



Vol. 1

do **público** **PARA AS** **redes**

A comunicação digital e as novas formas de participação social

Organizador
Massimo Di Felice

São Caetano do Sul, SP
1ª Edição – 2008



Difusão
Editora

Copyright © 2008 Difusão Editora. Todos os direitos reservados.

Proibida a reprodução, mesmo que parcial, por qualquer meio e processo, sem a prévia autorização escrita da editora.



REDET1

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Do Público para as redes : a comunicação digital e as novas formas de participação social / organizador Massimo Di Felice. -- 1. ed. -- São Caetano do Sul, SP : Difusão Editora, 2008.-- (Coleção era digital ; v. 1)

Bibliografia
ISBN 978-85-7808-035-8

1. Comunicação digital - Aspectos sociais 2. Comunicação e tecnologia 3. Redes de computadores 4. Sociedade da informação 5. Tecnologia - Aspectos sociais 6. Tecnologia da informação I. Di Felici, Massimo. II. Série.

08-07244

CDD-303.4833

Índices para catálogo sistemático:

1. Comunicação digital : Tecnologias da informação e da comunicação : Sociologia 303.4833
2. Redes sociais digitais : Tecnologias da informação e da comunicação : Sociologia 303.4833

Impresso no Brasil em julho de 2008

APRESENTAÇÃO

Coleção *Era Digital*

Nos últimos anos, com o advento da comunicação digital, temos assistido ao emergir de novas formas do social, não mais provenientes dos bairros do centro ou das ruas das periferias, nem mais somente das formas estéticas das tribos urbanas, mas sim produzidas nas redes e surgidas das telas dos computadores, difundidas em formas pós-geográficas através das interações digitais.

Dos museus virtuais (que não existem fisicamente) às arquiteturas participativas das comunidades virtuais e à música eletrônica sem suporte, as tecnologias comunicativas digitais introduziram novas formas de interação e novas práticas de sociabilidade nas quais o elemento tecnológico, evidenciado pelo tipo de interface e de conexão empregadas, passa a desenvolver um papel ativo e inédito.

Surge, assim, um novo tipo de social no qual o humano e o tecnológico, em vez de se contrapor, estendem-se numa original forma simbiótica obrigando-nos a repensar as tradicionais interpretações dualistas que desde a Antigüidade Clássica opuseram o indivíduo à máquina e a *episteme* (conhecimento) à *tekné* (técnica).

A *Coleção Era Digital* visa a trazer contribuições teóricas resultantes de pesquisas sobre a temática da *cybersociedade* desenvolvidas pelo Centro de Pesquisa ATOPOS, da Escola de Comunica-

 **Difusão Editora**

Rua José Paolone, 70 – Santa Paula – São Caetano do Sul, SP
CEP 09521-370 – difusao@difusaoeditora.com.br
www.difusaoeditora.com.br – Fone/fax: (11) 4227-9400

capítulo 2

Novos *media*: além da política e da arte

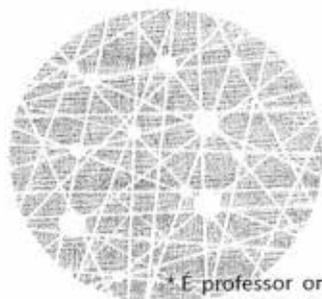
Alberto Abruzzese *

O sentido de uma revolução

Procurarei aqui sistematizar e aprofundar os temas a mim usuais, isto é, aqueles ligados ao cenário de passagem das tecnologias da reprodutibilidade técnica para aquelas da reprodutibilidade digital. Isto porque acredito que essa reviravolta tecnológica ofereça possibilidades muito interessantes de reflexão. No âmbito desse cenário, isolarei um tema relativo à política e um relativo às artes, naturalmente, sobre os apontamentos midialógicos¹, aos quais venho me dedicando ao longo destes anos.

Primeiramente, gostaria de assinalar a extrema dificuldade com que, neste fim de época marcado pelo debate pós-moderno, con-

1. Referente à *Midialogia* – ciência que estuda os *media* ou meios de comunicação e suas produções, considerando a sociedade em que estão inseridos, seus códigos, linguagens, histórias, teorias e condições técnicas. (N. da T.)



*É professor ordinário de Sociologia dos Processos Culturais e Comunicativos junto à Università IULM de Milão, onde também é Diretor do Instituto de Comunicação e pró-Reitor de Relações Internacionais e Inovação Tecnológica. Os seus campos de pesquisa são: comunicação de massa, cinema, televisão e novos media, com um interesse particular pelas mudanças sociais ligadas ao uso difundido dos media. Por anos foi professor de Sociologia da Comunicação da Università "La Sapienza" de Roma e junto à Università "Federico II" de Nápoles. Entre as suas publicações: *Forme estetiche e società di massa* (1973), *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio audiovisivo* (1995), *Lessico della Comunicazione* (2003), *L'occhio di Joker* (2006), *La grande scimmia* (2008).

frontamo-nos para encontrar e entender o sentido das palavras: o que queremos dizer com a palavra “política”? O que entendemos por “arte”? São dois modos de pensar-viver profundamente marcados pela experiência moderna, e talvez sejam os seus pilares sociais. Não são idéias abstratas e universais, boas para qualquer lugar e tempo, mas instituições “locais” que os sistemas modernos emolduraram em funções social e institucional precisas.

