” maquínico é tão necessária quanto arriscada: em primeiro lugar, para realizar o gesto criador, o artista se coloca de certo modo em um “fora”, onde seu corpo deixa de se misturar ou de se agenciar completamente com os outros corpos. A autoria do campo artístico corresponde nesse caso à representação do campo político: é a unidade que o rizoma pretende subtrair (n -1); em segundo lugar, além de se encontrar na posição daquele que realiza a totalização, o artista enfrenta a dificuldade em obter um agenciamento corpóreo e expressivo heterogêneo se a prática for realizada dentro de um ambiente só de artistas, entre “pares”, sem movimento social por exemplo. A ‘expressividade-movimento’ torna-se então uma “expressividade” restrita ao campo da arte.

<sup>100</sup> <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/entrelugares/ricardo.htm>: “Quando proponho uma performance de tal conjunto de jogos e exercícios, sempre insisto em fazer parte do grupo, vestindo uma camisa ‘eu’ ou ‘você’: não vejo sentido algum em ficar de fora, atuando como uma espécie de ‘diretor’ ou coordenador de atividades, separado do grupo. [...] No entanto, difiro do grupo pelo fato de operar como aquele que traz a proposição para os outros. Todas as vezes que os jogos & exercícios eu-você re-acontecem [...], tenho que desempenhar o papel de facilitador, ajudando a criar as ligações necessárias a partir das quais o grupo – e não apenas um monte de pessoas – irá emergir como entidade.”

(Deleuze e Guattari) uma concepção materialista da linguagem que nos permite apreender o trabalho da Multidão contemporânea. Nesse sentido, continuemos nossa abordagem da Multiplicidade com Paolo Virno e Antonio Negri.

Dentre os autores abordados nesse capítulo, Virno é o mais próximo e o mais distante da nossa abordagem da Multiplicidade. Estamos, é verdade, no território do monstro, ou seja, no território de todos os paradoxos possíveis. Tanto Virno quanto Negri se interessam pelo *General Intellect* tal como Marx o antecipa nos *Grundrisse* (Fragmento das Máquinas). Nesse sentido, Virno nos é próximo porque o aborda a partir desse sujeito contemporâneo que é a Multidão enquanto força de trabalho imaterial. Mas se distancia quando considera que esse intelecto público executa uma partitura, enquanto para Negri, esse intelecto público não apenas se opõe a esse projeto unitário nas metrópoles contemporânea como, nessa oposição, se constitui como força invenção.

### **2.2.3. Multidão: execuções virtuosísticas, expressões monstruosas**

Vimos no primeiro capítulo que o medo está na origem da criação do Leviatã hobbesiano. Virno aborda o medo a partir do sublime tal como apresentado por Kant para, em seguida, apontar o conceito de “povo” enquanto nítida separação entre um “fora” desconhecido e um “dentro” habitual, separação que historicamente gerou um sentimento de proteção. No contexto contemporâneo, os espaços de pertencimento modernos<sup>101</sup> se dissolvem e, com eles, se dissolve esse sentimento de proteção oriundo da separação artificial entre um exterior amedrontador e um interior acolhedor. O medo ocasional se torna uma angústia permanente. A multidão é a experiência dos muitos que compartilham um “não se sentir em casa”<sup>102</sup> no mundo, experiência que está no cerne das experimentações políticas e estéticas que apresentamos até o momento: dos exilados e estrangeiros aos desabrigados urbanos; dos professores, pesquisadores e estudantes entre outros “ambulantes-de-saberes-e-fazer” aos camelôs; dos artesãos, artistas criadores e designers criativos aos “artistas-da-vida”. Todavia, adverte Virno, “o ‘*não-se-sentir-em casa*’, ou seja, o estado de

<sup>101</sup> Como o Partido, o Sindicato, entre outros relacionados a um campo popular, isto é, um campo que pertence ao “povo” e, enquanto tal, destinado a nos dar algum abrigo.

<sup>102</sup> VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e Revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 81.

*espírito da multidão aniquila a paródia da comunhão da ‘casa’ apenas porque destaca o que é realmente comum; ou, antes, apenas porque expõe o Comum como tal. [...] é a precariedade exacerbada dos ‘muitos’ que abre a possibilidade da esfera pública.*”<sup>103</sup>

Em um contexto onde predomina o sentimento do “não-se-sentir-em-casa”, faz-se necessário a experimentação do “com-Existir dos outros”<sup>104</sup>. Para se proteger dos perigos do mundo, a multidão conta apenas com aquilo que Aristóteles chamava de “lugares comuns” (*topoi koinoi*), ou seja, as formas lógicas e lingüísticas de valor muito geral, a “ossatura” que estrutura qualquer discurso e permite toda locução particular: a relação entre mais e menos, a oposição entre contrários e a categoria de reciprocidade<sup>105</sup>. Aos “lugares comuns” se opõem os “lugares especiais” (*topoi idioi*), isto é, as maneiras de falar relacionadas a esferas específicas da vida social, e que correspondem em certa medida aos “gêneros” tal como Bakhtin os concebia. Virno destaca duas características do contexto atual: em primeiro lugar, a inversão da predominância dos “lugares próprios” sobre os “lugares comuns” leva por um lado à atrofia dos “papéis estáveis, identidades duradouras e costumes familiares”<sup>106</sup> e, por outro, à hipertrofia de “paradigmas abstratos, funções lógicas insuficientes, categorias muito genéricas”<sup>107</sup>; e, em segundo lugar, esse “intelecto” ganha plena visibilidade. Com efeito, os lugares comuns seriam os responsáveis por tornar a “vida do espírito” – atividade tradicionalmente isolada e silenciosa – imediatamente pública. Seriam, segundo Virno, a base do intelecto público ou *General Intellect* definido por Marx como potência exterior e coletiva. Virno estabelece uma bela relação entre o pensador e o estrangeiro: não é o pensador que se torna estrangeiro à sua comunidade para poder exercer seu pensamento no isolamento que este exige, mas os “sem casa” – os múltiplos modos de ser estrangeiro à cidade: Sem Teto, Sem Emprego e Sem Máquinas Expressivas – que adquirem necessariamente um estatuto de pensadores<sup>108</sup> na medida em que devem recorrer às categorias mais abstratas do intelecto – os lugares comuns – para se

<sup>103</sup> VIRNO, Paolo. *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>105</sup> VIRNO, Paolo. *Grammaire de la Multitude – pour une analyse des formes de vie contemporaines*. Québec: Éditions de l’Éclat, Nîmes et Conjonctures, 2002.

<sup>106</sup> VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e Revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 94.

<sup>107</sup> VIRNO, Paolo. *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>108</sup> “Mesmo quando eles (esses ‘pensadores’) têm apenas um diploma de estudos elementares e mesmo que não leiam um livro nem sob tortura”, acrescenta Virno.

protegerem dos imprevistos da contemporaneidade. Portanto, diferentemente da Antiguidade, a “vida do espírito” tem hoje um caráter público. Ora, adverte Virno, “quando o aspecto público do intelecto não se inscreve numa esfera pública, em um espaço político onde o Número pode se ocupar das coisas comuns, ela pode produzir efeitos terríficos”<sup>109</sup> como terríveis modalidades de submissão impostas pela empresa em sua forma contemporânea.

Notemos a esse ponto que, ao apontar o que caracteriza a esfera pública<sup>110</sup>, Virno prioriza o comum entendido como o fundo genérico da “natureza humana”, como o pensar e o falar, enquanto Hardt e Negri enfatizam o comum como simultaneamente produtor e produção concreta dos agenciamentos singulares da multidão: “o que ela (a carne da multidão) produz, na realidade, é comum, e o comum que compartilhamos serve de base para a produção futura, numa relação expansiva em espiral.”<sup>111</sup> Com Virno, nos encontramos então diante de um paradoxo: na medida em que se baseia em uma potencialidade lingüística-cognitiva comum, a emergência do *General intellect* acena para o fim da divisão do trabalho baseada na segmentação das funções e, por conseguinte, para o desenvolvimento da cooperação por um lado; mas, por outro lado, ela garante a adaptabilidade do trabalhador cognitivo às mais diversas situações de trabalho sem constituição de uma esfera pública. Para Virno, a multidão é um modo de ser ambivalente. Vimos anteriormente que também Negri nos fala da ambigüidade do monstro, e portanto, da necessidade das lutas para enfrentá-la e, enfim, fazer multidão. Para Negri, se o monstro é ambivalência, a multidão é potência pois se constitui nas lutas – das quais analisamos as expressões – contra a captura do comum.

<sup>109</sup> Virno cita as sessões de espiritismo como exemplo de formas de submissão e mais adiante, analisa a captura da esfera pública pela empresa. VIRNO, Paolo. *Grammaire de la Multitude – Pour une analyse des formes de vie contemporaines*. Québec: Éditions de l’Éclat, Nêmes et Conjonctures, 2002, p. 31.

<sup>110</sup> Esfera pública entendida como “não estatal”, longe dos mitos e ritos da soberania. VIRNO, Paolo. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>111</sup> Virno aponta o comum na origem, enquanto Hardt e Negri dão uma maior ênfase ao comum enquanto produção: “[...] Isto talvez possa ser mais facilmente entendido com o exemplo da comunicação como produção: só podemos nos comunicar com base em linguagens, símbolos, idéias e relações que compartilhamos, e por sua vez os resultados de nossa comunicação constituem novas imagens, símbolos, idéias e relações comuns. Hoje, essa relação dual entre a produção e o comum – o comum é produzido e também é produtivo – é a chave para entender toda atividade social e econômica.” HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão – Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 257.

