ESTADO DE EXCEPÇÃO E VALOR DE EXPOSIÇÃO PARA UMA POSSÍVEL DESCRIÇÃO DO FUNCIONAMENTO DE DISPOSITIVOS ESTÉTICOS

por

Luís Carneiro*

Resumo: Neste ensaio pretendemos abrir algumas vias de compreensão da relação entre uma forma pura de vigência da Lei, o estado de excepção, e os dispositivos de poder que preenchem esse estado nas sociedades contemporâneas. Tentaremos fornecer igualmente ferramentas conceptuais para entender o modo de funcionamento destes dispositivos através do retorno a uma célebre problemática de Walter Benjamin, acentuando a sua noção de "valor de exposição", possibilitando uma outra concepção da natureza do Capitalismo global.

Palavras-chave: Estado de excepção; dispositivos de poder; valor de exposição.

Abstract: In this essay we wish to open up ways of comprehending the relation between a pure form of Law enacted in a state of exception and the power apparatuses that fill in that state in contemporary societies. We will also try to provide some conceptual tools which appear necessary to understand the mode of functioning of these apparatuses, by way of a return to a well-known subject in Walter Benjamin, highlighting his notion of "exhibition value", which allows us to rethink the nature of global Capitalism.

Keywords: State of exception; power apparatuses; exhibition value.

Na esfera do espaço público, assistimos à imensa proliferação de objectos tais como o *iPhone*, produzido pela multinacional Apple Inc., um telefone portátil, oficialmente designado como *smartphone*, que já não se reduz às características clássicas de um telemóvel – chamadas, mensagens de texto –, mas que integra toda uma panóplia de funcionalidades vigentes num domínio virtual: acesso à internet e a "redes sociais", leitor de música em mp3, jogos dos mais diversos tipos, desde os mais infantis, mecânicos, até aos jogos de "cultura geral", navegação por GPS, publicitação de eventos, filmes, novidades de celebridades, etc. A presença destes objectos e o seu uso no espaço público adensa uma tendência de privatização do próprio espaço: ao nível das relações conscientes entre os corpos este deixa de ser realmente partilhado. Contudo, esta ausência de partilha a um nível instaura,

* Investigador do Grupo de Investigação Estética, Política e Arte do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

justamente através da presença destes objectos mediadores, a outro nível, uma dimensão virtual com os seus espaços-tempos próprios que diagonalizam, por assim dizer, as relações espácio-temporais imediatas. O espaço *actual* é segmentarizado, individualizado, celularizado, com todo o movimento e actividade corporal que sai fora desta norma sendo reprimido, directa ou indirectamente,[1] ou separado na esfera do espectáculo, ao passo que um espaço *virtual* é indefinidamente expandido.

Este campo, digamos, transcendental da experiência (empírico-transcendental), o virtual, é plenamente real e objecto de uma experiência possível, embora o seu carácter privado não seja universal, i.e., não constitui a sua essência. O facto de se estabelecer como propriedade privada, mercantilizado, assenta e depende da existência destes mediadores, artefactos que possuem uma existência objectiva, material, e que exteriorizam assim uma experiência interna – interna no sentido em que não é manifesta ao outro na dimensão do espaço actual, mas apenas através destes artefactos, a encarnação de fendas no mundo perceptivo das relações materiais.

A leitura de livros no espaço público apresenta homologias estruturais com o exemplo dado – é talvez o livro a expressão mais pura da relação mediada por um objecto entre o actual e o virtual –, a analogia, porém, tem os seus limites, dado que, com os avanços da cibernética, o funcionamento de um *smartphone* instaura uma temporalidade interactiva que o livro não possui – com um objecto deste tipo é possível comunicar de facto com pessoas que não partilham a imediatidade do espaço em que a pessoa que o usa se encontra, é possível aceder a uma informação não limitada empiricamente ao médium usado, etc. A profundidade da interioridade instaurada pelo livro somente pode ser dita "privada" num sentido restrito, sobretudo se tomarmos como exemplo uma obra literária que tenha um efeito "descentrante" relativamente ao sujeito, nomeadamente pela interposição da linguagem do outro, não manipulável, que força o sujeito a exteriorizar-se, a ultrapassar-se pelo choque de sentidos irredutíveis à sua identidade dada. Ao invés, com os objectos acima mencionados, embora a um nível extensivo – quantidade de informação disponível, diferentes modalidades dessa mesma informação – o horizonte dessa "interioridade" seja muito mais vasto, o tipo de relações de capital que aí emergem são completamente diferentes. Com o livro – além de este poder ser requisitado numa biblioteca, não pago –, o preço é pago num só momento, ao passo que no espaço virtual aberto por estes artefactos, as aplicações funcionais, o *software* e a informação são comprados em diversos momentos ao longo do tempo. Com o livro, era somente o objecto empírico que era pago, a sua virtualidade não era alvo de relações de capital, com os artefactos cibernéticos é a própria virtualidade que se constitui agora como objecto dessas relações.