Dada a crise – e, portanto, divisão, multiplicação centrífuga e não-homogênea – que o termo *pós-moderno*, mesmo que confusa e ambigualmente, reconhece nas instituições e nos aparatos, nos manufaturados e nos dispositivos do presente, é verdadeiramente duvidoso que seja possível conceder-nos, novamente, um léxico comum no campo da política e da arte. Se assim fosse, teríamos resolvido muitos dos problemas em discussão no debate sobre o mundo atual. Teríamos feito, ou pelo menos tornado claro, o quadro no qual e pelo qual esse debate é incoerente e dividido, freqüentemente povoado por mal-entendidos, e no qual, dizendo arte e política, dizemos algo que escapa ao seu significado moderno e, também, aos demais significados históricos e àqueles por nós imagináveis.

Convém partir da política, porque ela está em estreita relação com o cenário da inovação tecnológica, mas, acima de tudo, para reafirmar algo que me parece muito importante e que freqüentemente tem sido esquecido ou desvalorizado: não é a mudança social que nasce da inovação tecnológica, e sim o contrário, a inovação tecnológica é que nasce da mudança social.

Se o discurso sobre a inovação tecnológica se faz, pelo menos para mim, tão central (ou tão crucial, crítico – para não condescender demais com a linguagem moderna), é justamente para me dar uma interpretação da enorme ênfase com que, nos últimos dez anos, a revolução digital foi celebrada e carregada de sentido.

Aqueles dez anos foram marcados por discursos sobre a inovação tecnológica nos quais se acumularam reflexões substancialmente sempre iguais; dez anos nos quais os jornalistas continuaram a fazer perguntas repetitivas – à maneira do bombardeamento² publicitário – sobre problemas e tecnologias pouco a pouco emergentes no mercado: qual o futuro do computador, da escrita, que sentido dar aos videogames, ao SMS³ etc.? Éramos e continuamos bloqueados por essa discussão dos velhos *media* da modernidade (imprensa e televisão), que funcionam como difusores e metabolizadores dos novos *media* sob diversas formas: ideológica, crítica, assertiva, entusiástica, catastrófica, hedonista etc. Isso, em parte por motivos estratégicos, em parte devido a mecanismos automáticos.

Para mim, essa reação dos *media* tem a ver com o tema do pós-humano – termo aqui entendido como um ambiente que funciona, sobretudo, através de mecanismos automáticos sempre mais fortes do que os estratégicos. Por isso, em virtude do difundido automatismo do nosso ambiente, o trabalho que alguns *media* centralizados e unidirecionais realizam ao enfatizar o ingresso de novos *media* na nossa vida pertence a algo que, acredito, vai muito além das vontades individuais.

No rastro dessa ênfase, cheia de estímulos heterodirigidos⁴, pode-se perguntar qual seria a substância de tais inovações. Atentando para a ênfase coletiva e medial⁵ que foi dada a essa fase mais do

2. No original: *battage pubblicitari*, que pode ser traduzido para o termo usual em inglês “hard-selling” (N. da T.)

3. *Short Message Service* (SMS) é um protocolo de comunicações que permite a troca de mensagens curtas entre aparelhos de celular. (N. da T.)

4. Termo originariamente empregado por Herbert Marcuse e Umberto Eco referente ao indivíduo “dirigido por outro” que o incita a desejar e buscar determinado item de consumo ou experiência, sendo influenciado através de certos canais que o impedem de agir conscientemente. (N. da T.)

5. Relativo aos meios de comunicação. (N. da T.)

que a qualquer outra, é possível reconhecer-lhe um potencial revolucionário enorme, mas este, no seu espaço público, resulta "sem qualidade", por assim dizer, pois vem expresso indiferentemente, seja em termos negativos ou positivos. Parece consistir nisso o *sex appeal* mercadológico dos *new media*.

Todavia, olhando mais detalhadamente – isto é, desembaraçando-se da potente função homologadora e reordenadora da "geléia medial" – vemos algumas velhas e novas emergências cognitivas: existe um grande flanco, muito variado, que, colocando em conjugação ou disjunção os nativos da rede com os grupos econômicos mais potentes e terríveis, saúda positivamente essa tecnologia, definindo-a como uma verdadeira revolução (no sentido que historicamente se deu e se dá à revolução industrial).

Existe outro componente, mais moderado, que, não se exprimindo negativamente, não afirmando que a nova tecnologia é pior do que aquela precedente, olha com suspeita o novo cenário social que tais tecnologias parecem anunciar ou promover. Esse segundo componente abrange praticamente todos os maiores intelectuais italianos e, entre outras coisas, sua reação nos ajuda a pôr em evidência o fato de que manifestar tal perplexidade significa defender a própria fortaleza de classe intelectual e institucional.

Um movimento informal de opinião propenso aos excessos da imaginação que corrói os velhos saberes de modo tão forte, porque tecnologicamente fundamentado, suscita muito nervosismo, evidentemente. Às vezes, é uma resistência informada e também cínica de vigilantes e pequeno-burgueses – nível médio. Para um sociólogo e enciclopedista como Umberto Eco, ou para um arquiteto como Vittorio Gregotti, isso, ao contrário, corresponde justamente à sua "alta" personalidade, portanto, uma resistência que se poderia definir como antropológica e que nunca lhes permitirá

– assim creio – ler o fenômeno de modo diferente de algo puramente instrumental, ou, diversamente, degenerativo. Para os intelectuais, é difícil aceitar ficar de fora de fenômenos de estabilização que não tenham sua autorização.