Para sair do paradoxo apresentado por Virno, faz-se necessário observar de mais perto o comum lingüístico, base de nossa capacidade de comunicação e, simultaneamente, base de nossa exploração pelo capital. Virno considera que a distinção entre “povo” e “multidão” não elimina a questão do “Um”: a unidade transcendental de “povo” permaneceria na imanência de um comum universal de “multidão”. Se o movimento de Povo<sup>112</sup> é centrípeto – do Número ao Um –, o movimento da Multidão é centrífugo – do Um ao Número – e, seguindo esse pensamento, não nos liberamos do Um enquanto unidade original. Nesse sentido, o comum entendido por Virno como conjunto de faculdades lingüístico-cognitivas da espécie se afasta do comum definido por Negri como agenciamentos de expressões lingüística-cognitivas da multidão. Nossa percepção é confirmada por Judith Revel que aponta como, a partir do momento em que coloca a Multidão como Número constituído a partir do Um, Virno se encontra frente ao problema de definir “*um universal fundador, um fundo comum, um solo, um universal pré-político*”<sup>113</sup> e, para “resolver” o problema, recorre então ao conceito de faculdade, identificando-o com potência. Ora, faculdade entendida como universal presente em todo homem<sup>114</sup> pode ter alguma relação com potencialidade ou capacidade universal, mas não deve ser confundida com potência enquanto criação efetiva. A potencialidade atemporal e abstrata se distingue da potência que é sempre histórica e concreta, tais como as manifestações estéticas que analisamos. Revel pergunta: “*qual é a realidade de uma faculdade vazia?*”<sup>115</sup> O comum que nos interessa não é um fundo biológico da espécie ou competência lingüística do homem, mas o devir de um processo de constituição, diz Revel. Estamos de acordo em subverter o princípio de coesão de redução dos muitos a uma unidade que caracteriza o Povo mas, nos passos de Revel e Negri, afirmamos a Multidão como irreduzível ao Número que deriva do Um. Multidão não é uma soma de “uns” – “povo” ou “massa” –, mas o comum de “muitos” que se distancia de toda metafísica dos universais, afirmando deste modo novas forças políticas e novas formações estéticas. Na multidão entendida como articulações entre singula-

<sup>112</sup> Podemos falar também de outras unidades: massa, força de trabalho, entre outras categorias similares

<sup>113</sup> REVEL, Judith. *Fare Moltitudine*. Calábria Iália: Editora Rubbettino, 2004, p. 47

<sup>114</sup> Há um debate histórico que data de 1971 entre Foucault e Chomsky sobre essa questão (ver FOUCAULT, Michel. “Da Natureza Humana: Justiça contra Poder” em *Ditos e Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 87). Esse debate foi retomando por Virno em VIRNO, Paolo. *Quando el Verbo se hace Carne*. Buenos Aires: Tinta Limon e Cactus, 2004.

<sup>115</sup> REVEL, Judith. *Op. Cit.*, p. 49.

ridades em uma esfera do comum encontramos ressonâncias de Bakhtin com suas enunciações dialógicas e obras polifônicas, e de Deleuze e Guattari com seus agenciamentos corpóreo-expressivos e platôs maquínicos.

Uma vez colocadas as diferentes percepções de Virno e Negri sobre a ontologia da Multidão, procuremos avançar na conceituação política de onde podem emergir aportes para as práticas artísticas. Virno aponta o desaparecimento da distinção clássica entre trabalho (*poiésis*), ação política (*práxis*) e intelecto (“vida do espírito”), hipótese que nos interessa na medida em que colocamos a “estética da multidão” como expressão deste intelecto tornado público. A distinção clássica entre trabalho, ação e intelecto foi introduzida por Aristóteles para quem a ação política (*práxis*) é por um lado imprevisível, o que a torna distinta do trabalho (*poiésis*) que é previsível e repetitivo e, por outro, é pública, o que a torna distinta do pensamento (*bios theoreticus*) que é silencioso e intra-subjetivo. Hanna Arendt<sup>116</sup> atualizou essa distinção para afirmar que, no capitalismo industrial, a ação política foi colonizada pelo trabalho. Inversamente, no capitalismo pós-industrial – ou cognitivo, nos termos de Moulier Boutang –, Virno considera que a *poiésis* se torna *práxis* quando se transforma em atividade sem obra e supõe a “exposição ao olhar alheio” entre outras características da ação política durante séculos<sup>117</sup>.

Sabemos que Marx distingue duas formas de trabalho intelectual<sup>118</sup>: o primeiro é “produtivo” no sentido que produz obra enquanto o segundo, por não

<sup>116</sup> “O trabalho é troca orgânica com a natureza, produção de novos objetos, processo que podemos repetir e prever. O intelecto puro é de natureza solitária e visível: a meditação do pensador escapa ao olhar alheio; a reflexão teórica coloca o mundo das aparências na surdina. Contrariamente ao trabalho, a ação política intervém sobre as relações sociais, e não sobre os materiais da natureza; ela não preenche de objetos ulteriores o contexto onde opera, mas modifica esse mesmo contexto. Contrariamente ao intelecto, a ação política é pública, destinada à exterioridade, à contingência, ao ruído do ‘Número’; ela comporta segundo Arendt a ‘exposição ao olhar alheio’. Podemos compreender o conceito de ação política por oposição às duas outras esferas.” Em *Grammaire de la Multitude*, p. 43, Paolo Virno cita Hanna Arendt, “Qu’est-ce que la liberté?” (1958) em *La Crise de la Culture*. Paris: Gallimard, 1972.

<sup>117</sup> Virno considera este excesso de *praxis* na *poiésis* um dos motivos principais do esvaziamento da política tradicional. Ora, se por um lado nos encontramos diante de um esvaziamento da política tradicional, é possível perceber a proliferação de práticas produtivas diretamente políticas.

<sup>118</sup> Marx distingue duas formas de trabalho intelectual (Em VIRNO, Paolo. *La Grammaire de la Multitude*, p. 48. *Virtuosismo e Revolução*, p. 120 e 121). A atividade mental que gera mercadoria destacável do trabalho do criador, como livros ou obras de arte, é considerada “produtiva” no sentido que produz mais valia, enquanto as atividades cuja produção é inseparável do ato produtor – os virtuosismos e as performances de todo tipo – são tidas como “improdutivas”, e teriam, para Marx, forte semelhança com o trabalho servil. Em outras palavras, não haveria uma grande diferença entre o serviço prestado por um pianista virtuose ou aquele prestado por um mordomo. A forte semelhança entre a atividade do artista-intérprete e aquela do trabalho servil se dá no fato

produzir obra e sim algo como um serviço é tido como “improdutivo” que pode tanto alcançar uma grandeza infinitésima quanto cair no limbo da servidão. Virno menciona o pianista virtuose e o mordomo inglês<sup>119</sup> para exemplificar essas posições antitéticas. A subsunção da política no trabalho imaterial contemporâneo, com seu parentesco com o trabalho intelectual, pode ser entendida pelo conceito de virtuosismo, ou mesmo de performance<sup>120</sup>. De acordo com o senso comum, virtuose é o artista-intérprete com capacidades excepcionais. Ação política e trabalho cognitivo compartilham com a performance artística<sup>121</sup> a condição de atividade sem obra e uma necessidade que é o público, ou melhor, de um espaço publicamente organizado. Introduzimos anteriormente o conceito de “trabalho imaterial” com Lazzarato e Negri. Virno aprofunda esses trabalhos mostrando como o virtuosismo – atividade-sem-obra diante de um público – torna-se o paradigma não apenas das indústrias culturais fordistas e pós-fordistas, mas do trabalho assalariado em geral. Cita como exemplo o romance *La Vita Agra* de Luciano Bianciardi onde o protagonista, profissional da comunicação, descreve os dons e comportamentos de tipo político, necessários para se obter sucesso no ramo. Bianciardi aponta a “politicidade” crescente do trabalho na indústria cultural<sup>122</sup>. O caráter político do trabalho é relacionado ao fato de que, neste âmbito, não se produz obra separada do agir. Essa “politicidade” no seio da empresa se desdobra para além dela em uma “publicidade” no sentido de formação de público consumidor. Nascido como produto específico da indústria cultural, o virtuosismo se tornou quintessência do modo de produção pós-fordista. Isso não significa que não se produza mais objetos, mas que uma parte importante da realização do objeto se encontra no interior da própria ação de produzi-lo.

---

de ambas não gerarem obra independente do ato produtor e, portanto, serem consideradas improdutivas ou não geradoras de mais valia, segundo os critérios empregados por Marx para avaliar a produção de mercadorias.

<sup>119</sup> VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e Revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 121.

<sup>120</sup> Esta semelhança foi explorada por Diane Taylor em artigo na Revista Percevejo.

<sup>121</sup> Hanna Arendt já detectara uma inevitável semelhança da política com as artes de execução: “*Os artistas que se produzem – dançarinos, atores de teatro, músicos e outros – têm necessidade de uma audiência para apresentar sua virtuosidade, assim como os homens que agem tem necessidade de outros homens diante dos quais eles podem aparecer; para a sua ‘obra’, além de depender de outrem para sua execução, ambos precisam de um espaço publicamente organizado.*” (ARENDDT, Hanna citada por VIRNO, Paolo em *Grammaire de La Multitude*, p.47).

<sup>122</sup> Esta constatação leva Virno a indagar sobre o papel que as indústrias culturais podem ter tido na superação do fordismo e sobre sua função neste momento em que o pós-fordismo se afirma como fenômeno global. Que forças estabeleceram o novo paradigma da produção pós-fordista? Os empresários das indústrias culturais ou as lutas das organizações operárias? Mais adiante, Virno reforça o papel dos movimentos dos anos 70 contra as formas de trabalho fordista, ou seja, um desejo de liberdade apesar dos riscos que esta comporta, a flexibilização do trabalho entre outros.

Diferentemente da fábrica de outrora, dentro da empresa contemporânea, a atenção do operário é voltada tanto para a produção do objeto em si, quanto para a modulação e intensificação da cooperação social. Mais do que a organização externa de vários trabalhadores individuais, o que interessa a empresa é a interiorização pelo próprio trabalhador individual da necessidade de expandir e aprofundar a cooperação entre colegas de trabalho. Cresce o papel do designer dentro da empresa pós-fordista e também, surpreendentemente, o interesse das instituições pelo artista quando esse se torna um “operador de relações”. Além de se tornar a principal força produtiva, o agir junto constitui um espaço com estrutura pública no seio da empresa ou da instituição. A ação política é capturada pela força produtiva, o que significa que as experiências vividas outrora dentro das estruturas partidárias foram subsumidas na produção capitalista onde “ninguém é mais pobre do que aquele que vê sua própria relação com a presença alheia, isto é, a sua própria faculdade de comunicação, o fato de ser dotado de linguagem, reduzida ao trabalho assalariado”<sup>123</sup>. Neste sentido, a atividade sem obra que caracteriza o conjunto do trabalho no pós-fordismo atinge o grau de servidão preconizado por Marx.

Se o conjunto do trabalho pós-fordista pode ser caracterizado pela performance do virtuose, qual é a partitura executada pelos trabalhadores virtuosos e qual é o cenário das *performances* lingüístico-comunicativas? Segundo Virno, assim como o artista-virtuose executa uma partitura dada, o trabalhador-virtuose executa o próprio Intelecto. Vimos anteriormente que, para Virno, o *General Intellect* é nada além do intelecto na sua generalidade ou potencialidade natural e universal. Portanto, ao “executar” sua própria faculdade lingüístico-comunicativa, o trabalhador-virtuose não tem uma partitura precisa. Trata-se de um virtuosismo sem cenário absolutamente determinado: uma certa liberdade que, porém, não desconhece o papel normativo da empresa capitalista em geral e, em particular, da indústria cultural em particular. Contudo, é possível relativizá-lo: o que o capitalismo dito cognitivo procura capturar para além da fábrica, nesse tecido produtivo que é a metrópole contemporânea, não é apenas a execução, mas a inovação. O movimento do capital é de apropriar-se toda inovação para dentro de si: vimos como apropria-se das expressões dos “manos” das periferias

<sup>123</sup> VIRNO, Paolo. *Grammaire de la Multitude – Pour une analyse des formes de vie contemporaines*. Québec: Éditions de l’Éclat, Nîmes et Conjonctures, 2002, p.65.

brasileiras, veremos como apropria-se das expressões dos “brothers” dos guetos mundo afora. Como transformar as execuções virtuosas em monstruosas expressões? “*A pedra angular da ação política [...] consiste no desenvolver a publicidade do Intelecto fora do Trabalho, em oposição a ele.*”<sup>124</sup> Em outras palavras: o êxodo. Faz-se necessário passar da dimensão ontológica – o “Ser” da Multidão que abordamos com Virno e Negri, em suas diferenças – para a dimensão política – o “Fazer Multidão”<sup>125</sup>. Nesse sentido, a estética da Multidão é uma estética constituinte.