Ao falarmos de "interioridade" não estamos a reduzir a dimensão do virtual a um *topos* subjectivo, utilizamos este termo somente no sentido em que o virtual, *mediado através de objectos que lhe servem de suporte*, não é acessível a quem não esteja "conectado" a estes mesmos objectos. Esta interioridade "objectiva", exteriorizada no interface do ecrã do aparelho, é assim a própria condição da privatização do virtual. Esta privatização do

[1] Se tomarmos como exemplo o tipo de distribuição dos corpos nos meios de transporte públicos, aquilo que aqui dizemos torna-se claro. Nem toda a coerção é uma coerção directa, empírica, de um corpo agindo violentamente sobre outro, existe uma violência indirecta, vigente através de acenos, gestos, que desencorajam certos movimentos e actividades pela inflição de vergonha, por exemplo – aquilo a que chamamos, com uma palavra acertada, "constrangimento".

virtual, por outro lado, expõe de forma clara a sua própria "territorialidade", o facto de se organizar em regiões, de não ser um meio homogéneo, unidimensional, abstracto, mas que entra em complexas relações de distribuição do seu conteúdo, ele mesmo configurado segundo diversas modalidades.

Como pensar então um virtual colectivo, não privatizado nem privatizável? Sem dúvida, não existe uma virtualidade pura, desligada do actual; aquilo que se trata de pensar, contudo, é o estatuto da actualidade que possibilita a relação com o virtual. Em nosso entender, há de facto um elemento material que se esquiva a essa privatização: o *corpo vivo*. O estatuto do corpo vivo é diferente de um mero artefacto cibernético na medida em que se dobra em si próprio enquanto complexo senciente-sentido, isto é, em capacidade de afectar e de ser afectado unida em si enquanto auto-afecção. Esta auto-afecção, partilhada enquanto tal por todos os corpos vivos, constitui uma redobra transcendental que possibilita a transferência de sentidos de um corpo a outro no plano do virtual. Esta dimensão virtual ligada à corporeidade corresponde, no seu conteúdo, àquilo que podemos chamar *memória*, entendendo por esta palavra o registo inconsciente – nem toda a memória é objecto de uma rememoração consciente ou lembrança – de vivências, sentidos, afectos, que, justamente por não se reduzirem a uma consciência individual actual e/ou presente, possuem uma consistência autónoma especial[2]. A coincidência impossível entre a afectação na sua actividade (afectar) e na sua receptividade (ser afectado) constitui a cisão própria de um corpo vivo e a qualidade da fenda que este encarna enquanto tal no mundo perceptivo das relações materiais (distinta dos artefactos cibernéticos). Esta cisão, aquilo a que chamaremos uma *diferença pura* – não uma diferença positiva entre dois corpos, mas uma diferença imanente a um corpo –, é, paradoxalmente, aquilo que é partilhado por todos os corpos enquanto redobra da corporeidade – como é óbvio, não partilhado como um mesmo objecto é partilhado por diversas pessoas, mas partilhado na não-relação mesma dos corpos, de forma puramente imanente.

É necessário debruçarmo-nos atentamente sobre esta expressão: corpo vivo. Que corpo e que vida estão aqui em jogo? Aqui teremos de seguir Agamben quando, referindo Michel Foucault, nos diz que, a partir do século XVIII, o cuidado da vida começou a ser tomado pelo Estado e a política se tornou *biopolítica*. O que isto acarretou foi uma vasta generalização e redefinição do conceito de vida "vegetativa" ou "orgânica" coincidente com a herança biológica de uma Nação – tendo atingido a sua formulação extrema com o Nazismo (Agamben, 1998, pp. 138-143). Actualmente, é possível vislumbrar os traços deste processo nas discussões médico-jurídicas acerca dos critérios necessários para estabelecer em definitivo o momento da morte de uma pessoa, nomeadamente naquilo que é designado por "morte cerebral"; esta morte pessoal, porém, deixa como um resto uma vida nua – um *neomort* ou um *faux vivant* – com o estatuto legal de um cadáver, mas que pode manter algumas características da vida tendo em vista transplantes de órgãos. É em consequência disto que, logicamente, Agamben pode dizer que «a morte torna-se, deste modo, um epifenómeno da tecnologia do transplante» (*idem*, p. 156) e que «a sala de

[2] Não usamos este termo indiferentemente. Para definir aquilo que denomina como "ser especial", Agamben vai à raiz etimológica do termo, «*species*, que significa "aparência", "aspecto", "visão"» (Agamben, 2006, p. 77), a mesma raiz que se encontra em *speculum*, espelho. Diz-nos igualmente que «o ser especial é absolutamente insubstancial. Não tem lugar próprio, mas acontece a um sujeito e está neste como um *habitus* ou um modo de estar, como a imagem está no espelho.» (*Idem*, p. 78).