Novas subjetividades políticas

Portanto, eis a primeira questão sobre a qual vale a pena refletir: é essa uma revolução no sentido etimológico, ou melhor, histórico do termo? Se assim fosse, qual seria o seu sujeito?

Devemos, de fato, confrontá-la com outros movimentos revolucionários que se mostraram no longo percurso da modernidade e que advieram exatamente porque o processo revolucionário tinha um sujeito próprio. No caso da revolução burguesa, por exemplo, o sujeito era o indivíduo que vinha situar-se entre povo e aristocracia. Mesmo que com alguma resistência ou perplexidade e reserva, oferecendo certamente matéria de grandes conflitos ideológicos e de pensamento crítico, a sociedade de massa também foi saudada como uma revolução e se fundou sobre a insurgência de um novo sujeito: aquele das identidades coletivas (se não reconhecêssemos seu advento, despedaçar-se-ia, de todo modo, a própria idéia de democracia).

Vejamos agora os meios dos quais se serviram esses sujeitos. O processo inserido a seu tempo pelo individualismo burguês recorreu, substancialmente, a dois dispositivos: a imprensa e o território metropolitano, dentro dos quais se coagularam os interesses de uma pluralidade de componentes sociais. A imprensa, enquanto meio baseado na escrita alfabética, marcou a expansão popular, mas também a exclusão decisiva e duradoura de uma parte consistente da sociedade (os analfabetos).

Sabemos que o contrato social foi fundado, durante muito tempo – precisamente todo o período a que, em sentido mais apropriado, chamamos “modernidade” – sobre a plataforma expressiva da escrita. E hoje, quando a plataforma dominante não é mais aquela da escrita, estamos na busca desesperada de um novo contrato social. Esse dado, porém, ainda não é assim tão evidente para as instituições acadêmicas e para os decisores das políticas escolásticas.

Outro dispositivo sobre o qual se fundou o individualismo burguês – a metrópole – é muito mais ambíguo, aberto e, desde o início, mais inclusivo, porque ligado, não à escrita, mas à vida cotidiana, a lugares e fluxos. Da co-presença destes dois dispositivos – metrópole e imprensa – derivou-se a situação de longa duração (todo o século XIX e boa parte do século XX) que viu o indivíduo burguês, de um lado, colocar-se como sujeito central (e controlador sapiencial⁶) de todos os processos de metropolização e, portanto, territorialização das formas de vida ordinária, e, de outro, no terreno da linguagem, ser constringido a governar (e usar) formas expressivas em grande parte não-alfabéticas, confiadas à *mise-en-scène*, aos objetos e espaços de consumo, aos fluxos urbanos, a insurgências emotivas.

Antes, ao longo de todo o século XIX, amadurece uma passagem que chega a se realizar com incrível precisão temporal, quase como se estabelecida por um destino superior, exatamente entre o fim daquele século e o início do século XX, com o advento da linguagem cinematográfica, que marca, como eu disse antes, a passagem da hegemonia social de um novo sujeito: a identidade coletiva. Foi algo tão revolucionário que, tendo escapado ao individualismo burguês, conseguiu constituir-se num tipo de teste para suas instituições democráticas, no sentido de que o processo

6. Relativo à sapiência, à sabedoria, ao conhecimento. (N. da T.)

amadurecido entre os dois séculos, e que explodiu na década de 1930, de um lado, consentiu a uma nação jovem e híbrida, como os Estados Unidos, controlar esta revolução entre indivíduo e massas, e, de outro, fez de tal modo que muitos países europeus escorregassem em direção a regimes autoritários.

Aqui, os sujeitos históricos dos processos de socialização tentarão restaurar a distância entre o indivíduo e a massa, desembocando diretamente na tentativa de reconstruir uma distância-vizinhança mitológica entre soberania e povo (pensemos no super-homenismo massificado pela ideologia nazista, no estadismo de classe do stalinismo).

Os anos 30 do século XX são, portanto, aqueles em que se cumpre o ciclo mais fortemente ligado à crise do indivíduo burguês e ao advento das identidades coletivas emersas de dentro dos sistemas modernos ligados à fábrica. Com os anos 30 se conclui aquilo que – em contraposição ao slogan que definiu o XX como o século breve – pode ser indicado como o século longo da industrialização e da massificação, isto é, o século XIX.

Se esse foi o século da metrópole, da fábrica, das massas, das tecnologias “pesadas”, da incidência fortíssima do mundo físico, e também dos absolutismos do espírito, podemos dizer que o verdadeiro século XX decolou a partir do seu terceiro decênio (mesmo com as terríveis reações das quais falei, tão terríveis a ponto de solicitar a “normalização” do extermínio atômico com o qual se concluiu a Segunda Guerra Mundial).

Foi, portanto, um século muito breve porque, se antes dos anos 30, em vários aspectos, éramos em pleno século XIX, por volta dos anos 60 e 70 aquele mundo novecentista – as culturas dos simulacros coletivos e da tela, com sua posterior amplificação televisiva –, no qual se dissolveu e se transformou o velho mundo da sociedade

tardo-oitocentista, começa, por sua vez, a viver uma intensa mutação e a dar lugar às sociedades definidas como pós-industriais.

A televisão foi a melhor linguagem para o projeto pós-individualista e derivou de todas aquelas estratégias expressivas que se foram desenvolvendo em círculos de socialização sempre mais amplos a partir da metrópole. Uma linguagem audiovisual, dotada de um objetivo muito simples: consentir a comunicação, o ser em comum, que as barreiras espaço-temporais dos territórios físicos não mais podiam conceder.

