

A popfilosofia que falta

Murilo Duarte Costa Corrêa¹ e Bruno Cava²

Zero

Start manifesto!

Há décadas, as esquerdas procuram dar um fim às imagens. Essa é a obra comum às operações do socialismo científico contra a noção (laxista) de alienação, das teorias críticas contra a indústria cultural, e das vanguardas situacionistas contra a inversão da vida concreta promovida pela autonomização mortificante das imagens. Segundo elas, as imagens não passariam de mercadorias, configurações fantasmagóricas de puros signos ou figuras dissolvidas que pairam sobre o fluxo ininterrupto dos valores de troca, ou então de cópias tecnicamente perfeitas destinadas a participar do circuito das mercadorias. As imagens circulam como elementos aglutinantes da alienação, subordinação, conservação, falsificação das relações sociais, domesticação e codificação do desejo produtor do campo social (*socius*). Ora se projetaria uma imagem a expensas da realidade material, onde habitam as formas sociais, se lhes sobrepondo à maneira de uma dialética do falso, em detrimento da verdade da luta de classe – crítica pela via do fetichismo; ora a imagem não passaria de um halo mudamente expelido pelo processo do capital, um contrafeito do mascaramento generalizado inerente à troca de mercadorias nesse modo de produção do social – conforme a crítica de extração lukácsiana, da Escola Húngara.

Por isso, as esquerdas fizeram da exigência de dar um fim às imagens o seu grito de guerra no campo da cultura, imaginando poder assim satisfazer a práxis materialista

¹ Professor de Teoria Política vinculado ao Departamento de Direito de Estado e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas da UEPG. *Affiliated researcher* à *Faculty of Law and Criminology* da *Vrije Universiteit Brussel*, onde realizou estágio de pós-doutorado. Doutor (USP) e Mestre (UFSC) em Filosofia e Teoria Geral do Direito.

² Professor de cursos livres no Rio de Janeiro, lecionando em instituições como Museu da República, Cinemateca Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM e Casa de Rui Barbosa, blogueiro do quadradosloucos.com.br e editor da Revista Lugar Comum. Participa da rede Universidade Nômade há mais de dez anos, com quem empreende copesquisa de movimentos e lutas urbanas. Escreveu, entre outros livros, *A multidão foi ao deserto* (São Paulo: Annablume, 2013), traduzido ao espanhol pela ed. *Quadrata e Pie de los Hechos* (2016). Agora em 2017, está lançando em coautoria com Alexandre Mendes o livro *A constituição do comum* (Rio de Janeiro: Revan).

através do isolamento do campo das imagens e suas manobras de subsunção ao domínio da ideologia, da cultura alienada ou do espetáculo objetificador e desumanizador. Seja na forma de um marxismo que opõe a própria ciência materialista à ideologia mistificadora e, diante da possibilidade de resistência, vem em socorro da dominação pelo capital; seja na forma de um contra-hegemonismo que antagoniza dois blocos de representação na disputa da ordem simbólica, ao gosto das teorias comunicativas neogramscianas. Tal direcionamento contra-hegemônico dos esforços gerais prossegue pela instrumentalização, direta ou indireta, dos imaginários que deliram pelo *socius* a serviço da luta de um partido, classe ou vanguarda, à moda dos *agitprops* das rinhas identitário-culturais ou *narrative wars*. Em ambos os casos, há a vontade de negar a imagem em si em nome de uma realidade ou realismo social, de um propósito de longo alcance ou de um valor superior que caberia somente ao método científico materialista desvelar, para então ser re combinado com uma luta bem dirigida, “estratégica”. Ou então, de modo mais prosaico, dá-se a redução direta da imagem a utensílio para a realização dos fins da conquista da narrativa hegemônica pela instância representativa do socialismo, num esvaziamento total da materialidade e plasticidade que a imagem contém, enquanto tempo e movimento. Em um e outro caso, o em si da imagem é relegado ao segundo plano ou sumariamente ignorado, tratado como acessório cultural ou haste simbólica, secundário em relação à crueza da vivência, à experiência nua, que a imagem poderia apenas representar ou manifestar e para a qual ela serviria de potenciador ou despotenciador, lhe fazendo justiça ou injustiça. Esse primado autoritário da experiência concreta a ser enunciada por um sujeito que a representa, isto é, de um lugar de fala invocado como saber pressuposto num *Lebenswelt*, despreza o poder próprio à imagem e o engessa. Substitui a imagem em si pela imagem-de, já capturada nos mecanismos e circuitos do constituído.