reanimação onde oscilam entre a vida e a morte o *neomort*, o ultracomatoso e o *faux vivant* delimita um espaço de excepção em que emerge no estado puro uma vida nua pela primeira vez integralmente controlada pelo homem e pela sua tecnologia» (*ibid.*, p. 157). Não há portanto nada de "natural" nesta vida, dado que ela se tornou plenamente objecto de uma biopolítica. Por outro lado, o corpo aqui em causa é simplesmente uma pura presença física em que a vida se encontra totalmente exposta à morte enquanto vida nua, limiar de cruzamento entre *zoê*, uma vida natural, comum a todos os seres vivos, e *bios*, uma vida (politicamente) qualificada.

Esta *vida nua*, por outro lado, diz-nos Agamben, é produto de uma decisão soberana sobre o estado de excepção, pela qual é traçado um limiar de indistinção entre facto e direito, onde a lei vigora sob a forma da sua suspensão. Nesta excepção soberana está em causa a própria condição de possibilidade da validade das normas jurídicas e da autoridade de um Estado, na medida em que, suspendendo todo o direito positivo, esta pode definir o caso normal como âmbito da sua validade. Esta definição do caso normal é assim uma *normalização*, a criação do âmbito da sua referência na vida real, a partir do qual a norma jurídica se pressupõe e justifica a si própria.

Nesta relação de pressuposição, a lei vigora assim num estado ontológico de suspensão, em potência, na medida em que instaura uma relação de circularidade auto-referente. No estado de excepção a lei pode ordenar um espaço jurídico numa relação de pura potencialidade, sem precisar de punir os sujeitos que recaem no seu âmbito. Estamos assim longe do poder soberano tal como foi definido por Foucault, um poder eminentemente repressivo, funcionando maioritariamente através de uma subtracção, cujo modo de aplicação principal era o imposto, o tributo; um poder, em suma, com o «direito de *fazer* morrer ou de *deixar* viver» (Foucault, 1994, p. 138). A potência da soberania no estado de excepção não deve ser assim entendida como aquilo que deve passar ao acto, mas como uma potência em acto *enquanto potência*. O *nomos* soberano é portanto realmente soberano na medida em que não necessita de passar ao acto, exercendo o seu poder de uma forma puramente virtual e, por isso mesmo, não tendo necessidade de algo exterior a si mesmo dado que se pressupõe a si mesmo numa relação de *exclusão inclusiva*, i.e., em que aquilo que é excluído da norma, do direito positivo, é incluído nela sob a forma da suspensão da lei.

Por outro lado, a aplicação da lei na sua desaplicação, no seu subtrair-se a si mesma da necessidade da sua aplicação, representa uma pura forma de lei, vigorando sem qualquer prescrição e sem qualquer significado. Esta forma de lei vota a vida que recai sob o seu domínio ao abandono, produzindo uma vida nua, a vida no estado de excepção, «em que o gesto mais inocente ou o mais pequeno esquecimento podem ter as consequências mais extremas» (Agamben, 1998, p. 58), vida cuja genealogia é traçada por Agamben numa figura do direito romano, o *homo sacer* – aquele cuja vida é totalmente exposta à morte ao mesmo tempo que é não sacrificável (cuja morte não pode ser alvo de um procedimento codificado por parte do poder, mas que pode ser morto em absoluta impunidade por parte de qualquer um). Assim, «o elemento político originário não é a simples vida natural, mas a vida exposta à morte (a vida nua ou a vida sagrada)» (*idem*, p. 88), nem *zoê*, nem *bios*, mas um limiar de indistinção entre uma e outra, entre "natureza" e "cultura".

O vitalismo implícito nesta abordagem não é redutível à dimensão "orgânica" dos corpos, objecto de estudo da ciência biológica, mas, dado o entrelaçamento dos corpos vivos com a dimensão inorgânica das máquinas e a alteração das suas potencialidades, dos seus comportamentos, dos seus gestos, por este mesmo entrelaçamento, este vitalismo

estende-se igualmente a esta dimensão, constituindo um verdadeiro *Corpo sem Órgãos*. Esta inorganicidade virtual constitui um plano dessubjectivado, impessoal e pré-individual, em que é a vida enquanto tal que se afecta a si mesma.[3]