Se a identidade coletiva do contrato social tornou-se soberana no centro do mundo, a função eminente deveria, então, ser aquela de garantir a comunicação entre indivíduos e coisas pelos simulacros nos quais e mediante os quais reconhecer-se. Era essa a única solução possível. Na metrópole e nos seus processos centrífugos, e, portanto, em escalas territoriais profundamente divididas por barreiras espaciais e temporais, não podiam mais ser conservadas as relações de grupo nem aquelas interpessoais, e era preciso realizar plataformas expressivas – uma nova territorialidade – que consentissem a criação de relações mediadas, isto é, realizadas através de simulacros coletivos (um processo audiovisual ladeado, naturalmente, pela telefonia e pelo rádio). A televisão representou o ápice dessa modalidade de socialização da tela simulacral⁷ e sincrônica.

Portanto, hoje, a pergunta que pode recolocar a questão política é: qual o sujeito ligado às novas tecnologias, aquelas nas quais ao regime das telas se substitui a economia das redes? Ainda: esse vínculo pode exprimir-se com o léxico e as ações das revoluções históricas, com um desenho estratégico em um tempo cotidiano

7. No original: "simulacrale", simile ao termo inglês "simulacral"; forma adjetivada do substantivo "simulacro". (N. da T.)

sempre caracterizado mais pelas táticas (aquelas locais da vida ordinária e aquelas meta-locais da ficção)?

No final do século XX, muitos dos discursos que atualmente se fazem graças à emergência dos novos *media* eram feitos sabendo-se observar – que Maria Teresa Torti⁸ valha como exemplo dos poucos capazes de fazê-lo – os centros sociais, certas formas totalmente particulares e isoladas de auto-produção e de consumo criativo, certas linguagens particularmente triviais, de emergência psicossomática. Em suma, antes ainda da propaganda cibernética, existia já um modo de compreender que o mundo estava se transformando sem necessidade de referir-se às tecnologias digitais vindouras. Essas já estavam incubadas nas formas de representação e de comunicação analógicas.

Em minha opinião, existem, portanto, dois aspectos sobre os quais se deveria refletir para distinguir o sujeito dessas mudanças pós-televisivas e entender como pode ser negociado o sentido das novas tecnologias da linguagem cibernética. As características dos sujeitos revolucionários sobre os quais me fixei até o momento têm a ver com a efetiva consistência de um indivíduo humano, em grande medida distinto do território que habita (ou pelo menos este é o modo no qual os saberes modernos construíram tal distinção) e, além disso, se fundam sobre o número, a quantidade, no sentido de que as identidades coletivas dos sistemas sociais modernos são baseadas na lógica das maiorias e em conflitos de classe e de casta: da crise da aristocracia às democracias de massa.

Na fase atual, ao contrário, podemos dizer que não é mais apropriado falar de sujeito, mas de subjetividade, porque se ampliaram

8. Entre seus últimos trabalhos, veja-se: Caccialanza, Massimo, Di Massa, Massimiliano, Torti, Maria Teresa, *L'officina dei sogni. Arte e vita nell'underground*, Costa & Nolan, Genova-Milano, 1994 e Torti, Maria Teresa, *Abitare la notte. Attori e processi nei mondi delle discoteche*, Costa & Nolan, Genova-Milano, 1997.

formas de relações humanas confiadas a plataformas mediais complexas, interativas e não-unívocas, concretas e não só simulacrais, mais sensoriais que mentais. O indivíduo é sempre menos distinto do território que habita – este lhe pertence como antes era possível somente no sono e na distração. Antes, ele saía provisoriamente dos mapas; agora sai provisoriamente do território. E podemos também dizer que estamos abandonando as identidades coletivas para retornar ao indivíduo, ou melhor (já que a identidade forte do individualismo – gênese, base para a identidade plena, coletiva, da sociedade de massa – é já a sua antecipação), para nos movermos em direção à pessoa, o ninguém e todos que se abrem na interioridade. Digo subjetividade, uma qualidade e não uma quantidade, porque nos é dado observar as premissas de uma revolução que consiste, seja em formas expressivas ligadas ao saber, seja em formas expressivas ligadas à experiência (ao corpo), ambas na direção centrífuga em relação aos valores hierárquicos da modernidade identitária.

Esse tipo de mudanças não se limita mais a colocar em jogo uma insignificante distinção entre grupos alfabetizados e analfabetos: um salto de qualidade que, em efeito, depois das utopias renascentistas, já nos foi proposto pela televisão, visto que na “arena televisiva” se encontravam e ainda se concentram uma série de sujeitos, castas, corpos e destinos antes excluídos das plataformas expressivas precedentes, incluído aí o cinema. Trata-se agora de plataformas que dêem conta de uma expressividade até este momento inibida e submersa que, transversalmente a qualquer pessoa, separa a subjetividade ligada aos saberes tradicionais, modernos, da outra subjetividade, aquela ligada a dispositivos do corpo, da vida comum e afetiva.