### 2.3. Fazer o múltiplo: uma estética constituinte

Em *As Revoluções do Capitalismo*, Maurizio Lazzarato afirma com base em Gabriel Tarde que o *socius* é constituído por uma multiplicidade de mônadas que agem umas sobre as outras sem totalização. O que significa que o “todo” não existe fora das singularidades que o constituem. É dentro de um contexto de colaboração de uma multiplicidade de fluxos em “todos” distributivos” mais do que “coletivos” que pode nascer a invenção política ou artística. Vimos com Bakhtin, Deleuze e Guattari, Virno e Negri diferentes abordagens da multiplicidade na vida social e na arte: enunciações dialógicas, agenciamentos corpóreos e expressivos, Multidão. Agora insistiremos na associação entre constituição política, transformação social e inovação estética: as composições polifônicas de Bakhtin, os agenciamentos em platôs de Deleuze e Guattari e a constituição do comum proposta por Negri são, em suas “monstruações”, irreduzíveis às formas Cidade, Trabalho e Arte-Design em suas essências.

#### 2.3.1. Polifonia: princípio de composição imanente

Retornemos então a Bakhtin para verificar como as enunciações dialógicas se compõem. O dialogismo tal como o pratica Dostoievski traz novas possibilidades de composição literária que colaboram para novas perspectivas de

<sup>124</sup> VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e Revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 129.

<sup>125</sup> REVEL, Judith. *Fare Multitudine*. Calábria: Rubbettino, 2004. NEGRI, Antonio. “A Multidão e a Metrópole” in Revista LUGAR COMUM – Estudos de mídia, cultura e democracia. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade e Editora E-papers, número 25-26, maio-dezembro 2008.

recomposição social. *Problemas da Poética de Dostoïevski*<sup>126</sup> é uma tentativa de entender a inovação trazida pelo escritor russo do século dezanove, com todo um capítulo dedicado à incapacidade da crítica literária de apreender a dimensão polifônica dessa obra. Polifonia é a arte da concomitância das vozes e dos gêneros na obra literária que associamos à política da coexistência de corpos e de práticas nas metrópoles contemporâneas. Entre os críticos que Bakhtin apresenta, destacamos por um lado aqueles que dissolvem a poética de Dostoïevski em uma análise histórico-social e, por outro, aqueles que reduzem sua política a uma dimensão psicológica-sensível. Essa análise literária parecem se basear solidamente nas análises teóricas empreendidas por Bakhtin, no mesmo período, sobre o objetivismo abstrato e o subjetivismo idealista<sup>127</sup>. Com sua teoria da enunciação e com sua análise da polifonia na criação literária, Bakhtin procura superar a eterna dicotomia “social” *versus* “individual”. Com efeito, alguns críticos enfatizam particularmente o contexto geral de uma época turbulenta, enquanto outros se dedicam quase exclusivamente a identificar entre as muitas vozes dos romances aquela que corresponderia à de Dostoïevski, ora no intuito de descobrir um suposto aspecto biográfico no texto, ora naquele de salientar um estilo pessoal do autor.

Como representante da primeira vertente – objetivismo abstrato – temos Otto Kauss, que interpreta as particularidades estruturais dos romances multiplanares de Dostoïevski como reflexo dos interesses mais disparates de uma mesma sociedade, onde universos outrora fechados em si se encontram subitamente nivelados pelo capitalismo emergente. De modo semelhante, ao descrever o mundo de Dostoïevski como “*aquele da pluralidade de psicologias, em co-existência e interação objetivas, o que exclui na interpretação dos processos psicológicos, o subjetivismo e o solipsismo próprios à literatura decadente burguesa*”<sup>128</sup>, Kirportne rejeita todo “psicologismo” do autor e insiste no caráter social de sua polifonia literária.

Literalmente “entre” as duas vertentes, podemos citar Lounatcharski que, para além das fortes contradições sociais do período vivido por Dostoïevski

<sup>126</sup> Para nosso estudo, utilizamos a edição francesa: BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. Trata-se de um texto de 1929.

<sup>127</sup> BAKHTINE, Mikhail (V. N. Volochinov). *Le Marxisme et la Philosophie du Langage – Essai d’application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris: les Éditions de Minuit, 1977.

<sup>128</sup> KIRPOTINE citado por BAKHTIN, Mikhail em *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 78. Assim como o estudo da poética de Dostoïevski, trata-se de um texto de 1929.

quando desponta o capitalismo russo em toda sua violência, aponta a epilepsia e o desdobramento ideológico do autor como possível origem da estrutura polifônica de seus romances. Também Léonide Grossman percebe a originalidade dessa estrutura romanesca baseada numa grande heterogeneidade de materiais literários, mas não consegue se desprender de uma análise monológica ao procurar apreender o “cimento” da obra. Dostoievski junta “*o Livro de Job, o Apocalipse de São João, os textos evangélicos, o relato de Simon, o Novo Teológico*” com o “*jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e mesmo o panfleto*”<sup>129</sup>, contrariando desse modo as tradições seculares da estética que, quando não impõem uma unidade, ao menos requerem certa homogeneidade entre os elementos que participam de uma obra. Para Grossman, Dostoievski

“joga ousadamente em seu cadinho elementos sempre novos, com a firme convicção de que no auge de seu trabalho criador, os restos brutos da realidade cotidiana, os golpes de teatro da narração bulevardeira e as páginas dos livros sagrados, formarão um novo amálgama trazendo a marca profunda de seu estilo e de seu tom pessoal.”<sup>130</sup>

Bakhtin elogia a análise descritiva que Grossman faz da composição em Dostoievski. Todavia, considera que a questão da unidade está além do estilo e do tom pessoal. Seus romances são de múltiplos estilos ou mesmo de estilo algum, e são também de acentos variados e de valores contraditórios. Diante de materiais heterogêneos, o autor pode optar entre unificar formas e conteúdos submetendo-os ao seu estilo pessoal – um “*styling*” – e gerar uma obra monológica, ou então criar um espaço polifônico sem correlação à sua consciência única de autor: esse é o caso dos romances de Dostoievski e de nossas Multiformances. Nesses casos, prevalece a distribuição de uma infinidade de elementos heterogêneos entre vários pontos de vista independentes que, ao associar-se, constituem mundos polifônicos. Esse princípio de composição é o de um *assemblage*: materiais diversificados, quando não incompatíveis, são amarrados a uma pluralidade de centros – de “consciências”<sup>131</sup>, de acordo com o vocabulário de Bakhtin – sem jamais serem reduzidos a um único denominador ideológico. Pode-se dizer desta

<sup>129</sup> BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 46.

<sup>130</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>131</sup> Em seu prefácio a *La Poétique de Dostoïevski*, Julia Kristeva afirma que o vocabulário impregnado de teologia deve ser compreendido como fruto da tradição cultural russa que impõe a Bakhtin certos hábitos de linguagem.

“amarra” que ela é acontecimental. Bakhtin reitera a crítica a estudos como os de Komarovitch que, em *O romance de Dostoievski ‘O Adolescente’ como unidade estética*, aponta ser necessária a subordinação dos elementos heterogêneos ao ato voluntário individual de modo a fundar a unidade do romance. Assim, ao invés de uma amarra “acontecimental”<sup>132</sup>, fruto da participação de diversos personagens independentes, Komarovitch encontra a unidade vazia do ato voluntário individual que leva as vozes a perderem sua autonomia. Para Bakhtin, a unidade do romance pode acontecer sem intervenção externa ao plano do evento das vozes e de seus pontos de vista.

Bakhtin explica o acontecimento da criação literária – que nós estendemos ao evento estético-político – a partir da modulação da música<sup>133</sup>. Retoma algumas reflexões de Grossman sobre os processos da composição em Dostoievski para afirmar que suas novelas se constroem sobre a base do contraponto musical. Assim como a melodia no campo musical, no campo literário há sempre uma voz (contraponto) que se sobrepõe à voz inicial (ponto). O multivocalismo – *punctum contra punctum*<sup>134</sup> – traduz não apenas a diversidade, mas as contradições e oposições dialógicas da vida: “na vida tudo é diálogo, isto é, oposição dialógica.”<sup>135</sup> A iluminação bilateral e até multilateral do tema central não é importante apenas no sentido das idéias, mas enquanto princípio de composição da obra o mais próximo possível do múltiplo desdobramento da vida. Enquanto muitos se limitaram à percepção da multiplicidade de conteúdos ideológicos na obra de Dostoievski, Grossman apontou a importância do contraponto em sua composição artística. Para além dos conteúdos trazidos por esses romances, Bakhtin insiste na originalidade dessa forma<sup>136</sup>, ou melhor, formação construída

<sup>132</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>133</sup> Bakhtin menciona uma carta de Dostoievski a seu irmão sobre uma novela a ser publicada na revista *O Tempo (Vremia)*: “A novela se divide em três capítulos. O primeiro terá certamente uma página e meia. É realmente necessário publicá-lo sozinho? Será risível pois, privado dos dois capítulos seguintes (os mais importantes), ele perde todo seu sumo. Você sabe o que é uma modulação em música? Aqui é exatamente igual. O primeiro capítulo tem a aparência de um falatório mas, ao longo dos dois outros capítulos, esse falatório se resolve em catástrofe repentina.” BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.*, p. 83.

<sup>134</sup> Podemos apontar a influência da análise que Bakhtin faz da obra de Dostoievski no trabalho teórico de Deleuze e Guattari – a questão do contraponto é abordada em *Mil Platôs* – e, em menor grau, naquele de Hardt e Negri – a polifonia de Dostoievski é citada em *Multidão*.

<sup>135</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 84.