Se pensarmos com Deleuze a propósito da genealogia foucaultiana da biopolítica, podemos ver na passagem de uma anátomo-política do corpo individual mecanizado à biopolítica do corpo-população uma transmutação da própria vida (na medida em que esta está totalmente entrelaçada com as relações de poder que a atravessam tanto nas suas formas, como nas suas forças)[4]. Uma vida que de uma formação individualizante tendo por objectivo a sua funcionalização produtiva pelo poder disciplinar passava a uma regulação especificante da sua duração e das suas forças intensivas pelo biopoder.[5] Com a passagem de uma a outra, assistimos a uma configuração distinta da própria territorialidade, passando da concepção de um espaço neutro ou vazio preenchido discretamente por corpos individuais e que deve ser organizado produtivamente, a um espaço sempre já vital, preenchido por uma massa vital contínua e directamente identificado com o próprio território enquanto tal, independentemente dos corpos que o preenchem na sua particularidade (daí toda a incidência do biopoder sobre a natalidade, a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, etc., sempre relativos à "população" – com todo o anonimato calculatório que este termo acarreta, inclusivamente no que concerne à sua relação com a estatística). Contudo, com a explosão das potencialidade virtuais das máquinas cibernéticas, a territorialidade sofre de novo uma modificação, passando a vigorar ela mesma numa outra consistência espácio-temporal (já abordada acima na nossa pequena análise da exemplaridade dos *smartphones*). Esta modificação na própria natureza das máquinas, de máquinas energéticas a máquinas informáticas, é portanto o sintoma, segundo Deleuze, de uma nova modificação nas relações biopolíticas, a transição plena de sociedades disciplinares para uma *sociedade de controlo*. Com esta nova formação, os indivíduos tornam-se *dividuais*, atravessados por vastos processos de dessubjectivação que os põem em órbita, numa ondulação contínua, produto de uma formação permanente e oscilante em que a "escola" e a "empresa" se fundem, e as massas se tornam «amostras, dados, mercados ou "*bancos*"» (Deleuze, 2003, p. 242), sendo alvo constante de *modulações* e de trocas flutuantes. A nossa perspectiva é que este tipo de sociedade, uma sociedade de controlo, com a sua proliferação gigantesca de dispositivos com

---

[3] Relativamente a esta questão remetemos o leitor para o brilhante ensaio de Agamben, incluído na colectânea que aqui referimos, *Potentialities* (ed. americana), sobre um dos últimos escritos de Gilles Deleuze, *Immanence: Une vie...*, onde o autor relaciona a noção de "uma vida" justamente com o resto corporal do ultracomatoso, preservado em vida com vista ao transplante de órgãos, e em que aborda a questão da imanência como auto-afecção da vida, imanência da imanência. É necessário, porém, termos em mente a propósito deste problema uma frase de Deleuze relativa à filosofia de Foucault: «quando o poder se torna bio-poder, a resistência torna-se poder da vida, poder-vital, que não se fica pelas espécies, pelos meios e pelos caminhos deste ou daquele diagrama» (Deleuze, 2005, p. 125).

[4] Como o expôs claramente Foucault no primeiro volume da sua *História da Sexualidade*: «a finalidade da presente pesquisa é efectivamente mostrar como dispositivos de poder se articulam directamente com o corpo – com corpos, funções, processos fisiológicos, sensações, prazeres; não que o corpo tenha sido apagado, longe disso, trata-se de o fazer surgir numa análise em que o biológico e o histórico não se sigam um ao outro, como no evolucionismo dos antigos sociólogos, mas se liguem segundo uma complexidade crescente à medida que se desenvolvem as tecnologias modernas de poder que tomam a vida por alvo» (Foucault, 1994, p. 153).

[5] Apesar de estes processos não se poderem separar houve como que uma *sobressunção* da mecânica disciplinar pela regulação biopolítica, que se acentuou conforme a sociedade ocidental adensava os processos de massificação com a melhoria das "condições de vida" e com a explosão demográfica da sua população.

os seus processos de dessubjectivação, é aquilo que vem preencher as relações de poder vigentes num estado de excepção tornado regra, tal como é dito por Agamben.[6]

* * *

Num fragmento póstumo de Walter Benjamin intitulado *O Capitalismo como Religião*, referido por Agamben em *Profanações*, o autor diz-nos que o capitalismo representa o fenómeno religioso da modernidade por excelência, desenvolvido no Ocidente como um parasita do Cristianismo, cuja história se acabou por tornar, em última instância, a desse mesmo parasita. Deste fragmento interessa-nos ressaltar duas das características que, segundo Benjamin, caracterizam o fenómeno capitalista: a) o facto de ser uma religião puramente cultual, onde nada tem significado a não ser que esteja relacionado com o culto, não tendo dogma específico nem teologia, e b) o seu carácter culpabilizador, onde a culpa não pode ser expiada, mas ganha, pelo contrário, uma dimensão universal.

