

Introdução

Jonathan Crary

Quase três décadas se passaram desde o lançamento de *Estética da desapareição*, em 1980. O contexto imediato em que o livro foi escrito foram os últimos anos da década de 1970, que hoje são como um país estrangeiro para todos nós. Aquele era o mundo bipolar da Guerra Fria; a globalização (embora, sem dúvida, ocorresse na época) não frequentava o pensamento de todos; a maioria das pessoas ainda usava máquinas de datilografar, não processadores de texto; nem mesmo o gravador de videocassete conseguira tornar-se ainda um produto de consumo largamente difundido; a Internet estava a anos de sua implantação generalizada; e as catástrofes do fim do século XX, nos Bálcãs, em Ruanda, no Golfo Pérsico e noutros locais, estavam longe de ser previsíveis, pela óptica do sistema de gestão do balanço do terror na década de 1970.

Então, de que modo repercute agora, no século XXI, esse texto notável de Paul Virilio? Talvez sua releitura possa, no mínimo, ajudar a corrigir algumas das caracterizações equivocadas de sua obra, que se acumularam nos anos decorridos desde então. Este texto, em particular, deixa claro o que sempre foi óbvio para qualquer leitor criterioso de Virilio: ele nunca foi nem é um crítico/historiador das mídias ou um filósofo da tecnologia, da maneira como tais rótulos se aplicariam a figuras muito díspares, como Ellul, McLuhan, Kittler ou Stiegler. É claro que sua obra tem sido de valor singular para quem se interessa por essas

áreas, mas as principais preocupações de Virilio estavam noutro lugar. Para usar termos quase kantianos, é mais exato ver seu trabalho como um exame incessante das condições que possibilitam a experiência. Contudo, é difícil imaginar um abandono mais completo dos pressupostos universalizadores da crítica de Kant do que os argumentos de *Estética da desapareição* (a ironia do título se faz notar nesse aspecto). Para Kant, o papel essencial do tempo era unir de maneira coerente todos os elementos do conhecimento, estabelecendo uma relação entre o pensamento e a percepção. Ou seja, o tempo é visto como a condição necessária de qualquer experiência particular que tenhamos; o tempo é aquilo que torna possível e inteligível a percepção. O projeto de Virilio é desvendar o papel do tempo nas múltiplas e profundas desvinculações entre a percepção e seus objetos possíveis. Mas ele está longe de se interessar por desenvolver uma nova descrição filosófica do tempo, seguindo os passos de Bergson, Husserl, Heidegger ou outros. Sua postura é mais nietzschiana, em sua articulação do tempo como irreduzivelmente plural, descontínuo, não homogêneo e reversível. Assim como o eram para Foucault na década de 1970, as questões do tempo para Virilio interessam primordialmente como efeitos de um dado campo de forças e efeitos. Portanto, Foucault e Virilio se alinharam, pelo menos por algum tempo, em sua preocupação correlata com o modo pelo qual a experiência individual e coletiva era territorialmente moldada por relações estratégicas de poder.

Convém frisar que Virilio está longe de propor que, antes da Revolução Industrial, os seres humanos tivessem mantido uma relação mais “natural” com a temporalidade. No cerne de *Estética da desapareição* encontra-se a insistência em que a experiência, como duração, sempre se constituiu

como algo dessincronizado e fraturado. É essa a importância de sua temática da “picnolesia”, sua despatologização do “pequeno mal” epiléptico. Talvez ele pudesse ter escolhido outra ilustração, igualmente eficaz, para transmitir sua ideia, já que não escreve do ponto de vista da fisiologia médica, e sim do vértice da fenomenologia da percepção, ainda que seu projeto divirja de quase todos os trabalhos feitos no contexto desta última (inclusive por Merleau-Ponty). A “fenomenologia” de Virilio (que ele substituiria pelo termo “logística”) descobre que a percepção compõe-se de rupturas, ausências e deslocamentos, bem como da capacidade de produzir colchas de retalhos de vários mundos contingentes.

Historicamente, houve uma vasta gama de maneiras pelas quais as sociedades responderam aos caprichos e incoerências da percepção, a exemplo dos muitos privilégios pré-modernos concedidos a estados de transe, possessão ou devaneio e aos modos como tais estados foram criativamente integrados na vida coletiva. Mas Virilio deixa implícito que, sempre que predominam as formas de pensamento lógico ou racional, especialmente no Ocidente, as lacunas e ausências da percepção são assimiladas e dessingularizadas numa textura homogeneizada e potencialmente controlável dos acontecimentos. O objetivo da razão, diz ele, é “redistribuir metodicamente as eliminações ocasionais da picnolesia [...] negar qualquer valor ativo às ausências individuais”.