<sup>136</sup> O prefácio de Júlia Kristeva (edição de 1970, p. 8) indica que, embora considerasse os formalistas russos como inimigos, o grupo de Bakhtin realizava algo como uma “crítica imanente”, isto é, do interior do próprio sistema formalista russo, mas com o objetivo de elaborar uma teoria literária marxista. Encontramos na insistência de Bakhtin sobre a inovação formal da

com base em novos princípios criativos de combinação de vozes por oposição ao mundo monológico da consciência do autor que caracterizava o contexto europeu e russo da época. Uma originalidade muitas vezes incompreendida por críticos reféns da ideologia dos heróis de Dostoïevski e que, portanto, só encontravam unidade naquela que imaginavam ser a voz do autor, com seu ponto de vista e tom pessoal, enquanto “*a unidade que transcende a palavra, a voz, o acento no romance polifônico, permanece na obscuridade.*”<sup>137</sup> É preciso apontar que a polifonia é um princípio de construção imanente e materialista. Com efeito, Bakhtin nos diz que os diálogos de Dostoïevski não são fruto de um espírito único em devir dialético mas, traçam planos onde coexistem vozes contraditórias, planos que correspondem a “estados” da sociedade: multiplicidade de planos, multiplicidade de contradições sociais às quais Dostoïevski se encontrava entrelaçado objetiva e subjetivamente, mas que se recusava a representar monologicamente e ainda menos a delas extrair uma síntese<sup>138</sup>. Muito pelo contrário, ele procurava apreender as múltiplas contradições sociais através de uma expressão multifacetada que se concretizou em uma coexistência no espaço, mais do que em um devir no tempo, embora esse também se manifeste no inacabamento do seu romance. Tudo é concomitância, justaposição e enfrentamento: uma infinidade de planos em um momento único, o presente. Mais do que na história, Dostoïevski apresenta os enfrentamentos na atualidade<sup>139</sup> e nos diferentes planos que, emanando diretamente da própria matéria social, compõem polifonicamente suas obras.

Há algo da poética de Dostoïevski na maneira como movimentos sociais junto com artistas arranjam suas Multiformances. Os planos de Dostoïevski são construídos por vozes (ou visões de mundo), nossos platôs são agenciados por intensidades imanentes. Nem as vozes nem as intensidades remetem a um sujeito

---

obra de Dostoïevski – na sua poética – importante resquício das preocupações do formalismo russo.

<sup>137</sup> BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.86.

<sup>138</sup> É possível que essa constatação da impossibilidade da síntese tenha sido um desafio para Bakhtin e seu círculo, empenhados em se diferenciar do formalismo russo através da crítica literária que levasse à elaboração de uma teoria marxista da linguagem. No prefácio da edição francesa, ao afirmar que o texto polifônico não forma uma estrutura totalizante, Julia Kristeva confirma a distância da dialética hegeliana: “*sem unidade do sujeito e do sentido (histórico), plural, anti-totalitário e anti-teológico, o ‘modelo’ dostoïevskiano pratica a contradição permanente e não saberia ter nada em comum com a dialética hegeliana.*” Prefácio de Julia Kristeva a BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>139</sup> Bakhtin fala do gosto de Dostoïevski pelo jornalismo.

acabado, individual ou coletivo. Nem sujeito perfeitamente delimitado, nem sentido histórico<sup>140</sup> previamente determinado e, portanto, contradição permanente.

Com efeito, Bakhtin diz de Dostoïevski:

“Em cada voz, ele sabia ouvir a discussão entre duas vozes; em cada expressão, ver uma fenda, a possibilidade de uma metamorfose instantânea em seu contrário, em cada gesto, a segurança e a hesitação; ele percebia, em suas profundezas, o sentido duplo, múltiplo de cada evento. Mas todos esses desdobramentos, essas contradições não se tornavam dialéticas, não se engajavam em uma via temporal, em uma série do devir. Eles se desenvolviam em um mesmo nível, como que justapostos ou frente a frente, como consoantes (sem se fundir) ou como irremediavelmente antagonistas; como harmonia eterna de vozes distintas, ou como discussão interminável e sem solução.”<sup>141</sup>

Bakhtin conclui que o acabamento – a “solução” – dessa obra multifacetada não fazia parte da intenção criadora de Dostoïevski. Vimos que o que caracteriza os romances do escritor russo é uma pluralidade de materiais heterogêneos que, do ponto de vista dos cânones monológicos, pode parecer caótica ou inacabada mas que, sob outras “luzes”, surge como polifônica. É nesse aspecto de um aparente caos que se revela polifonia que as Multiformances ou “carnavais contra o capitalismo”<sup>142</sup> se assemelham à essa obra que tanto inspirou Bakhtin. Assim como outrora Dostoïevski misturava confissões filosóficas e atos criminosos, hoje coletivos como o *Non-Gratas* mesclam performance artística com manifestação política, telenovela com análise sociológica, desfile de moda com estatística econômica entre outras misturas. Sendo que a voz do coletivo não está acima, mas ao lado de seus “heróis”: com eles compartilha certa precariedade na vida de todo dia. Na passagem da obra literária às expressões estético-políticas da multidão, a própria ausência de “solução” à vista resulta em uma visão de mundo carnavalesca<sup>143</sup> livre, segundo Bakhtin, “*da seriedade oficial, lúgubre, monológica e dogmática gerada pelo medo, inimigo do devir e das transformações, tendendo à absolutização do estado das coisas e da ordem*

<sup>140</sup> Há, contudo, um devir não histórico, no sentido de um devir não linear.

<sup>141</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.*, p. 68.

<sup>142</sup> BARBOSA DE OLIVEIRA, Lúcia Maciel. *Corpos Indisciplinados – Ação cultural em tempos de biopolítica*. São Paulo: Beca, 2007. Em *Corpos Indisciplinados*, Barbosa de Oliveira traça um panorama dos carnavais contemporâneos contra o capitalismo global.

<sup>143</sup> Essa visão carnavalesca do mundo mantém muitos pontos de contato (o sonho, a música, entre outros) com a visão dionisiaca (por oposição à visão apolínea) do mundo tal como é apreendida por Nietzsche, mas que aqui não abordaremos. NIETZSCHE, Friedrich. *La vision dionysiaque du monde*. Paris: Éditions Allia, 2004. O texto data de 1870.

*social*”<sup>144</sup> e, por conseguinte, em uma luta no mundo subversiva dos poderes constituídos.

Há como uma complementaridade, ao longo de todo o percurso de Bakhtin, entre a crítica literária e a teoria lingüística. As críticas das obras de Dostoievski (1929) e de Rabelais (1965) se apoiaram ambas em sólida reflexão teórica. Uma complementaridade procurada para amenizar a distância entre o mundo da vida e o mundo da cultura – cisão entre a vida e suas formas de representação – que o inquietava desde *Para uma Filosofia do Ato*<sup>145</sup>, quando o vemos, jovem, empenhado simultaneamente na crítica ao esteticismo<sup>146</sup> e ao teoreticismo<sup>147</sup>. Como realizar o acontecimento ou plano unitário singular “capaz de refletir-se em ambas as direções – no seu sentido ou significado e em seu ser?”<sup>148</sup> Embalado provavelmente pelas inquietações das vanguardas russas daquele momento revolucionário, Bakhtin teorizava o que viria a ser “a” inquietação maior de grande parte dos criadores ao longo do século XX. Algum acontecimento se fez novamente possível quando os inquietos de hoje apreendem as variações contínuas do campo da arte-design abraçando as manifestações estético-políticas da contemporaneidade. Se vivo hoje, que obra literária estaria Bakhtin percorrendo? Teria ele finalmente, com um estrondoso riso carnavalesco, conseguido in-destronizar Sua Majestade O Autor e Sua Realeza O Artista ou Designer – persistentes formas de soberania? E a multidão contemporânea, quando conseguirá in-destronizar seus “legítimos” representantes? Teríamos, na arte e na vida política, uma potente polifonia.

<sup>144</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.*, p. 227.

<sup>145</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Para uma Filosofia do Ato*. Tradução de Alberto Faraco e Cristóvão Tezza (tradução não revisada, exclusiva para uso didático e acadêmico) da edição americana *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, 1993. O texto é de 1919-1921.

<sup>146</sup> Ambos os termos – esteticismo e teoreticismo – se encontram na tradução realizada por Alberto Faraco e Cristóvão Tezza.

<sup>147</sup> “[...] nem a cognição teórica, nem a intuição estética podem fornecer uma abordagem ao Ser real único de um evento, porque não há unidade e interpenetração entre o conteúdo-sentido (um produto) e o ato (uma ação histórica real) em consequência da essencial e fundamental abstração-de-mim mesmo como participante do processo de afirmar significado e visão. É isso que leva o pensamento filosófico, que em princípio procura ser puramente teórico, a um estado particular de esterilidade, no qual sem dúvida alguma ele se encontra atualmente. Uma certa mistura de esteticismo produz a ilusão de uma vitalidade maior, mas não mais que uma ilusão. Para aqueles que desejam e sabem como pensar participativamente, parece que a filosofia, que deveria resolver os problemas últimos (isto é, que coloca os problemas no contexto do Ser unitário e único na sua integridade), fracassa em falar daquilo que deveria falar. Mesmo que suas proposições tenham alguma validade, elas são incapazes de determinar um ato-ação responsável e mundo em que ele é real e responsabilmente executado uma e única vez.” BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>148</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.*, p. 20.

### 2.3.2. Platôs: planos de consistência em contínua variação

Segundo Bakhtin, enunciações dialógicas compõem polifonias. O que dizer dos agenciamentos corpóreos e expressivos de Deleuze e Guattari? Utilizamos a crítica desses autores aos dois primeiros postulados lingüísticos para abordar a multiplicidade nas Multiformances. A crítica aos dois postulados seguintes nos permite apreender esses planos de consistência em contínua variação que são os platôs, sempre dentro de uma concepção maquinica da língua que rompe com a concepção dialética entre as denominadas infraestrutura econômica e superestrutura ideológica. Utilizamos a crítica de Deleuze e Guattari aos postulados<sup>149</sup> não para reduzir a criação artística a um fato lingüístico, mas para libertá-la da redução sistemática a constantes e universais através de múltiplos agenciamentos com outras práticas das metrópoles. Os campos “cidade”, “trabalho” e “arte-design” tornam-se então um agenciamento multiplanar cidade / trabalho / arte-design em variação contínua.

Iniciemos pela crítica ao postulado segundo o qual existiriam constantes e universais da língua<sup>150</sup> que permitiriam defini-la como um sistema homogêneo<sup>151</sup> e, em seguida, pela crítica ao postulado segundo o qual o estudo científico da língua supõe seu condicionamento a uma língua maior ou estandardizada.<sup>152</sup> Apresentamos agenciamentos maquinicos que passaram a ser nomeados e datados. Como apreender as variações dos platôs – *EuroMayDay Parade* [01/05/2001], *Fashion Real* [11/08/2004], *Nolex* [27/03/2008] e *Prestes Maia* [03/11/2002] – e, a partir delas, subverter o condicionamento a uma língua maior que tende a estruturar de modo unívoco as metrópoles contemporâneas e suas relações de trabalho e arte? Nossa reflexão não se refere especificamente à lingüística, nem tampouco ao urbanismo, à sociologia do trabalho ou à arte, muito pelo contrário, ela procura abrir a possibilidade de recusar a sistematização de

<sup>149</sup> Nesse capítulo de Mil Platôs, Deleuze e Guattari criticam o modo como lingüistas abordam o sistema da língua. Crítica da qual nos apropriamos para problematizar o campo da arte-design.