De modo a explicitar a primeira característica, parece-nos ser útil recorrer às noções de "valor de culto" e "valor de exposição" que Benjamin desenvolve em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Diz-nos o autor que «o valor singular da obra de arte "autêntica" tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro» e que «o culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional» (Benjamin, 1992, p. 82). A obra de arte, no sentido clássico e tradicional, apresentava-se imbuída de uma "aura", manifestando uma lonjura na sua proximidade mesma, aura que «mais não representa do que a formulação do valor de culto da obra de arte» (*idem*, p. 82).[7] Com o surgimento da fotografia e do cinema «a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual» (*ibid.*, p. 83). Assim, Benjamin distingue entre valor de culto e valor de exposição, sendo este o novo valor que a arte adquire com a sua reprodutibilidade técnica, dado o facto de esta se definir pela capacidade de desenraizar

---

[6] Em *O que é um dispositivo?* é de certa maneira o próprio filósofo italiano que deixa implícita esta relação ao analisar os dispositivos – as redes de poder virtuais que têm a capacidade de capturar, orientar, modelar, gestos, condutas e discursos – e os seus respectivos processos de subjectivação que, na fase actual de desenvolvimento do capitalismo, devêm processos de dessubjectivação: «ce qui définit les dispositifs auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désubjectivation. Un moment de désubjectivation était bien enveloppé dans tout processus de subjectivation et le Moi de la pénitence, ne se constituait effectivement, comme nous l'avons vu, qu'en se niant ; mais aujourd'hui, processus de subjectivation et de désubjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale» (Agamben, 2007, pp. 43-44). Os dispositivos, tal como no-los apresenta Agamben, aplicam-se aos seres viventes – a matéria, por assim dizer, amorfa da sua aplicabilidade, pensada enquanto afectividade pura ligada aos comportamentos animais –, gerando "processos de subjectivação", i.e., a criação de sujeitos insubstanciais, na medida em que são separados das suas tendências animais naturais de modo a ser formados por relações de poder virtuais. A palavra "subjectivação" comporta assim a produção de um sujeito enquanto "sujeição" ao dispositivo, comportando igualmente uma dimensão objectiva, dado que o sujeito é uma objectivação das formas pressupostas pelas relações de poder imanentes ao dispositivo. É desta objectividade, das relações concretas que o sujeito assume nos seus gestos, acções, comportamentos, pensamentos, etc., que emerge a subjectividade, pensada no sentido clássico, enquanto interioridade reflexiva, identidade pessoal, a partir do momento em que o sujeito se reconhece no seu objecto. (Cf. Agamben, 2007, pp. 32, 35-37)

[7] Podemos definir esta aura como a manifestação, num objecto contemplado, da sua distância relativamente àquele que o contempla, do seu ser alheio à manipulação, da sua irredutibilidade e indiferença perante a nossa vontade

a obra de arte de todo o seu contexto "natural", de a deslocar no espaço e no tempo, em suma de a "desterritorializar", dessubstancializando-a.

Contrariamente ao valor cultual, que a obra de arte adquiria conforme servia os fins de culto a que se prestava ou, mais tarde, após o Renascimento e com a crescente secularização da humanidade, quanto mais autêntica era considerada, o valor de exposição, por seu turno, de uma obra tornou-se tanto maior quanto maiores eram as oportunidades da sua exposição a um maior número de pessoas. Este aumento exponencial do valor de exposição traduziu-se, segundo o autor, numa alteração *qualitativa* da sua natureza, o que nos leva a considerar que «a obra de arte, devido ao peso absoluto que assenta sobre o seu valor de exposição, passou a ser uma composição com funções totalmente novas, das quais se destaca a que nos é familiar, a artística, e que, posteriormente, talvez venha a ser reconhecida como acidental.[8]» Contudo, Benjamin identifica o último reduto do valor cultual da imagem no rosto humano tal como este vigora no próprio médium da exposição; diz-nos ele que «no culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. Na expressão efémera de um rosto humano acena pela última vez, a aura das primeiras fotografias» (*ibid.*, p. 87).

Analisando o cinema como o médium perceptivo que leva a cabo todas as tendências do processo massificado da reprodutibilidade técnica, Benjamin mostra-nos de que modo este se separa do teatro enquanto forma de arte tradicional. No teatro, o actor representa para um público, cuja presença física o obriga a moldar a sua performance, no cinema o actor representa para uma máquina, para um equipamento, que possui uma série de critérios imanentes, aos quais o actor se tem de adequar, daí a necessidade, na rodagem de um filme, de diversos *takes*, de modo a acertar as posturas, os posicionamentos, os gestos, do actor às exigências da maquinaria – sendo a função do director de fotografia, por exemplo, a de saber ler essas mesmas exigências e de servir de mediador entre estas e a representação do actor. A representação do actor é assim submetida a uma série de testes ópticos. Os espectadores, não estando na presença real do actor e não sendo perturbados por ele, assumem uma posição segura e distanciada, identificando-se directamente com o próprio equipamento, i.e., também eles testando e avaliando o actor.