Um exemplo local desse curto-circuito (vale como antecipação do discurso sobre a arte) se pode ver em uma literata mui-

to culta como Paola Colaiacomo, que sempre estudou culturas sofisticadíssimas, mas, num certo momento, escreveu um livro sobre a série televisiva “*Beautiful*”⁹ (e, depois, não por acaso, escreveu outro sobre a moda) – ficção doméstica da qual se declara tenaz expectadora – e nela, justamente graças a essa sua participação emotiva e inteligência sensível, típica do consumidor, distinguiu uma complexidade completamente inesperada para quem pretende continuar a raciocinar em modo sapiencial, para quem, ao invés de tentar compreender a fenomenologia do público de “*Beautiful*” (e se descobriria que é muito mais variado e transversal do que se pensava), obstina-se a deslegitimar o sentido ético, estético e político. Abre-se aqui uma cisão, uma crítica entre corpo e mente capazes de guiar-nos no raciocínio sobre uma sociedade na qual essa mesma cisão, plenamente emergente entre a esfera institucional do poder e a esfera lúdica dos consumos, deixa espaço a novas qualidades. Melhor dizendo, a uma nova subjetividade.

Esta reflexão sobre novas subjetividades, no entanto, não é eminentemente nem mesmo nos clássicos precoces da cultura digital aos quais tanto devemos, como Pierre Lévy ou Derrick de Kerckhove. Parece-me que Lévy, na sua tentativa de explicar tudo e tudo, isto é, tornar transparente, no fundo se revela um hegeliano – ainda é sempre melhor ser hegeliano como ele que à maneira do saber acadêmico e das políticas de estados nacionais. Enquadrar De Kerckhove é mais complicado, porque é muito mais esperto do que muitos dos teóricos em circulação – tem uma sensibilidade instintiva, psicossomática, para a mudança; é um espírito da floresta.

9. Paola Colaiacomo, *Tutto questo è beautiful. Forme narrative della fine del millennio*, Luca Sossella, Roma, 1999.

Algemá-lo é, portanto, mais difícil, pois seu pensamento é fluido como as formas expressivas que estuda. É Ariel.

Mas, também no seu caso, parece-me que não chega ao fundo do problema sobre subjetividades ligadas aos novos *media*. O descuido teórico de muitos midiólogos norte-americanos ou anglo-saxões, e ainda mais daqueles pertencentes àquela curiosa mistura entre América e Europa que é a cultura canadense, é ligada, em minha opinião, a dois elementos: de um lado, à certeza de estar no centro do mundo e, de outro, ao mix entre um elevadíssimo grau de inovação e uma tradição social que não torna dramáticos seus tão repentinos desenvolvimentos, sabendo metabolizá-los, se não parar ou “repensar”.

Permite-se ser pós-modernos porque são completamente modernos. O pensamento italiano, ao contrário, aventura-se no pós-moderno sem ter alcançado a modernidade plena, viveu a televisão sem ter vivido a metrópole. Tem a fúria da democracia sobre bases democráticas incertas. Posto em um sistema ainda periférico e precário, é caracterizado muito mais por um paradigma catastrófico segundo o qual, assumida uma posição teórica, é bem raro que se possa voltar atrás. O pensamento italiano tem medo e pressa. É criativo, às vezes, mas não tem as costas institucionalmente quentes.

Entre os teóricos italianos, todavia, encontro-me muito à vontade com Giacomo Marramao, que faz uma análise interessante sobre os novos cenários pós-modernos (trata-se de um filósofo com o qual a midialogia pode identificar-se). Ainda, quando se trata de raciocinar sobre “o que deve ser feito”, ou melhor, sobre a instância política, não estou em sintonia com ele. De fato, Marramao, na curva final das suas interpretações¹⁰, arrisca mover-se na mesma

10. Veja-se Marramao, *Dopo il Leviatano. Individuo e comunità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

direção da modernidade, lá onde volta a emergir a tentativa, quando não a constrição, de fazer novamente aquilo que fizemos mal antes, mas que agora não pode mais ser feito, isto é, pensar em reconstruir laços sociais politicamente eficazes depois que os laços sociais, sem a força do sujeito que os construiu, foram desfeitos. De qualquer forma, Marramao tem o mérito de ser um excepcional intérprete desse nó retrospectivo.

Valorizar os processos de dessocialização do presente não basta para redesenhar e, talvez, não possa mais redesenhar as bases de uma política se, uma vez reconhecidas as formas contemporâneas do habitar, não se reflete sobre as subjetividades que podem governá-las. Não é preciso, por causa disso, voltar a bloquear as alternativas modernas. Acredito que exista alguma margem para escapar à reafirmação do moderno através da própria riqueza do moderno. Mas é melhor refundar um discurso antipolítico, como aquele de Michel Maffesoli¹¹, muito mais do que indicar soluções que não nos fazem sair do “vício” ocidental.

Creio também que agora se deva aceitar o fato de que a situação não é definida, que estamos no fulcro de uma negociação que não tem resposta imediata. No entanto, não se pode ter sempre uma resposta; pode-se deixar as coisas na sua dimensão aberta, problemática. Perguntas, ao invés de respostas, sugere-nos Marramao. Melhor ser explícito na própria contradição e, enfim, impotência, do que contrabandear modelos monoculturais. Porém, no momento em que jornais, TV e vários setores da comunicação e da formação fazem de conta que essas respostas existem, então a tarefa do intelectual – se é mesmo necessário adornar-se com esse

11. Veja-se Michel Maffesoli, *L'istante eterno. Ritorno del tragico nel postmoderno*, Roma, Luca Sossella, 2003.

título duvidoso – é aquela de desenvolver uma função inversa ao seu papel histórico: ser desorgânico¹². Ao dialogar com a política, com suas derivações e sua sobrevivência nas respostas da modernidade, é melhor não fazer mais pactos.