Ora, para além dos materialismos vulgares já mencionados, dos atalhos epistêmicos, das ancoragens existenciais preguiçosas, enfim, de maldisfarçados culturalismos travestidos do estar-no-mundo – ou simplesmente do mais decantado estalinismo no argumento da Kultura (o ser-de-esquerda-no-mundo como polícia do pensamento) – ou ainda da recorrente fixação dos “portrasismos” segundo a teoria geopolítico-conspiratória da semana passada; além disso tudo, *a imagem é algo!* Imagens, não sendo ideias e por outro lado sendo menos que objetos, são *quase-coisas*; mais que espectros, são emissões sensíveis, e o sensível corresponde ao ser das imagens (Coccia, 2010, p. 17). No momento em que, na virada para o século passado, as

esquerdas atualizavam o positivismo científico novecentista nas cartilhas de uma ciência social anti-ideológica, Bergson lançava o seu *cri de couer* filosófico na direção diametralmente contrária: tudo o que existe são as imagens ([1896], cap. 1). Na época, a crise do pensamento ocidental consistia na incapacidade – especialmente das psicologias – em sustentar a abóboda do velho dualismo entre imagens que subsistiriam inextensas na consciência e as coisas existentes no espaço com os seus movimentos físicos, porém fora da consciência. A virada bergsoniana de *Matéria e memória*, em relação ao misto mal-analisado de imagem e movimento, inaugurou uma corrente de alta amperagem do pensamento, ao recusar à imagem um papel derivado ou caráter fantasmático, ao que precederia a coisa mesma de que ela seria imagem, e ao que se acrescentaria o movimento ou o tempo, um *plus* – como uma fotografia ou fotograma estático a que se acresce, a posteriori, o contínuo do cinema. O movimento pertence, ao contrário, à própria imagem como o seu dado imediato (Deleuze, [1983]). Imagem é movimento e o real – de cabo a rabo – se constitui do conjunto de ações, reações, afecções e relações que se afetam mutuamente, ou seja, o plano de imanência das imagens, que são elas mesmas movimento, e dos movimentos que são eles mesmos imagens. As imagens são primeiras, embora – desde pelo menos a escola eleática dos gregos, passando pela Filosofia das Formas e por todos os platonismos recauchutados com a cruz pesando-lhes às costas ou as togas da Razão por sobre o torso, até culminar nos materialismos idealistas e nos positivismos macerados dos últimos duzentos anos – as imagens tenham sido remetidas a um plano rebaixado do ser, enquanto representação derivada, emanção degradada ou ideologia mistificada (capitalista, mercantil, espetacular). Atrás da imagem, ronda sempre a transcendência de um Sujeito privilegiado que acede à verdade pré-imagética, erige-se o vetusto tribunal dos filósofos que julgam as imagens, instaura-se a república ilustrada dos espíritos livres de seu poder sedutor, o Intelecto do Partido do lado certo da História contra o lado da Imagem, da Ilusão imperialista, do Falso do capital.

O surgimento do cinema relançou a questão da imagem, logo, do movimento real de transformação do mundo. O cinema, todavia, não se resume a ser uma linguagem projetada na realidade nem uma representação de algo que lhe superaria em dignidade ontológica. Do fato do cinema depender de meios artificiais para engendrar o contínuo da imagem-movimento não decorre que o resultado seja fátuo ou espectral. Pelo contrário, ao interiorizar no aparelho o artifício do contínuo do movimento, o cinema remonta ao impulso-matriz do qual as imagens são atualizações no existente