Por outro lado, a representação do actor de cinema é totalmente fragmentária e dispersa, isto é, os diversos planos em sequência no filme são filmados de forma descontínua, impedindo-o de se identificar plenamente com o papel: uma pequena cena filmada agora, outra depois, após diversas tentativas, um plano fixo mais prolongado, uma cena de perseguição rodada em vários dias, em interiores e exteriores, etc. Fragmentos esses que são posteriormente montados, i.e., recortados, reunidos, compostos. «Trata-se de necessidades

[8] A este propósito, Benjamin cita Bertolt Brecht, dizendo que «se o conceito de obra de arte já não é aceitável, relativamente à coisa que surge quando uma obra de arte é transformada em mercadoria, então temos que abandonar esse conceito». (Cit. por Benjamin, 1992, p. 87) Sustentamos que esta é igualmente a posição de Walter Benjamin, para quem o "artístico" se tornou uma dimensão, por assim dizer, "regional" da economia política, que, em última instância, se converte em alvo predilecto de uma crítica ideológica, dado que, tendo os objectos artísticos perdido aquilo que eminentemente os caracterizava, a aura, somente pode recair sob esta designação – arte – aquilo que unicamente serve para se estabelecer enquanto "espectáculo", impedindo o seu livre uso pelo homem, capturado pelo poder numa esfera separada. Inversamente, ela pode, em certas condições especiais, adquirir, pela perda do seu fundamento, uma capacidade única de politização do domínio social e um carácter emancipatório que não possuía tradicionalmente, tornando-se capaz de abrir novas dimensões ontológicas, de ser realmente criativa, no sentido mais profundo deste termo.

elementares da maquinaria que dispersam a representação do actor numa série de episódios que é preciso depois montar» (*ibid.*, p. 94).

O actor de cinema apresenta-se assim não a um público como outrem, mas a si próprio perante a câmara. «A estranheza do actor perante o equipamento, como refere Pirandello, é essencialmente do mesmo tipo da estranheza que se sente perante a própria imagem reflectida no espelho. *Mas agora, a imagem é separável da pessoa, é transportável* (...). O actor de cinema, quando está perante a câmara, sabe que em última instância está ligado ao público (...) dos receptores, que constituem o mercado. Este mercado, no qual o actor empenha não só a sua força de trabalho, mas também todo o seu ser, no momento em que efectua um determinado desempenho, é-lhe tão inacessível como qualquer produto feito numa fábrica» (*ibid.*, pp. 94-95). Esta despersonalização radical do actor, o registo da sua imagem nos/pelos dispositivos de captação e a sua subsequente exposição e distribuição no domínio público, engendra novas formas de ansiedade, é por isso que «o cinema reage ao aniquilar da aura, com uma construção artística da "*personality*" fora do estúdio. O culto da "estrela", promovido pelo capital cinematográfico, conserva a magia da personalidade que, há muito, se reduz à magia pútrida do seu carácter mercantil» (*ibid.*, p. 95).

Não devemos passar ao lado da dimensão sígnica quasi-alegórica da exposição benjaminiana acerca do cinema. Se atentarmos ao facto acima mencionado da perda de aura da obra de arte, como aquilo que faz dela um fenómeno propriamente "artístico", e por outro lado a pequenos exemplos que Benjamin nos vai dando sobre o extravasamento da dimensão cinemática na realidade quotidiana, como nos exames de aptidão profissional, em que um candidato a um emprego numa empresa, por exemplo, se vê obrigado a representar um papel adequado às exigências de um comité especializado de avaliação, ou na política, em que um discurso de um governante é captado pelos media, permitindo a divulgação da sua imagem e discurso a um número elevado de pessoas, estaremos assim em condições de pensar a cinematização da própria realidade. É neste sentido que devemos ler uma frase como esta: «a realização de um filme, especialmente de um filme sonoro, proporciona um espectáculo como nunca anteriormente, em tempo ou lugar algum, tinha sido imaginável. É um processo onde não existe nenhum ponto de observação que permita excluir do campo visual o equipamento de registo, de iluminação, o pessoal de apoio, etc. (a não ser que a pupila do espectador coincidisse com a lente da câmara)» (*ibid.*, p. 98).

Na realidade totalmente cinematizada, chega-se assim a um ponto em que ocorre uma indistinção total entre actor e espectador – o actor de cinema, ao contrário do actor de teatro, pode assistir como espectador à sua própria representação –, o que veicula a falsa ilusão de uma interioridade separada dos actos registados pelo equipamento, i.e., em que o actor se identifica igualmente com o equipamento. «Em princípio, o teatro conhece o ponto a partir do qual a acção é apreendida como ilusória, sem dificuldade. Para o cinema não existe um tal ponto. A sua natureza ilusória é uma natureza em segundo grau: resulta da montagem» (*ibid.*, p. 99). Esta montagem é homóloga da legendagem – a imposição de um sentido pré-determinado à imagem, a produção de critérios específicos da sua leitura – feita a imagens fotográficas num jornal, mas num outro sentido, isto é, a apreensão de uma imagem é determinada pela imagem que a precede e pela que lhe procede, pela sua sequenciação.