<sup>150</sup> Veremos mais adiante que a percepção da oposição entre universais e variações da língua data de Aristóteles. Em *Grammaire de la Multitude* (Paris: Éditions de l'éclat et Conjonctures, 2002, p. 24 e 25), Paolo Virno explicita a diferença que o filósofo fazia entre “lugares comuns” (*topoi koinoi*) e “lugares especiais” (*topoi idioi*). Não é por acaso que, em *Mille Plateaux*, Deleuze e Guattari abordam os idioletos que se opõem à língua maior (edição francesa, p. 133, edição brasileira, volume 2 p. 51)

<sup>151</sup> Edição francesa p. 116, edição brasileira volume 2, p. 34.

<sup>152</sup> Edição francesa p. 127, edição brasileira volume 2, p. 45.

constantes através da criação de máquinas abstratas<sup>153</sup> que renovam simultaneamente as práticas de cidade, trabalho e arte-design. Diferentemente dos lingüistas que se interessam pelas constantes e universais da língua<sup>154</sup> para fundar sua unidade, Deleuze e Guattari constroem sua máquina abstrata em torno de variáveis e variações<sup>155</sup> de uma multiplicidade consistente. Para introduzir essa concepção da língua, trazem um debate entre Chomsky e Labov. Enquanto Chomsky insiste em traçar um sistema homogêneo dentro de uma realidade heterogênea, Labov recusa tanto a subordinação da variação à estrutura, quanto a sua rejeição para fora dela. Dupla recusa que o leva a introduzir linhas de variação-inerente<sup>156</sup>. É a própria variação que é inerente ao sistema da língua ou, como desejamos demonstrar, ao campo da arte-design. Um jovem negro passa do inglês *standard* ao *black english* (ou inglês dos guetos) “n” vezes em um mesmo enunciado: trata-se da passagem alternada entre dois sistemas definidos arbitrariamente ou de variações dentro de um mesmo sistema, pergunta-se Labov. No caso dos eventos urbanos que aqui apresentamos, seus participantes passam do artesanato à arte contemporânea e daí ao design e à mídia “n” vezes num mesmo enunciado visual, definindo linhas de variações na arte, e que se prolongam no trabalho e na cidade. Mais do que uma ampliação do campo da arte-design, trata-se de uma variação em *continuum* de práticas e linguagens que somente de modo disciplinar e arbitrário poderiam se constituir como campo autônomo. Para Deleuze e Guattari, seguindo Labov, todo sistema se encontra em variação contínua, o que equivale a dizer que ele não é definido por invariantes –

<sup>153</sup> É necessário enfatizar que, para Deleuze e Guattari, o conceito de máquina abstrata nada tem de constante ou universal: “*não há qualquer razão para relacionar o abstrato ao universal ou ao constante, e para apagar a singularidade das máquinas abstratas, quando estas são construídas em torno de variáveis e variações.*” Edição brasileira, volume 2, p. 35. Ir também à p. 227 do volume 5 da mesma edição para a conceituação de máquina abstrata.

<sup>154</sup> As diferentes “formas” de invariantes”: “1. *As constantes de uma língua (fonológicas, sintáticas e semânticas)*; 2. *Os universais da linguagem (as formas de decomposição de fonemas, de sintaxe e de significação)*; 3. *As árvores que ligam as constantes entre si, com correlações binárias no conjunto das árvores (cf. Chomsky)*; 4. *A competência, coextensiva em direito à língua e definida pelos juízos de gramaticalidade*; 5. *A homogeneidade, que se refere aos elementos e às relações não menos do que aos juízos intuitivos*; 6. *A sincronia, que erige um ‘em si’ e um ‘para si’ da língua, passando perpetuamente do sistema objetivo à consciência subjetiva que o apreende em direito (o do próprio lingüista).*” DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*, vol. 2, p. 34.

<sup>155</sup> Podemos perceber o quanto a máquina abstrata da língua concebida em torno de variáveis e variações por Deleuze e Guattari é próxima da concepção de Bakhtin de uma linguagem multifórmica tal como apresentamos anteriormente. Esta proximidade fica evidente quando afirmarmos que: “*a distinção língua-fala foi feita para colocar fora da linguagem todos os tipos de variáveis que trabalham a expressão ou a enunciação.*” p. 39.

<sup>156</sup> Edição francesa, p. 118, edição brasileira, volume 2, p. 35.

homogeneidades –, mas constituído por variações – heterogeneidades que, no caso da língua, são fonéticas, fonológicas, sintáticas, semânticas, estilísticas – que “trabalham” o sistema por dentro. A renovação lingüística, ou artística como desejamos demonstrar, se faz menos por ruptura de um sistema do que por “*modificação gradual de frequência, por coexistência e continuidade de usos diferentes.*”<sup>157</sup> Por oposição à lingüística que se interessa pelas constantes definidoras de um sistema, a pragmática apreende a língua pela linha de variação contínua – fato que coloca em xeque a própria noção de sistema e exige sua substituição pelo conceito de máquina abstrata.

Podemos associar “linha de variação” à música<sup>158</sup>: os invariantes se definem menos por sua permanência do que por uma função de centro que organiza sistemas lineares de tipo arborescente que delimitam uma forma. É possível, contudo, desagregar o princípio de centralização substituindo as formas centradas por contínuas formações que não cessam de se dissolver e de se recompor e, nesse processo, subordinam a forma. As variações se libertam das formas e liberam forças. Ao nos afastarmos do centro, não há mais matéria organizada pela forma, mas um material complexo que torna audível forças não sonoras. Se transferimos o contexto musical<sup>159</sup> para o contexto visual, podemos afirmar que ao nos afastarmos do centro, encontramos um material complexo que torna visível forças não visíveis. A música torna-se um arranjo sobrelinear, um rizoma ao invés de uma árvore. Se todo sistema é necessariamente linear e arborescente – centrado –, como fazer variar simultaneamente cidade, trabalho e arte para além dos sistemas estabelecidos e legitimados, e apreender essa variação? A recusa crítica da dialética não significa a negação da relação entre práticas artísticas ou criativas e suas concretas condições de produção. Nosso objetivo é, justamente, aquele de apreender as Multiformances como relação maquínica cidade / trabalho / arte-design, para além de todo campo próprio, relacionando por sua vez essas expressões em variação ao seu contexto histórico.

Segundo Deleuze e Guattari, ao considerar como linguagem somente o que deriva da língua, e considerar como fator de variação do sistema apenas a palavra

<sup>157</sup> Edição francesa p. 119, edição brasileira, volume 2, p. 37.

<sup>158</sup> Deleuze e Guattari fazem uma bela relação entre as variações na música e na língua. Edição francesa p. 120, edição brasileira volume 2, p. 38 a 41.

<sup>159</sup> Deleuze e Guattari respondem às objeções que lhe são feitas por aqueles que consideram que música não é linguagem. As mesmas respostas podem servir aqueles que consideram que arte não é linguagem. Edição francesa p.121, edição brasileira volume 2, p. 39.

individual, os lingüistas ignoram toda variável que trabalhe a expressão e a enunciação<sup>160</sup>. A partir de uma análise da relação entre voz e música, Deleuze e Guattari apresentam a operação que consiste em fazer variar continuamente elementos heterogêneos lingüísticos e não lingüísticos, variáveis de expressão e variáveis de conteúdo como um cromatismo generalizado<sup>161</sup>, conceito base de uma lingüística cromática. Expressões estrangeiras e atípicas produzem variação dos sistemas da língua arrancando-os de seu estado de constantes, ou seja, promovendo uma desterritorialização da língua. De modo semelhante, estrangeiros à cidade formal como os Sem Teto produzem variações na moradia tais como ocupações e acampamentos pré ou pós despejos entre outras; estrangeiros ao trabalho com carteira assinada ou Sem Emprego como catadores de papel e camelôs produzem variações no trabalho tais como cooperativas e associações entre outras formas de autonomização para além do trabalho assalariado; estrangeiros à mídia hegemônica ou Sem Máquinas Expressivas como todo um cognitariado de intelectuais e jornalistas, artistas e designers produzem variações de comunicação e arte. E finalmente, ao agenciar-se entre eles, esses nômades urbanos contemporâneos ganham em expressividade-movimento e arrancam “cidade”, “trabalho” e “arte-design” de sua constância. Não é por acaso que o estrangeiro – vetor de variação – é valorizado no manifesto que abre a parada *EuroMayDay* de 2008. Enquanto máquinas abstratas, as Multiformances produzem desterritorializações e compõem variações para além de invariantes com função de centro tais como os axiomas funcionalistas do sistema urbano e como os princípios mercadológicos do trabalho assalariado, ou ainda como as rédeas disciplinares do campo da arte-design<sup>162</sup> que se submetem a estes “centros” dominadores ao organizar de modo arborescente belas artes e artes aplicadas ou decorativas, arte erudita e arte popular, arte industrial e artesanato, arte moderna e arte contemporânea, artes gráficas e desenho industrial, artes sem fins e artes com fins entre outras arborescências. Ao invés de sucumbir à arbitrariedade e insuficiência dessas dualidades, porque não resistir às

<sup>160</sup> Essa questão foi profundamente analisada por Bakhtin em *Le marxisme et la philosophie du langage – Essai d’application de la méthode sociologique en linguistique* (Paris: les Éditions de Minuit, 1977), texto de 1929, sobretudo em sua crítica à corrente que denomina « objetivismo abstrato » desenvolvida pela Escola de Genebra e, em particular, por Fernand de Saussure.

<sup>161</sup> Edição francesa p. 120, edição brasileira volume 2, p. 38.

<sup>162</sup> Essas rédeas disciplinares por sua vez alimentam e são alimentadas pelas políticas representativas tais como as Câmaras Setoriais da Cultura.

classificações e apreender a arte em suas infinitas relações e variações? Afinal, nada é “*tão frágil como a esfera dos meios puros*”<sup>163</sup>... Por fim, as Multiformances são acontecimentos entendidos como momentos onde as práticas artísticas se liberam de suas próprias dicotomias de princípio e processo, conceito e expressão, pausa e ritmo, linha e cor, texto e imagem, tipografia e ilustração, criação e execução, em favor de uma produção contínua de infinitas variações.