(Deleuze, [1983]). O cinema não é, destarte, simples mecanismo de aperfeiçoamento da produção de imagens, como ambicionariam os regimes políticos totalitários e as ditaduras de toda espécie, que recorreram aos mais diversos expedientes para instrumentalizá-lo como propaganda do poder constituído. Mas o mesmo também pode se dizer das esquerdas fora do poder que diagnosticam uma hegemonia da imagem na forma de fábricas de ilusões (Hollywood, Globo, televangelismo) e gostariam de inverter a equação para fabricar imagens *de* socialismo e emancipação. Contemporânea à teoria das imagens enquanto imanência de Bergson ([1896]), a invenção do cinema no limiar do século 20 marcou o momento em que o mundo se tornou a sua própria imagem – o mundo *qua* imagem, o universo enquanto cinema em si, cinema-mônada, ponto de vista sobre tudo – e não o momento no qual a imagem se converte num mundo. Um mundo de representações ou elementos ideológicos ao redor do que , ato contínuo, nos caberia disputar narrativas ou guerrear no campo da Kultura. Tal procura, com ares de *juste ligne* política, é negadora do poder da imagem e no máximo restringe-se a clamar por uma linguagem, ou melhor, um novo código da linguagem, uma linguagem corrigida ou suavizada, *imagem-de*, imagem de algo por trás (na sala de edição, no bastidor, ao pé do ouvido...).

No século 20, o cinema despertou a metafísica do movimento e do tempo de seu sono dogmático. Bergson queria conferir à ciência moderna – à física einsteiniana, à microsociologia tardiana, à teoria política dos sujeitos em movimento– uma metafísica à altura. Mas o cinema já responde a tal programa, ao ultrapassar a velha metafísica novecentista na qual se apoiam os materialismos e positivismos, contra o que Nietzsche clamava pela *morte da morte* de Deus. Não mais, portanto, o mundo dentro da consciência (idealismo), nem a consciência que fosforesce das coisas do mundo (realismo), mas a imagem-mundo enquanto consciência-cinema, metafísica do movimento, um Todo qualitativo que continua, prolonga-se sobre si, uma duração em aberto, um Todo que muda, que não está dado. Os regimes da imagem imediatamente contra as modalidades atuais do niilismo, seja a melancolia derrotista que vaticina o futuro como repetição inescapável do passado – nada de novo, nunca, sob o Sol –, seja o otimismo progressista em que o futuro não passa do desdobramento indefinido do *telos* já presente – diagnosticado por Walter Benjamin, aliás, como empilhamento de destroços até o céu. O niilismo, a perda do vínculo com este mundo equivale na prática à descrença na imagem em sua virtualidade própria. Por conseguinte, mais do que um cinema à altura dos tempos, o cinema contamina o próprio pensamento – filosófico,

político ou econômico –, *emprestando-lhe* uma metafísica para acordar-nos do sono dogmático anti-imagético. Essa metafísica moderna do movimento demanda nada menos do que um novo *conceito do conceito* (Viveiros de Castro, 2008), uma nova imagem da imagem, em suma, uma nova imagem do pensamento. Não basta, destarte, pensar *sobre* a imagem, muito menos denunciá-la, criticá-la, dissecá-la. É preciso traçar linhas, estar à altura de uma nova imagem para poder contar com ela, para devir *com* o mundo (Montebello, 2008, p. 26, 27). As esquerdas, refratárias a um pensamento *pelos* imagens e *nelas*, a um pensamento *tout court*, são incapazes de depor as próprias bandeiras e deambular com a *Jolly Roger* de uma popfilosofia. Em vez disso, a esquerda fica do lado da reação, para impor refratariamente um termo à mobilidade de uma nova imagem, que deve ser remetida de volta à forma do Estado, do Progresso, da Identidade, do Imutável.

O significado prático dessa vontade de abolição é muito menos o de uma ação negadora sobre as imagens e seus regimes de produção e circulação. Implica, antes, a recusa – não raro arrogante e derrisória, como a de Adorno desprezando o *Jazz* (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 120; Berendt, 2014, p. 20) –, renitente em deslizar pelo circuito das imagens porque a sua estereotipia, os seus “esquemas” e as suas “novidades relativas” atrofiariam a imaginação. Assim, num duplo impasse que, além de paralisar, acomete de niilismo e incita o ressentimento, as imagens são atribuídas ao mercado e o mercado, às imagens – um círculo vicioso que, não podendo ser real, permanece imaginário e aí produz seus efeitos entorpecentes. Tal regime recalcado diante da imagem afluí numa dupla consequência, bem menos anticapitalista do que se imagina e sem qualquer pureza de militante que se sacrifica. De um lado, implica o abandono sem marcar qualquer antagonismo em relação às infinitas possibilidades do campo das imagens, que define, como Debord (1992, p. 16) reconheceu, uma relação social, deixando o campo livre para as forças capitalistas que se desejaria conjurar; de outro lado, implica a perda da perspectiva de fuga criadora em relação aos regimes semióticos do capitalismo maquinico. Referimo-nos tanto aos regimes significantes estatais e burocráticos, quanto aos regimes a-significantes e assintáticos, puras máquinas operativas e algorítmicas (como os *high frequency traders*) que axiomatizam os fluxos monetários e microestruturam a financeirização da vida em geral. Tal abandono da imagem escamoteou historicamente uma cumplicidade entre a postura anticapitalista e o próprio regime capitalista que em primeiro lugar se pretenderia contestar, pelo menos nos slogans e nas bandeiras estufadas.