Podemos assim entender as diversas formas características da sacralização capitalista, que se opera num meio desterritorializado de exposição já de si profano, através da re-

produção de uma aura artificial, patente no brilho que ostentam os novos rostos "estrelares" gerados por mega-produções cinematográficas na esfera do espectáculo, e, por outro lado, pela imposição de critérios estritos, mas subtis, de leitura das imagens. É neste sentido que Agamben nos fala da essência da religião como «aquilo que retira coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum, transferindo-os para uma esfera separada» (Agamben, 2006, p. 104), caracterizando-se igualmente pela marcação de todos as coisas, acções, gestos, etc., com fórmulas e códigos estritos de observância que regulam o seu uso.[9] «E, tal como nas mercadorias, em que a separação é de tal forma inerente à própria forma do objecto que se divide em valor de uso e valor de troca e se transforma num fetiche inatingível, igualmente aqui, tudo aquilo que é representado, produzido, vivido (...) é dividido de si próprio e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e em que qualquer uso se torna duradouramente impossível» (*ibid.*, p. 116).

O rosto, enquanto *topos* artificial do valor de culto imposto à imagem vigente no médium da exposição, é um tal fetiche, i.e., a presença de uma ausência, assim como as fantasias que, com a transformação de todos os indivíduos simultaneamente em actores e espectadores, vêm a preencher o espaço vazio, o hiato deixado em aberto com a distância interior adquirida em relação ao espectáculo, uma pura forma testemunhal. Esta falsa aparência de uma interioridade privada, dado que ela mesma tem de ser preenchida por qualquer coisa, por objectos que lhe fornecem uma consistência sem a qual não poderia subsistir, é alimentada pela esfera do consumo, no seio da qual os indivíduos se formam adquirindo possessões que, através da sua desaparição mesma no momento do seu consumo, são subsumidas pelo capital que faz girar todo o processo.

* * *

Com a morte dos imperadores romanos e com os reis franceses da Idade Média dava-se um ritual bizarro em que a efígie de cera do soberano era exposta num *lit d'honneur*, tratada como a pessoa viva do rei e depois queimada, geralmente após sete dias passados da morte corporal do soberano. A presença desta efígie devia ser «relacionada (...) com o carácter perpétuo da dignidade real, que "não morre nunca"» (Agamben, 1998, p. 93). De maneira semelhante, constatamos a feitura de uma imagem de cera do *devotus* – uma figura próxima do *homo sacer* –, aquele «que consagra a sua vida aos deuses infernais para salvar a cidade de um grande perigo» (*idem*, p. 95). Se este homem consagrado «morre, tudo está em conformidade; se, porém, não morre, é então necessário enterrar uma imagem (*signum*)» (Agamben, *ibid.*, p. 96), de modo a repor na normalidade das relações comunitárias o seu estatuto pessoal que, no momento da consagração, adquiria uma aura e uma majestade excessivamente vívidas. A imagem de cera do devoto, o colosso, «não é, pois, um simples substituto do cadáver. Pelo contrário, no sistema complexo que regula (...) a relação entre os vivos e os mortos, ele representa, à semelhança do cadáver, mas de modo mais imediato e geral, a parte da pessoa viva que está entregue à morte e que, na medida em que ocupa ameaçadoramente o limiar entre os dois mundos, deve ser separada do contexto normal dos vivos» (*ibid.*, p. 97). O devoto sobrevivente é assim «um ser paradoxal que, embora pa-

[9] Contrariamente à habitual recorrência ao termo *religare* (aquilo que liga e une o humano e o divino) como origem etimológica da palavra "religião", Agamben traça antes a sua origem no termo *relegare*, «que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve marcar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o "reler") perante as formas – e as fórmulas – a observar para respeitar a separação entre o sagrado e o profano.» (*idem*, p. 106).

recendo levar uma vida normal, move-se na verdade, num limiar que não pertence nem ao mundo dos vivos nem ao dos mortos: é um morto vivo ou um vivo que é, na realidade, uma *larva*, e o colosso representa justamente a vida consagrada que se tinha já virtualmente separado dele no momento do voto» (*ibid.*, p. 98).

É, sem dúvida, à luz deste facto que devemos entender a criação de estátuas de cera de celebridades tão populares hoje em dia, expostas em Museus – sendo o mais célebre o *Madame Thussauds* em Londres, actualmente com sucursais em vários pontos do planeta. É como se o excessivo valor de exposição destas "personalidades", que faz transferir e pôr em circulação o seu rosto numa zona virtual não-morta, necessitasse de um substrato exterior, de um suplemento cultual, patente na estátua de cera, verdadeiro colosso pós-moderno.