Máquinas abstratas como a *EuroMayDay*<sup>164</sup>, *Fashion Real*, *Nolex*<sup>165</sup> e Prestes Maia<sup>166</sup> traçam insistentemente linhas de variação para moradia, trabalho e arte-design nas metrópoles pós-fordistas. Variação é resistência à homogeneização. Nossa questão é estética e política e nossos atores confirmam: com efeito, o modelo científico dos lingüistas, através de processos de centralização e standardização, sustenta o modelo político de dominação através de uma “língua” maior: “*formar frases gramaticalmente corretas é, para o indivíduo normal, a condição prévia para qualquer submissão às leis sociais.*”<sup>167</sup> Daí a necessidade da crítica a esses postulados lingüísticos para pensar uma política da variação contínua que permita uma vasta experimentação estética, e vice versa, uma estética da variação contínua que permita uma vasta experimentação política.

Se o conceito de língua maior está claro, a simples oposição entre sua unidade e uma multiplicidade de dialetos é insuficiente para apreender a noção de língua menor. Esta não deve ser entendida como dialeto regional dentro de um contexto nacional, nem tampouco como língua dominada por um fenômeno de globalização, mas como variações da língua maior. Com efeito, a língua maior é sempre trabalhada por línguas menores, ela própria se constitui através do trabalho lingüístico das minorias. Encontramos em Deleuze e Guattari uma subversão radical da crítica tradicional ao imperialismo americano: a língua inglesa – britânica ou americana – não é língua maior sem ser trabalhada por todas as minorias do mundo. Como vimos anteriormente, Labov considera que uma língua deve ser estudada através de suas variáveis inerentes. Há portanto dois

<sup>163</sup> Veremos mais adiante com Agamben sobre a captura dos “meios puros” pelo capitalismo contemporâneo. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 76-77. E veremos com Negri que a política e, acrescentamos, uma estética da multidão contém em si o próprio *telos*.

<sup>164</sup> Em 20 cidades européias.

<sup>165</sup> Desfile de precários (*Fashion Real*) e de camelôs (*Nolex*) no Rio – cidade de serviços em crise.

<sup>166</sup> Ocupação e manifestações em São Paulo – cidade de modelo industrial também em crise.

<sup>167</sup> Edição francesa p. 127, edição brasileira volume 2, p. 46.

tratamentos da língua: a lingüística procura extrair constantes da língua, e a pragmática a coloca em estado de variação contínua. Com o primeiro tratamento, é obtida uma língua maior onde as regras são obrigatórias, já do segundo emerge uma língua menor onde as regras facultativas constroem um *continuum* de variações. Deleuze e Guattari citam autores que produziram línguas menores como Kafka que escrevia em uma língua (alemã) distinta de sua nacionalidade (tcheca), ou como Beckett que escrevia em uma língua (televisão) distinta do seu lugar (teatro). Não se trata apenas de escrever em uma língua que não é a sua, mas de estender tensores na própria língua. Expressões estrangeiras e atípicas constituem

“um extremo de desterritorialização da língua, representa(m) o papel de tensor, isto é, faz(em) com que a língua tenda em direção a um limite de seus elementos, formas ou noções, em direção a um aquém ou a um além da língua. (...) o tensor não se deixa reduzir nem a uma constante nem a uma variável, mas assegura a variação da variável, subtraindo a cada vez o valor da constante.”<sup>168</sup>

Se pensarmos na forma urbana como uma língua maior, é possível afirmar que as Multiformances – assim como as “práticas” de cidade que teorizamos com De Certeau e que exemplificamos com as intervenções do coletivo BijaRi junto com camelôs do centro de São Paulo – tensionam as “línguas” cidade, trabalho e arte-design para fora de sua própria forma. Se pensarmos em língua maior como linguagem hegemônica, é possível considerar que a “língua maior” do *prêt-à-porter* internacional – notemos a poderosa presença do inglês e do francês nas *Fashion Weeks* desde Milão até o eixo Rio-São Paulo e, mais recentemente, no *Brazil Design Week*<sup>169</sup> – foi desterritorializada no evento *Fashion Real* no Parque Lage; a “língua maior” da mídia nacional foi desterritorializada pela Ocupação Prestes Maia com seus sotaques regionais, expressões rurais, gírias locais, palavras de ordem grotescas e falas artísticas inacabadas; A “língua maior” do mercado global e sua extensão visual representada pela logomarca da *griffe* Cartier foi desterritorializada pela performance-poema *Cartier Citarre Erratic Art*

<sup>168</sup> Edição francesa p. 126, edição brasileira volume 2, p. 44.

<sup>169</sup> O primeiro *Brazil Design Week* aconteceu em setembro de 2008 no Rio de Janeiro: “O Brazil Design Week será um evento voltado à geração de negócios e pretende influenciar a maneira dos empresários perceberem o design e seu potencial estratégico para agregar valor aos seus produtos e serviços. Para que nossas organizações possam se posicionar como players globais, a idéia é que, durante uma semana, executivos brasileiros e estrangeiros, entidades setoriais e órgãos governamentais possam transitar num ambiente criado para a promoção de acordos de trabalho e trocas de experiências.” Mais informações no site: [www.tv1.com.br](http://www.tv1.com.br)

*Rice Recitar* realizada na Cinelândia. A questão não é a distinção entre língua maior e língua menor, mas a possibilidade de um devir menor da “língua” maior. O problema não é a oposição quantitativa entre uma maioria e uma minoria, mas o deslocamento de constantes que funcionam como referência central<sup>170</sup> constituindo formas “cidade”, “trabalho” e “arte-design” em direção a outras maneiras de habitar, produzir e imaginar mundos. Em outras palavras, não é suficiente distinguir o majoritário – sistema homogêneo e constante – das minorias – sub-sistemas heterogêneos e variáveis –, é necessário apreender o minoritário como devir potencial. Enquanto a aquisição da maioria equivale ao exercício do poder e da dominação através da extração de constantes, o devir minoritário conecta e conjuga uma variedade de elementos de minorias, e os coloca em variação contínua.<sup>171</sup> O inacabamento é expressão estética do devir minoritário frente às formas majoritárias da cidade, do trabalho e da arte-design. Elementos de minoria em variação contínua<sup>172</sup> não constituem campos fragmentados mas uma multiplicidade consistente: mil platôs.

### 2.3.3. Partitura, constituição do comum

Composição de polifonias, consistência de platôs... constituição do comum. Vimos anteriormente que a concepção de “comum” como “potencialidade” e não como “potência” leva necessariamente a uma resistência – um antagonismo efetivo à nova forma do capitalismo ou capitalismo cognitivo – que não atinge uma dimensão política constituinte. O desenvolvimento da internet com seu ideário de compartilhamento de saberes e suas ferramentas de intercâmbio de informações, músicas e filmes tem provocado a crise das indústrias culturais tradicionais – imprensa, indústria fonográfica e cinematográfica – mesmo quando reformuladas como indústrias criativas<sup>173</sup> no Brasil e no mundo. Ora, para além da cooperação social capturada pela empresa através do trabalho assalariado (ou sub-assalariado e precário, entre outras formas que camuflam o vínculo

<sup>170</sup> O homem branco adulto heterossexual para Deleuze e Guattari.

<sup>171</sup> Edição francesa, p. 134, edição brasileira volume 2 p. 53.

<sup>172</sup> Veremos mais adiante, no capítulo 3, como essas “variações contínuas” foram capturadas pelo design a serviço das empresas. Em *Life Style*, Bruce Mau nos mostra como o “Brand Identity” propõe identidades visuais corporativas em “variação contínua”.

<sup>173</sup> FLORIDA, Richard. *The rise of the Creative Class: and how it's transforming work, leisure, community and every day life*. New York: basic Books, 2002.

empregatício como o contrato com pessoa jurídica), tão bem apresentada por Virno, outras formas de cooperação social realizadas com um maior grau de autonomia de seus agentes podem ser encontradas no seio de novas economias denominadas “economia solidária”, “economia diferenciada”, “economia de negócios abertos”<sup>174</sup>, entre outras sem nome ainda, com suas formas alternativas de produção. A variedade de contextos para a realização de obras culturais gera toda uma gama de negociações entre empresas e produtores, entre restrições e inovações. Ao se afastar deste centro que é o emprego – e a estabilidade que ele supostamente garante –, o trabalhador da cultura, ou melhor, o empreendedor cultural autônomo pode avançar em termos de possibilidades criadoras. Na empresa esparramada pela metrópole contemporânea, se desejamos prosseguir com a metáfora musical, o pianista virtuose é apenas uma entre muitas forças produtivas e tem como companheiros de fortuna ou de infortúnio, o *jazzmen* que experimenta<sup>175</sup>, o repentista que improvisa, o *rapper* que *sampleia*, entre outros *bricoleurs*. Evidentemente, nenhuma delas escapa totalmente às partituras previamente estabelecidas ou à imposição de fórmulas mercadológicas<sup>176</sup>, mas nem todas a esse destino se conformam sem resistência. Diferentemente de Virno que nos fala de um cenário indeterminado, talvez devêssemos assumir que o cenário das execuções lingüístico-comunicativas é a norma capitalista. E que, portanto, essas “performances” são mais ou menos determinadas por partituras em função de serem executadas dentro ou em movimento para fora e contra o contexto imediatamente empresarial. Vimos que Virno aponta, na contemporaneidade, a subsunção da cultura e do intelecto público na empresa capitalista<sup>177</sup>, mas há também, simultaneamente, uma potencialização da produção cultural-intelectual pelo agir político na monstruosa metrópole, perceptível por

<sup>174</sup> “Negócios abertos” ou “open business” é um modelo que tem atendido à produção do Tecnobrega – hibridação dos gêneros “tecno” com “brega” – em Belém do Pará. CASTRO, Oona e LEMOS, Ronaldo. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

<sup>175</sup> Ver a crítica de Adorno e Horkheimer na p. 144. ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Adorno. *Dialética do Esclarecimento (capítulo: Indústria cultural - O esclarecimento como mistificação das massas)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

<sup>176</sup> No caso de um autor musical, o formato e duração de cada faixa de música, o número de músicas em um CD, o design gráfico do produto, as regras para execução no rádio ou para a performance na televisão, o estilo visual do artista, o “jabá”, etc.)

<sup>177</sup> “O intelecto torna-se público a partir do momento em que se une ao trabalho; todavia, é necessário observar que uma vez unido ao trabalho assalariado, o aspecto público que o caracterizava, é inibido e deformado. Sempre que re-evocado enquanto força produtiva, esse aspecto é sempre re-abolido enquanto esfera pública propriamente dita, eventual raiz da Ação política, princípio constitucional diferente.” VIRNO, Paolo. *Op. cit.*, 70p.

exemplo nos movimentos que examinamos e nas novas economias que deles derivam. É possível traçar novas relações entre Trabalho (*poiésis*) e Ação (*práxis*) e, a partir dessas novas relações onde o *General Intellect* é central, verificar novas práticas artísticas e expressões estéticas. Nesse caso, produzir é resistir.