Portanto, Virilio demonstra que o indivíduo nunca está organicamente situado num rio *a priori* do tempo, e sim que a história sempre foi uma questão de remanejar arranjos e técnicas através dos quais são produzidos sistemas temporais provisórios. O problema da velocidade, por exemplo, com o qual o pensamento de Virilio é popularmente identificado, dificilmente seria algo específico

da modernidade recente. Todas as épocas históricas, quer pensemos no Império Romano, quer no de Napoleão, são compreensíveis em termos de velocidades, formas de movimento e estase e suas possibilidades de modificação. Os últimos 150 anos foram diferentes apenas na proporção das mudanças e na acumulação intensificada de tecnologias e redes superpostas. Com certeza, essa visão histórica mais ampla da velocidade e do território foi parte do que atraiu Deleuze e Guattari em sua utilização das ideias de Virilio em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (também publicado em 1980). Ao mesmo tempo, *Estética da desapareição* afirma que as velocidades são produzidas não apenas por aquilo em que costumamos pensar como tecnologias, mas também por vetores e itinerários de muitos tipos.

Um dos elementos decisivos do presente texto (e, é claro, de grande parte dos escritos de Virilio) é o cinema, bem como o cinemático. Nas páginas de *Estética da desapareição*, o cinema é importante como uma das maneiras mais disseminadas de as ausências das percepções humanas serem complementadas e reposicionadas por uma produção externa de velocidade, deslocamento e luminosidade. Virilio certamente não subestima a importância crucial da invenção do cinematógrafo na década de 1890, mas seu senso do cinemático é muito mais abrangente e sugestivo que a maioria das perspectivas sobre a história do cinema. Alguns componentes da máquina cinemática estão em uso há muitos séculos: formas de projeção, imagens em movimento, viagens imóveis e iluminações visionárias. Sem dúvida, o extraordinário fascínio que artistas e cineastas sentiram por Joana d'Arc, na primeira metade do século XX, foi um pálido reconhecimento de uma picnoléptica de alma gêmea no século XV, que, quando menina, assistia a seus próprios “filmes caseiros” na zona rural. Mas os vários cinemas do longo período pré-cinemático de

modo algum anteciparam sua montagem e sua unificação teológicas nas mãos dos irmãos Lumière. Como fica claro em nosso ponto de vista do século XXI, o cinematógrafo em si foi apenas um agregado temporário de peças que foram descartadas ou posteriormente re combinadas nas outras “máquinas de visão” que proliferaram.

Quando Virilio escreveu, no fim da década de 1970, a teoria psicanalítica do cinema vinha explorando as semelhanças entre o espectador de filmes e o sujeito adormecido/sonhando. Mas, ao contrário de Metz e de outros, Virilio viu o cinemático como parte de uma derrubada muito maior das fronteiras entre o sono e a vigília, a realidade e o sonho. Como Deleuze, ele compreendeu o cinema como parte de uma crise da crença, na qual não mais cremos no mundo. Essa perda da crença é inseparável da incapacitação e da neutralização contínuas da visão. Ao longo do século XX, negou-se cada vez mais à visão uma hierarquia de objetos em que o importante pudesse ser distinguido do banal, tal como se isolaria a figura do fundo. Sem essas disfunções, a visão torna-se um modo degradado e sem flexão de recepção e inércia, incapaz de enxergar. Ao lado de suas velocidades motorizadas, o cinema e um leque de outras telas luminosas anunciam a instalação do dia permanente, que agora se tornou parte deste presente globalizado, 24 horas por dia, em que todos habitamos. No fim da década de 1970, Virilio já estava explicitando a ampla inscrição da vida humana num tempo global homogêneo, sem pausas nem descanso, num meio de funcionamento contínuo, de incontáveis operações que são efetivamente incessantes. As 24 horas por dia são um tempo que já não passa, que está além do tempo do relógio, além de qualquer medida da duração humana vivida.

É por isso que a reveladora descrição que Virilio faz de Howard Hughes continua a ser tão instigante. Hughes

destaca-se como uma personificação dos efeitos superpostos da velocidade (sua obsessão com os voos) e da luz (seu controle da indústria cinematográfica), mas também, numa fase posterior da vida, como uma sombria demonstração das consequências não pretendidas dessas novas configurações. O isolamento atemporal de Hughes, ao assistir repetidas vezes à exibição de *Estação Polar Zebra*, prefigura todas as formas de atemporalidade e ininterrupta gestão digital da nossa própria vida, microprogramada e atópica. Nas palavras de Virilio, “o confinamento dos corpos não mais [se dá] na cela cinética da viagem, mas numa cela fora do tempo, que seria um terminal eletrônico em que deixaríamos por conta dos instrumentos a organização do nosso ritmo vital mais íntimo, sem nunca mais nos deslocarmos, enquanto a autoridade do automatismo eletrônico reduziria nossa vontade a zero”.