Podemos entender assim como este valor de exposição faz transformar a quantidade em qualidade, como o desenraizamento de gestos dos seus referentes naturais e a sua passagem à consistência virtual do médium de exposição, se torna um índice de massa, fazendo com que os espectadores que a eles se vinculam assumam esses gestos em si, vindo assim a provar aquilo de que Benjamin falava a propósito da indistinção e penetração mútua entre arte e ciência – em que as imagens veiculadas no médium de exposição se revelam como verdadeiros componentes de dispositivos geradores de processos de subjectivação. Nesta fase extrema do capitalismo, não é somente a televisão que inaugura uma outra dimensão da distribuição dos gestos capturados nos dispositivos, mas é a própria internet que, tendo-se estabelecido como uma gigantesca base de dados em suspensão, permanentemente acessível, permite, por exemplo, que se faça o *download* de séries televisivas, cujo valor de exposição aumenta, atingindo uma massa ainda maior e veiculando muito mais efectivamente gestos, comportamentos, opiniões e discursos que oscilam conforme a flutuação das necessidades do próprio mercado.

Como fazer face a esta situação que cada vez mais estrangula toda a capacidade de um gesto de resistência através da captura e separação de todos os gestos numa esfera separada? «Na sua fase extrema, o capitalismo não é senão um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios», visando a «absoluta impossibilidade de profanar» (Agamben, 2006, p. 122). Esses meios puros, comportamentos que se desligam dos fins e dos códigos impostos pelos dispositivos, desactivando-os, são eles mesmos, numa reviravolta paradoxal do poder, exigidos pelos próprios dispositivos, gerando verdadeiros processos de dessubjectivação. É neste sentido que devemos interpretar todas as injunções sociais na contemporaneidade que apelam à novidade, à criatividade, ao empreendedorismo activo, ao gozo da diferença, em que todos os indivíduos são incentivados a recriar-se constantemente, a viver nomadicamente, em que todos os gestos, acções e condutas são "liquidados".

Julgamos que a resistência possa passar por uma nova forma de lidar com a virtualidade estética do corpo vivo; mas em que medida, dado que Agamben nos alerta para o perigo de pensarmos ingenuamente a possibilidade de resistência de um corpo de par em par investido (e controlado, acrescentaríamos nós com Deleuze) pelos processos de subjectivação biopolíticos da contemporaneidade? Sem dúvida, um procedimento artístico da corporeidade encontra-se também ele cada vez mais em ruína, devido à separação e espectacularização de todas as formas artísticas no mercado cultural. Se os dispositivos de poder ou o próprio *nomos* soberano se torna cada vez mais indistinto de uma escrita total da vida, a forma de vida que procuramos hoje, «um *bios* que é apenas a sua *zoê*», somente se pode apresentar

como a escrita da própria cisão entre interior e exterior, a escrita de uma não-escrita (e, de maneira recíproca, a estética de uma inestética). A nosso ver, isto passa por uma performatividade especial do corpo tendente a uma desactivação de si mesmo enquanto vinculado às formas de investimento estético do poder. Passa assim também por um exemplo e uma singularidade especiais: a apresentação e exposição de um vazio, de um hiato, que é a própria génese do pensamento enquanto tal – vazio de todas as conotações e referenciações possíveis – expugnação de toda a vergonha e de toda a culpa numa forma extrema de quietude em devir – apresentação de um puro existente na radicalidade última do assombro filosófico.

De resto, podemos somente afirmar a necessidade cada vez mais premente de uma «negligência, isto é, [de] uma atitude livre e "distraída" – ou seja, livre da *religio* das regras – face às coisas e ao seu uso, às formas da separação e ao seu significado. Profanar significa: abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência que ignora a separação, ou, melhor, faz dela um uso particular (...). E isto não significa desleixo (nenhuma atenção aguenta a comparação com a da criança que joga) mas, sim, uma nova dimensão do uso, que crianças e filósofos entregam à humanidade» (*idem*, pp. 106-108).

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O Poder Soberano e a Vida Nua.* Lisboa, Editorial Presença, 1998.

— *O que é o contemporâneo? e outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009.

— *Profanações.* Lisboa, Edições Cotovia, 2006.

— «Absolute Immanence» in *Potentialities.* Stanford, Stanford University Press, 1999.

— *Qu'est-ce qu'un dispositif.* Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007.

BENJAMIN, Walter. "Capitalism as Religion" in *Walter Benjamin: Selected Writings Vol. 1 1913--1926* (Jennings, Michael W. ed), Cambridge, Harvard University Press, 2004.

— «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» (1939) in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.* Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Conversações.* Fim de Século – Edições. 2003.

— *Foucault.* Lisboa. Edições 70. 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber.* Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1994.