Se a atual propensão a um movimento revolucionário sem revolução consegue corresponder à emergência de uma subjetividade de tipo diverso, temos uma boa plataforma expressiva para recolocar em jogo a política. Parece-me que, ao se voltar à etimologia da palavra “política”, pode-se colher um de seus aspectos decisivos: é uma palavra que se relaciona com a tentativa de distinguir e utilizar as técnicas do habitar. Ora, pensando sobre as técnicas do habitar, essa matriz do conceito de política talvez possa ser conservada, ainda que se recordasse que foi esse mesmo modo de entender a *polis* que fundou a política ocidental. E também que sua força baseou-se não sobre o caráter ordinário do habitar, mas sobre uma forma abstrata de sociedade, sobre uma teoria da governabilidade muito descontextualizada, idealizada, totalitária (ainda quando democrática – e se pense na globalização e no êxito das atuais dinâmicas do “império americano”, ou melhor, de império-mundo, e a sua dialética entre guerra de paz e terrorismo).

Ali, algo deveria induzir à cautela. Todavia, existe uma indubitável abertura na vocação das linguagens digitais para uma subjetividade experiencial, psicossomática. Algo que, talvez, pode não se fechar, como ao contrário aconteceu – graças à grande capacidade de integração da ideologia moderna – com os novos sujeitos emergentes, como os jovens, as mulheres, os homossexuais: movimentos que tiveram grande sucesso sobre os mercados de consumo, mas não nas

12. Expressão do autor. No original: “disorganico”. O autor propõe posicionamento diverso daquele do chamado “intelectual orgânico”. (N. da T.).

políticas de domínio. Hoje, o impacto dos objetos de consumo das tecnologias informáticas é, ao contrário, um exercício das linguagens do corpo finalmente dotado de formas adequadas de comunicação, de relação, de organização. E ainda estamos apenas no início da negociação social desses novos corpos-meios, lugares-relações.

A morte da arte

Sobre a questão das artes, parece-me que se pode pensar na base das argumentações até o momento sustentadas. Acima de tudo, é necessário notar a tentativa exasperada dos artistas – instintivamente muito capazes de captar a aragem que sopra – de fazer sobreviver o próprio papel, a própria figura social em um mundo que se transformou. As artes pós-modernas, muito frequentemente, são o mais significativo laboratório de experimentação para sobrevivência das estéticas e éticas do moderno.

Mas a questão das artes não está toda aqui. Parece-me, ao contrário, que é um pouco mais importante, porque, no nosso presente, um debate sobre as mudanças socioculturais passa por uma desapiedada reflexão sobre valores que ainda entram plenamente no paradigma da modernidade, no projeto moderno, e que se encarnam nas figuras intelectualmente emblemáticas que mencionei antes, a começar por Eco. A implicação estética de sua identidade cultural é muito forte, e forte é sua recaída na idéia de sociedade que promovem.

A mim parece, ao contrário, que uma plena sensibilidade antimoderna deveria separar-nos das culturas sócio-antropológicas que dominam os paradigmas da reflexão social e das éticas-estéticas às quais tal reflexão (e ação, política) se refere. Trata-se de

culturas bloqueadas, como já disse, em uma casca fisiológica, no sentido de que se trata de uma ordem pré-posta que vai além do puro e simples mecanismo da reflexão teórica. Algo que tem a ver com o fato de serem radicadas, imersas, em algumas concepções de mundo que vão se dividindo entre si (isto significa a crise dos nossos sistemas), mas que se insiste, ao contrário, em tê-las estreitamente vinculadas uma à outra.

De um lado, a cidadania, a democracia e o progresso civil se solidarizam com a arte – entendida no sentido de modalidades expressivas retidas na moldura normativa e sapiencial das estéticas. Modalidades que são arte somente quando compatíveis com o conjunto dos valores societários que lhes são testemunho e garantia, constituindo-se, de fato, em sujeito e objeto da síntese universalista da instituição artística posterior ao tratamento neoclássico e romântico.

A arte seria, portanto, a expressão sensível do modo solidário, mas exclusivo em razão da natureza escrita, como as leis, as estéticas, também nas suas experimentações mais radicais e anticonônicas. De outro lado, ao contrário, tudo o que pertence ao fluir caótico da vida ordinária em relação à qual – exatamente como na diferença social instituída entre religiões e irredutibilidade do sacro – têm direito de cidadania somente as formas expressivas socialmente ordenadas, normatizadas e negociadas.

É aqui, portanto, que se retalha a oposição entre arte e comunicação (conseqüentemente entre arte e *media*, entre cultura e consumo ou modas), excluindo, assim, o mundo das relações comuns da carga de sentido (da autoridade) atribuída à criatividade artística. A literatura de Walter Benjamin não serviu para nada no plano dos cânones sociais da arte, e talvez os tenha reforçado, porque, de acordo com as condições de solidariedade das quais falei, permitiu cooptarem as formas da reprodutibilidade técnica e de autoria coletiva.

Essa relação entre estéticas e éticas sociais da modernidade parece-me o nó a desfazer, e é o ponto em que não consigo me encontrar com a maior parte dos meus interlocutores. Do momento em que, para a arte, suas instituições e mercados a questão do público é fundamental, retomemos então o raciocínio midialógico. Parece-me que o valor da cidadania (cidade, identidade, política, laços societários) tenha sido completamente superado já na tardia televisão. De fato, ainda que a tese dominante seja que os *new media* tenham nascido em oposição à televisão, ao contrário, em minha opinião, eles nascem *também* graças à televisão.