O desenvolvimento do caráter público do intelecto implica dois movimentos distintos mas complementares, para fora e em oposição ao trabalho assalariado. Se por um lado, o *General Intellect* se afirma como esfera pública autônoma somente se o distanciarmos da relação salarial, por outro, a esfera pública autônoma só pode se manifestar se a atrelarmos ao *General Intellect*. Segundo Virno, necessitamos de uma forma radicalmente nova de democracia.<sup>178</sup> Forma radicalmente nova de democracia ou nova forma de democracia radical – não representativa e imediatamente produtiva? Virno aponta que, assim como aquela do século XVIII, a multidão contemporânea afirma um direito de resistência – *jus resistencia* – que não se confunde com a construção de um novo Estado ou de um monopólio da decisão política, mas com a multiplicação de experiências de democracia não representativa. Entre elas destaca a desobediência civil (desobediência à própria lei de obediência que precede todas as leis civis fundadoras do Estado) e o êxodo (sem guia, utopia ou terra prometida) que não se reduz à uma fuga na medida em que afirma outros mundos possíveis. Fala então das lutas operárias americanas do século XIX, das lutas dos jovens italianos dos anos 70 que preferiram o trabalho precário e o tempo parcial ao emprego fixo na fábrica e, por último, dos movimentos da multidão contemporânea que dão, segundo o autor, uma expressão autônoma, afirmativa e em alto relevo a este excedente de saberes e fazeres, que recusa sua configuração enquanto mero recurso produtivo da empresa capitalista.<sup>179</sup> Multidão de pensadores e criadores, catadores e camelôs que, ao compartilhar um sentimento de “não-se-sentir-em-casa”, criam uma esfera pública não estatal: as carnavalizações, performances e ocupações de prédios públicos nas nossas metrópoles ou, de modo mais geral, as economias diferenciadas de movimentos sociais e culturais são experiências de constituição de uma esfera pública do comum. Eis o virtuosismo político não servil

---

<sup>178</sup> VIRNO, Paolo. *Op. cit.*, p. 73.

<sup>179</sup> *Idem*, p. 77.

da multidão, eis o êxodo radical<sup>180</sup> – “para fora” e “contra” – onde o aspecto público do Intelecto é vital.

Como dissemos na apresentação deste autor que nos seduziu com a bela imagem do virtuose para qualificar o trabalhador cognitivo contemporâneo – entre eles a designer que somos – Virno é paradoxalmente muito distante e muito próximo da nossa abordagem da Multidão. É distante quando atribui a constituição da Multidão ao medo dos que compartilham um “não-se-sentir-em-casa” ao invés de enfatizar o desejo e a alegria do processo. E é distante também quando avança sua concepção de um comum como fundo universal ou potencialidade lingüística genérica. Mas volta a se aproximar quando aborda o comum como produto das lutas ou potência histórica de criação de novas linguagens. Sem negar a subsunção do político pela empresa capitalista, Virno aponta a possibilidade da constituição de uma esfera pública a partir de um excedente produtivo que Hardt e Negri apreendem como “carne da multidão”:

“a carne da multidão produz em comum de uma maneira que é monstruosa e sempre ultrapassa a medida de quaisquer corpos sociais tradicionais, mas essa carne produtiva não cria caos e desordem social. O que ela produz, na realidade, é comum, e o comum que compartilhamos serve de base para a produção futura, numa relação expansiva em espiral. Isto talvez possa ser mais facilmente entendido em termos do exemplo da comunicação como produção: só podemos nos comunicar com base em linguagens, símbolos, idéias e relações que compartilhamos, e por sua vez os resultados de nossa comunicação constituem novas imagens, símbolos, idéias e relações comuns.”<sup>181</sup>

Hoje, o comum é a chave para entender toda atividade social e econômica, e portanto, apreender resistências possíveis. Hardt e Negri recorrem ao conceito de “hábito”<sup>182</sup> para explicitar o comum como base sobre a qual tem lugar toda

<sup>180</sup> Para abordar esse “êxodo radical”, Negri faz referência a Hirschman (HIRSCHMAN, Albert O. *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970): “se tomarmos o esquema de Hirschman a propósito da definição de resistência, ele dizia que há duas formas de resistência: voice e exit. A resistência voice é falada no interior de uma assembléia, de um todo unido; a resistência exit é uma resistência exodante, é o êxodo, é o fato de que eu recuso um comando, uma estrutura, e vou embora.” NEGRI, Antonio. “Antonio Negri no Fórum Livre do Direito Autoral” em revista Lugar Comum – estudos de mídia, cultura e democracia. Rio de Janeiro: E-papers e Rede Universidade Nômade, número 28, p. 22.

<sup>181</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão– Guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 257.

<sup>182</sup> Hardt e Negri tomam emprestado o conceito de “hábito” do pragmatismo Americano, em particular de John Dewey. Mais recentemente, o conceito de *habitus* também foi desenvolvido por Pierre Bourdieu.

criação, qual seja, como tecido ao mesmo tempo produzido e produtivo. Poliformances, Heteroformances ou, como preferimos, Multiformances são impregnadas de uma visão dialógica da relação multiplanar entre governo e movimentos sociais para além da representação e da qual procuramos apreender a expressão. Se até aqui apreendemos essa relação no espaço concreto da cidade –, agora insistiremos na sua extensão ao espaço virtual da internet, e portanto no tempo.

---

Partimos da controvertida metáfora hobbesiana do Leviatã. Deixamos para trás as fábulas coloniais ou modernas – a lenda das três raças ou o mito da democracia racial – que freqüentemente disfarçaram “à brasileira” o conflito nas relações mestre e escravo, capitalista e trabalhador, governo e movimento social. E percorremos os paradoxos carnavalescos, para enfim apreender o monstro contemporâneo na sua realidade produtiva: social, estética e política – biopolítica. Negri recusa a dialética entre um sujeito – Estado ou capital – e um objeto – cidadão expropriado de seus direitos, habitante expulso de sua moradia, trabalhador explorado na sua força – e afirma a potente luta entre sujeito e sujeito. Pois é na luta contra aquilo que reconhece como força de desvitalização que os Sem – Sem teto, Sem Emprego, Sem Máquinas Expressivas – se tornam potência constituinte. É na luta contra o Leviatã paulista que a Ocupação Prestes Maia – o monstro biopolítico – rompeu o nexo lógico entre eugenia e finalismo e se fez multidão.

Em seu artigo “*Il mostro politico. Nuda vita e potenza*”<sup>183</sup>, Negri conclui sobre a difícil travessia da carne que toma corpo, da resistência que ganha consistência sobre um outro fundamento ontológico: a produção e não mais a origem, o processo e suas explosões e não mais o princípio e a continuidade do projeto eugênico. Trata-se de uma trama ontológica que resiste a cada dia e a cada noite. Evocando Spinoza, Negri insiste no caráter alegre dessa produção, pois somente a alegria é “*capacidade de decisão como abertura e progressão da carne*

---

<sup>183</sup> NEGRI, Antonio. “*Il mostro politico. Nuda vita e potenza*” em *Desiderio del mostro – dal circo al laboratorio alla politica*. FADINI, Ubaldo, NEGRI, Antonio e WOLFE T., Charles (organizadores). Roma: Manifestolibri, 2001.

*aos corpos comuns, como avanço na capacidade de desenvolver, de construir, de inventar o ser.*”<sup>184</sup> Com efeito, “festa”<sup>185</sup> é como o MSTC<sup>186</sup> denomina os alegres preparativos que antecedem os tensos momentos da ocupação dos prédios abandonados. O monstro biopolítico é o motor intempestivo, paradoxal, eversivo de toda e qualquer teleologia eugênica que alimente a sintaxe do poder – a estreita relação entre origem e comando – com base na constituição do comum, da qual procuramos apreender a expressão estética.

Segundo Negri, a primeira passagem dessa constituição é aquela do corpo sem órgãos<sup>187</sup>, ou melhor, de uma corporeidade que não corresponde à delimitação de um corpo, mas a uma acumulação de potência em uma carne preta de possibilidades. Vimos com Hobbes que o medo engendra o Leviatã. E vimos com Virno que este mesmo sentimento – o medo suscitado por um “não-sentir-em-casa” – pode engendrar tanto o virtuosismo servil na empresa, quanto o potente antagonismo disseminado na metrópole. Bakhtin fala do medo como o inimigo do devir e das transformações<sup>188</sup>. Com efeito, não é o medo, mas o desejo que leva a Multidão a lutar na construção de novos mundos, ou melhor, de novos monstros. Se o Leviatã de Hobbes é uma concepção política cuja representação ilustra a capa da obra de mesmo nome, os anti-leviatãs que analisamos são irrepresentáveis, seja politicamente, seja esteticamente. Suas expressões podem ser caracterizadas como carnavalescas, grotescas, barrocas, desmedidas, inacabadas. Daí o medo que suscitam e a repressão que sofrem. Em *Multidão*, Hardt e Negri comentam que a carne social viva pode facilmente parecer monstruosa, pois “*para muitos, essas multidões que não são povos nem nações, ou sequer comunidades, constituem mais um exemplo da insegurança e do caos que resultaram do colapso da ordem social moderna.*”<sup>189</sup> Apontam então para o Vampiro como símbolo da monstruosidade de uma sociedade na qual os corpos

<sup>184</sup> NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, p. 202. O ser não é uma essência, o ser é uma invenção que se dá no coletivo e na alegria.

<sup>185</sup> *Dia de festa*: filme de Toni Venturi e Pablo Georigieff sobre o cotidiano de militantes do MSTC.

<sup>186</sup> Movimento dos Sem Teto do Centro (São Paulo).

<sup>187</sup> Sobre o conceito de “corpo sem órgãos”, ver DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 185.

<sup>188</sup> BAKHTIN, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 227: “*O carnaval é uma percepção do mundo muito vasta e popular que remonta aos milênios passados. Ao se liberar do medo e ao aproximar o mundo do homem e o homem do homem [...] com sua alegria na mudança e sua feliz relatividade se opõe somente à seriedade oficial, morosa, monológica e dogmática, gerada pelo medo, inimiga do devir e da transformação e que tende à absolutização do estado das coisas e da ordem social.*”

<sup>189</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 251.

sociais tradicionais entraram em crise, e para o Golem como símbolo da monstruosidade da guerra<sup>190</sup>, assim como de alguma possibilidade de redenção<sup>191</sup>. Até o momento, abordamos monstruosos processos estéticos da contemporaneidade mais do que representações de monstros. Retornemos por um momento às alegorias. Na tradição mística judaica, o Golem é matéria amorfa que ganha vida quando um rabino pronuncia palavras cabalísticas. Metáfora dos enigmas da criação original<sup>192</sup>, esta matéria recusa a forma e, desse modo, torna-se metáfora de outros monstros possíveis.

Em “O Golem”<sup>193</sup>, Borges narra as desventuras de um rabino sedento de saber que, talvez por erro na grafia ou na articulação do Sacro Nome, gerou um monstro mudo que lhe varria a sinagoga. Sarcasticamente, Borges insinua a semelhança entre a perplexidade do rabino de Praga frente à sua estranha criatura e o sentimento de Deus por seu desventurado servidor. Também em “O Golem”<sup>194</sup>, Elie Wiesel disserta sobre o empenho do Rabi Maravilhoso empenhado na defesa da sua comunidade. Uma criatura de barro é gerada a partir de apenas dez letras da língua sagrada, o que se traduz na sua imperfeição: o corpo monstruoso é, segundo Wiesel, desprovido de expressão. Em “O Servo”<sup>195</sup>, Primo Levi também aborda a questão da criação através da história de um rabino de Praga. Levi conta com muita ironia que Arié, suposto avô de Karl Marx, Franz Kafka, Sigmund Freud, Albert Einstein e “*de todos os que perseguiram a verdade por caminhos tortuosos e novos no coração da Velha Europa*”<sup>196</sup>, desejava construir para si um trabalhador fiel, forte e carecido de discernimento. Enfim, um robô que pudesse, entre outras tarefas, defender o gueto da cidade. Uma vez encontrada a fórmula, o rabino fez seu Golem – figura humana da cintura para cima, caos da cintura para baixo – destinado a servir seu criado toda vez que seu barro inerte fosse chamado à vida pelo Nome. Embora não fizesse nada que Arié

<sup>190</sup> Monstruosidade da guerra travada pelo Estado de Israel contra a população da Faixa de Gaza enquanto escrevemos estas linhas (janeiro de 2009).

<sup>191</sup> HARDT, Micael e NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>192</sup> Golem ou Adão ambos os mitos se referem à criação do mundo por Deus e, de certo modo, permanecem como mito da criação humana ou da criação *tout court* (cf. capítulo 1).

<sup>193</sup> BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. São Paulo: editora Globo, 1999, p. 286.

<sup>194</sup> WIESEL, Elie. *O Golem. A história de uma lenda*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

<sup>195</sup> LEVI, Primo. *71 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 306.

<sup>196</sup> LEVI, Primo. *Op. cit.*, p. 310.

não ordenasse, tampouco fazia tudo o que Arié lhe ordenava<sup>197</sup>. Tida como sem expressão ou sem discernimento, a criatura mais servil entre todas as criaturas recusava a servidão. Assim como o Golem, matéria informe que recusa a forma transcendente, a Multidão dos Sem experimenta a desobediência. Enfim uma brecha de resistência, mas é necessário ir além.

Da criação do homem por Deus sabemos que é mito. Mas não estaria a própria história do homem e de suas criaturas – artefatos políticos e estéticos, materiais e imateriais – impregnada do mito original da matéria que pode ganhar forma unicamente sob a inspiração do artista ou do designer, que corresponde ao sopro do verbo divino? Ou ainda do mito político moderno segundo o qual a matéria social deve necessariamente se submeter ao comando do Estado e do Capital? A esta concepção transcendente da vida neste mundo, opomos um viés materialista, designando o monstruoso homem de argila como metáfora da carne da multidão em busca de novas configurações: outros corpos e outras expressões possíveis, para além das formas hierarquizadas de disciplina e controle que caracterizaram a modernidade. Carnavalizações, performances e ocupações não representam nada, apenas constituem a fala monstruosa, quase sempre silenciada por monopólios de comunicação, de uma carne social transbordante cuja forma política e estética não pode ser delimitada. À configuração formal, essa matéria prefere o contínuo movimento: Multiformances. Ora, que dispositivos podem permitir a manutenção de algum nível de consistência estética ou de mobilização política para além do evento?<sup>198</sup>

O Golem acena também para a *criação de aparatos tecnológicos pelo homem*. Em 1964, Norbert Wiener escreve *God & Golem Inc*<sup>199</sup>. Irônico, o título do texto pode ser traduzido como “incorporação” ou como “companhia” de Deus e de seu Golem: com efeito, nem criadores nem criaturas não escapam às práticas comerciais. Wiener escreve esse texto dezesseis anos depois da publicação de

<sup>197</sup> A questão da recusa a realizar tarefas é tratada pelo escritor Americano Herman Melville no conto *Bartleby, o escrivão* (1853) que recusa trabalho com a frase “eu preferiria não fazer”. Este conto, por sua vez, influenciou *O Artista da Fome* (1922) de Franz Kafka.

<sup>198</sup> Se trata aqui do problema da institucionalização do movimento social, cultural ou artístico. Deleuze e Guattari falam de territorialização e desterritorialização. De modo não equivalente, mas ainda mais útil para problematizar, Negri fala de poder constituído e potência constituente. Ou seja, é “o” problema de manter ou não o movimento no tempo.

<sup>199</sup> WIENER, Norbert. *God & Golem Inc. Sur quelques points de collision entre cybernétique et religion*. Nîmes: Éditions de l'Éclat, 2000 (MIT Press, 1964).

*Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*<sup>200</sup> com o objetivo desta vez de propor uma análise da repercussão da ciência da comunicação e do controle, criada por ele mesmo, sobre a sociedade, a ética e a religião. Sabemos que a relação entre ciência e religião é permeada de preconceitos recíprocos. Ao afirmar que, se levarmos em conta os tabus religiosos, não poderemos contribuir ao avanço do conhecimento científico, Wiener nos incita a sustentar de modo experimental opiniões heréticas e proibidas, mesmo que tenham de ser rejeitadas em seguida. No campo científico, uma pergunta herética seria: podemos criar uma máquina mais inteligente do que nós mesmos? Uma resposta negativa a esta pergunta significaria que nosso poder de criação é limitado, enquanto uma resposta positiva apontaria, por outro caminho, um limite da nossa inteligência. Antes de formular nova pergunta, analisemos os três elementos da cibernética que “tocam” o domínio religioso: a existência de máquinas auto-adaptativas (capazes de “aprender”) e de máquinas capazes de se reproduzir e, enfim, a coordenação entre o homem e a máquina.

Wiener demonstra então que a questão da capacidade de aprendizagem das criaturas tem fundo religioso: com efeito, ela está no seio da disputa entre Deus e o Diabo – criatura de Deus segundo a ortodoxia judaico-cristã – pela alma de Job. O Diabo enfrenta com todas as suas artimanhas a onisciência de Deus, seu criador. É possível para um criador qualquer jogar uma partida conseqüente com uma criatura sua? Esta possibilidade existe na medida em que a criatura possa desenvolver alguma forma de “inteligência imprevista”, uma inteligência mais humana do que se poderia esperar. No caso do criador humano e a criatura mecânica ou eletrônica, a questão que Wiener se colocava em 1964 ressurgiu em 1997 quando o campeão mundial de xadrez Garry Kasparov perdeu do super computador *Deep Blue* da empresa IBM. Na época, entre muitas polêmicas, inclusive de ordem comercial, surgiu um debate sobre o “demasiado humano” das decisões – decisões menos programadas – da máquina.

A segunda questão de cunho religioso diz respeito à capacidade reprodutiva das máquinas. Como vimos no capítulo um (com São Tomás de Aquino e com seu crítico Georges Bataille), Deus fez o homem à sua imagem. O que dizer das máquinas criadas pelos homens: qual é a “imagem” de uma máquina? Para

---

<sup>200</sup> WIENER, Norbert. *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Nova Iorque: Hermann, Paris e John Wiley & sons, Inc., 1948.

responder, Wiener faz uma distinção entre imagem pictórica e imagem operatória, definida como aquela que, mesmo sem apresentar qualquer semelhança com a primeira, executa as mesmas funções. Essa semelhança de função constituiria uma similaridade bem mais profunda do que a semelhança de forma. Uma vez definida a máquina como dispositivo que converte “mensagem de entrada” em “mensagem de saída”, Wiener demonstra em seguida, em termos matemáticos, como transdutores lineares podem se reproduzir.

Constatamos a existência de máquinas que podem aprender e de máquinas que podem se reproduzir. A que preço? Do mesmo modo que a Igreja sempre condenou aqueles que comercializam milagres, hoje a ciência condena aqueles que colocam seus saberes a serviço de fins venais. Não se trata de alertar para o pecado que tais transações oferecem, mas para o perigo político que tais transações científicas geram. Wiener escreve esse texto com o objetivo de denunciar o perigo da Guerra Fria – o mundo vivia então sob a apreensão de quem, USA ou URSS, apertaria primeiro o botão que lançaria a guerra nuclear<sup>201</sup> –, mas não deixa de alertar também para os problemas das biotecnologias que já despontavam no horizonte.

Depois da aprendizagem e da reprodução das máquinas, a terceira questão que interessa a Wiener é a própria relação entre homens e máquinas. O cérebro da máquina é indiscutivelmente mais rápido, o cérebro do homem é indeciframente mais plástico, acostumado a gerenciar idéias vagas e problemas imprecisos. Sistemas compósitos humanos-mecânicos se tornam indispensáveis<sup>202</sup>. Hoje, grande parte de nossos sistemas são monstruosos no sentido que incorporam humano e tecnológico, criador e criatura. No final de seu texto, Wiener nos alerta sobre o problema de aplicar as idéias da cibernética – ciência da comunicação e do controle com base matemática – às ciências sociais: impor precisão aquilo que a ela resiste não é útil nem honesto. Daí a necessidade da ética nas ciências. Com isso encerra suas reflexões sobre as relações entre Deus, Homem e Máquinas, onde a máquina é o homólogo moderno<sup>203</sup> do Golem criado

<sup>201</sup> A perspectiva de ataques nucleares infelizmente não sumiram do horizonte.

<sup>202</sup> É o caso, por exemplo, das traduções de uma língua para outra. Onde a mecânica não é suficiente, introduz-se um elemento humano, e vice-versa. Uma máquina de tradução pode oferecer “n” possibilidades de tradução, mas somente a crítica humana poderá determinar qual é a mais adequada.

<sup>203</sup> Esta edição do texto de Norbert Wiener incorpora um discurso de Gershom Scholem realizada por ocasião da inauguração em 1965 de um computador construído pelo Instituto Weizmann de

pelo rabino de Praga. Lembremos que esse texto, cujo subtítulo é “pontos de colisão entre cibernética e religião” indica igualmente a necessidade de certa heresia na pesquisa científica. Nossa heresia é aquela de ousar pensar em máquinas de comunicação em geral e em máquinas de design em particular que constituam um comum e não um controle que as transcende, questão que trataremos a seguir.

---

Rehovot, e ao qual foi dado o nome de *Golem número 1*. Em seu discurso, Scholem compara o Golem de Rehovot ao Golem de Praga: concepção de base (as letras do alfabeto hebraico e, bem mais simples, o sistema binário 1 e 0), fonte de atividade (energia do discurso e energia elétrica), forma, tamanho, eficiência, memória, capacidade de falar e capacidade de amor. Em ambos os criadores – cabalistas da Idade Média e cabalistas modernos – encontramos a preocupação de que o Golem não se transforme em instrumento da Guerra, questão de extrema atualidade no caso da convivência belicosa do Estado de Israel com seus vizinhos.