Os *new media* jamais teriam sido concebidos, jamais haveria o desejo, se não tivesse havido o trabalho – extenso, mas também profundo – da televisão generalista. Os americanos, na sua brutalidade, quando foram os primeiros a encenar a grande ênfase sobre os *new media*, afirmaram que, graças a estes, conseguiriam destruir a televisão. Parecia uma declaração de insurreição, mas era o alívio de uma revolução pós-industrial tida sob o controle dos próprios sujeitos e valores. Equivalia a dizer que os *new media* representavam a nova fronteira, aquela a conquistar, depois de já se ter invadido qualquer outra fronteira do mundo. Encontrada uma nova arma, liquida-se a precedente, que, de fato, fez um bom trabalho. E, sobretudo, necessita-se ter em mãos o caráter destrutivo de uma nova tecnologia.

O conceito de cidadania – a condição civil, o espaço institucional, contratual, normativo, que conserva as obras do espírito universal no qual se reconhece e se faz reconhecer – a mim parece que tenha se precipitado exatamente quando a modernidade procurou realizar sua reflexão mais aprofundada sobre si mesma, portanto, com autores como George Bataille ou Carl Schmitt e, antes de todos, com Friedrich Nietzsche.

No seu campo, a esfera simbólica, a arte, como cânone institucional das formas de representação, desmoronou quando o projeto estético moderno, iniciado com o individualismo burguês, teve o seu primeiro momento de crise, talvez o mais importante. Para entender o que significou a estética para o mundo moderno, é necessário voltar ao momento da *art nouveau*, quando se começou a inovar a produção em série com a preocupação social de que o produto se tornasse, além de útil, também esteticamente apreciável.

Esse momento revela o sentido de uma estetização do mundo (foram então introduzidos os dispositivos que temos chamado, entre não poucas divisões teóricas, de estetização da vida cotidiana), que significa a superação da arte por meio da própria arte. No momento em que, com a *art nouveau* (e estamos antes das vanguardas históricas, que relançarão sua operação), a arte se entregou completamente às linguagens expressivas do mercado, tão mais importante e necessário foi reforçar uma medida de comparação que a salvaguardasse, que mantivesse uma clara distância em relação à espiral mundana que estava contribuindo para suscitar (a distância entre o museu e os grandes magazines, entre a ópera e o *design*).

Aquilo que os modernos chamam *arte* foi o lugar de uma profunda reflexão da sociedade sobre ela mesma e sobre o mundo. Pense-se na fórmula afortunada da *morte da arte*, que, talvez com algum esforço, atribui-se a Georg Friedrich Hegel¹³. Um tema ao qual sou muito ligado. A utilização desse *slogan* – posto a marcar cada processo de desenvolvimento de uma linguagem-sujeito à outra – toma as iniciativas da idéia de que uma dimensão universal

e absoluta da arte tenha se realizado e se tenha concluído com o mundo clássico (lá onde retorna também a etimologia da política).

O meu discurso sobre a evanescência atual das artes históricas e de suas estéticas é ligado ao fato de que estas continuaram a desenvolver no interior do pensamento do mundo uma função plausível somente até quando o mundo foi estruturado segundo o projeto moderno. Conseqüência disso é que hoje – visto que o quadro projetivo dos sistemas modernos, se não desabou inteiramente, pelo menos mudou – essa função deve ser procurada em outro lugar.

À arte, histórica e institucionalmente compreendida, restam o clamoroso prestígio e a riqueza poiética¹⁴ do não-atual, mas não a permeabilidade e expressividade das mudanças em curso. Hegel tinha colocado ao lado do conceito de morte da arte a sua filosofia da história. Mas, se devemos compartilhar os pontos mais salientes do pensamento pós-moderno e de sua gênese já oitocentista, lá onde estão os paradigmas da dialética a serem radicalmente postos em discussão, não mais existe nem mesmo o sujeito em termos hegelianos e pós-hegelianos (e marxistas, poupando a grande instituição marxista sobre o *finish* do consumo). Conseqüentemente, imaginemos se é possível manter soberana a idéia universalista de arte, capaz de tornar absolutos passado, presente e futuro.

Hegel já tinha entendido que, fora das coordenadas idealizadas no mundo clássico e destruída qualquer harmonia entre sujeito e objeto, a arte não poderia ter sido outra coisa além da organização de produtos já consumidos, formas irônicas e “bizarras” (e, naquelas formas “fantásticas”, de fato, têm sua gênese as figuras e os imaginários da indústria cultural de massa).

13. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética* (edição italiana organizada por Nicolao Merker), Torino, Einaudi 1967, ed. 1997.

14. Derivado do termo grego *poiesis* (“fazer”), de onde também deriva etimologicamente o termo moderno “poesia”. (N. da T.)

Todos nós, ao elaborar um produto, de alguma maneira fazemos uma interpretação do mundo, atribuímos ao produto um sentido que remete à força das coisas que o contêm. Este me parece ser o mecanismo sobre o qual trabalhou Marcel Duchamp, que criou uma "situação crítica" – ligada totalmente à transversalidade entre consumos e bens culturais, entre vida comum e instituições museais – na qual a definição de arte não podia mais negar a dependência dos valores intencionais, por nada abstratos, mas absolutamente concretos, locais. A obra de arte passava, assim, de uma afirmação autoritária, historicista e universalista a uma intencionalidade totalmente mundana, novamente sacra e arcana, mas não mais religiosa, institucional, sapiencial.

É a partir desse ponto crucial – e mais em geral da experiência das vanguardas históricas e da integração entre estas e a indústria cultural de massa colocada em ação dos anos 30 em diante – que a reflexão sobre as artes dividiu-se entre estéticas e formas de comunicação (entre ordem e impetuosidade). E somente seguindo as pistas que de Duchamp chegam à *pop art* se pode captar o ponto crucial entre as grandes narrações televisivas substitutivas do romance oitocentista e novecentista e a proliferação semântica dos consumos difusos e personalizados. Somente assim se pode demonstrar quanto – à frente de qualquer objeto, raciocínio e interpretação elaborada na dimensão antiinstitucional e anti-sapiencial do pós-moderno – o dispositivo histórico da arte intervenha – diretamente ou indiretamente – em termos de autoridade, controle vertical, exclusão dos modos de ser da vida comum, das modas – em nome de um único modo de ser do mundo.

Tomemos a questão da escola e do docente: o que fez o docente quando percebeu a falta de interesse em relação à leitura? Começou a falar dos filmes, porém, como se fossem obras de arte. Se eu devo

pensar em termos estéticos, o cinema não é arte, é outra coisa. Nós, modernos, ao contrário, decidimos inscrever o cinema na moldura da arte. Em nome das mesmas razões pelas quais não compreendemos a televisão na esfera da arte, apesar de próxima das máscaras e das performances primitivas dos rituais de iniciação ou das narrações épicas que os modernos incluíram na reescrita linear do seu advento e da sua plena realização do Renascimento em diante.

Estão por serem tomadas as distâncias daquela literatura e ensaística que vomita volumes e volumes sobre a arte para fazer-lhe sobreviver o ícone como aspecto estético, salvador, das éticas do capitalismo. É verdade que existe uma parte de razão nessa literatura, e é a racionalidade e projetualidade do sujeito histórico ao qual se inspira e do qual é ainda inspirada: um amor pela obra de arte que se reforçou a partir do momento em que os processos de socialização da reprodutibilidade técnica – portanto, novas subjetividades emergentes – começaram a agredir a compactação e a continuidade da sua tradição, do seu poder aurático¹⁵ e dos textos e das coisas que o iluminavam.

Coloquemos assim: de um lado, existe uma proliferação de objetos culturais, aberta a uma gama de sujeitos e subjetividades antes inconcebíveis e impraticáveis; de outro lado, existe um enrijecimento político-cultural na atribuição de sentido àqueles objetos, de um modo, por acréscimo, que não tem mais nada a ver com o ponto de partida dos processos artísticos da modernidade, e inclusive é muito aquém de suas capacidades. É um resultado de um nervosismo reacionário (no sentido puro e simples de reação, resistência).

Por que atribuímos a Orlan a capacidade de dizer algo sobre o mundo e, o contrário, um produto qualquer de consumo, trivial e

15. Referência ao conceito de "aura" desenvolvido por Walter Benjamin em seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. (N. da T.)

*splatter*¹⁶, não é hoje reconhecido como um discurso sobre o corpo conduzido com igual e certamente mais inocente intensidade? Deveria fazer-nos refletir o fato de que, para que determinadas contribuições na relação entre arte e tecnologia fossem aceitas e acolhidas, foi necessária uma troca da classe dos artistas – sem que eles tenham feito algum esforço para desencalharem da definição e do status de artista (ao qual responde, porém com mais razão, a aspiração de muitos estilistas da moda a entrarem nos museus).

Pensemos nos quadrinhos pornográficos italianos da década de 1970: a bem poucos veio à mente que eles deveriam ser considerados como linguagens capazes de dizer algo da contemporaneidade de forma criativa, inventiva. E, mesmo na pobreza daqueles papéis impressos, havia algo que anunciava a dimensão somática e tribal do presente. Essa estratégia de censor dá importância, repito, ao fato de que nossos sistemas conceituais e operativos utilizam ícones como a cidadania e a arte, que, mesmo tendo sido cunhados para serem inclusivos, foram e são, ao contrário, usados para criar dimensões e lugares exclusivos.

Em outros termos, todo o discurso que fiz pode ser exprimido assim: à imagem e semelhança do “bom governo”, o “bom cidadão”, aquele que se diz um democrático, um “sincero” democrático, para assinalar o próprio papel e o próprio status, reconhece e procura preservar alguns valores em relação a outros. Entre estes, em primeira posição, está a arte. Mas, na atualidade, infelizmente, o bom democrático, se o observamos na escola, nas universidades, nos vários setores da vida institucional, é uma figura e representação obsoleta, a menos capaz de afrontar as contradições e conflitos

16. Tipo de consumo ou de marketing que envolve a criação de eventos (na TV, na internet, ou ainda localizados, como shows) que atraem a atenção do público consumidor através da curiosidade, da provocação ou do choque. (N. da T.)

do presente. Isso o isola como um sujeito-instituição que continua a servir-se de instrumentos ineficazes, talvez ainda úteis para si mesmo (dentro das próprias paredes), mas muito defeituosos para aquilo que o mundo das coisas e dos homens se tornou.

As novas tecnologias oferecem a possibilidade de uma negociação de valores mais atualizados e eficazes, uma plataforma expressiva mais alargada e sensível, mas o sincero democrático vê nessa negociação o forte risco de perder seus velhos privilégios ou suas antigas certezas, crenças, aspirações e garantias, muito mais do que ver a oportunidade conectada à versatilidade dos novos *media*.