Essa convergência convém explicar com uma recapitulação em grandes linhas. Ela se deve, por um lado, ao estranho consenso que perpassa todo o século 20, entre capitalismo e socialismo, no que tange à organização da imagem-movimento ao redor de um centro sensório-motor subjetivo que vai sobrecodificar o conjunto das relações sociais. Estamos falando da *forma-Estado* e o Povo que lhe serve de complemento estrutural. O Povo que, ao ser convocado pelas instâncias mobilizadoras, é-o para duas tarefas precípuas: o trabalho e a guerra. Colocando esse chamado uníssono na balança, seria preciso ir além da inversão que Foucault faz da máxima clausewitziana: o *trabalho* (e não a política) é a continuação da guerra por outros meios. Aí reside o zênite criativo de um cinema que colocou a imagem para funcionar dentro de uma economia geral dos movimentos e tempos congruente com a organização produtiva dominante da era do trabalho coletivo. A megamáquina social é dedicada ao encadeamento de tarefas da conscrição em massa dos povos segundo os três grandes maquinários político-econômicos que predominaram na primeira metade do século 20: o fordismo à americana, o estalinismo soviético e o nazifascismo centro-europeu. Eles diferem indubitavelmente em métodos e resultados, porém estão debruçados sobre a mesma operação mobilizadora no regime da imagem-movimento: chamar os personagens individuais e coletivos à ação decisiva. Tarefa tão obsessivamente modulada no nível da subjetividade que se realizou no esplendor do cinema clássico: tanto no pragmático *self made man* que faz e acontece o sonho americano, quanto no diligente e compenetrado operário stakhanovista que se sacrifica pela Nação, bem como nos “digníssimos” homens e mulheres nazistas, os sádios e energéticos seres ativos da Raça superior.

Em contraste direto, a nova imagem do movimento se afirmou sonoramente nas lutas anticoloniais, universitárias, proletárias, minoritárias do grande ciclo de 1968 (o ano serve de epônimo). Rompeu-se com o esquema sensório-motor que havia atravessado o fim da Segunda Guerra e lhe sobrevivido, na figura dominante do fordismo à americana, exportado para todo lado enquanto afundava definitivamente o submarino esburacado do estalinismo soviético. As esquerdas majoritárias nos partidos e governos – duplamente retardatárias em relação às lutas da multidão – novamente se colocaram na contramão do que era uma virada irreversível. Com a nova imagem do movimento, o centro de articulação do Estado-Plano se dissolve, suas engrenagens se derramam para além da matriz da imagem-movimento e os contornos da subjetividade são borrados como uma pintura repleta de cores, mas sem formas divisíveis. O “bom e velho” Povo – o trabalhador, o homem de sucesso, o coletivo de líderes ativos – passa a

faltar. O deserto avança desde dentro das cidades, das paisagens sociais, das redes da globalização. Na sociedade de controle que se seguiu, o exercício do poder transborda de uma lógica disciplinar voltada à ortopedia de subjetividades e à ordenação do trabalho coletivo e termina por subsumir essa lógica. Passa a incidir diretamente na liberdade criativa, na produção de subjetividade, no cinema-mônada. O novo regime de funcionamento da imagem infiltrou-se nas máquinas-cérebros que passam a compor um rizoma de imagens descentradas, na matriz operativa que Deleuze, diferenciando-a da imagem-movimento, vai chamar de *imagem-tempo* ([1985]).

Nessas novas coordenadas de uma tendência que arrasta-nos a outra realidade da vida, o ranço esquerdista persiste em denunciar as imagens-mercadoria do capitalismo ou do imperialismo, restringindo-se a disputas de narrativa ou de contra-hegemonia, bem como à tentativa inútil de instrumentalizar os signos para o que entende serem seus objetivos estratégicos. Perde-se de vista, mais uma vez, o fato de que a situação já mudou, os problemas foram deslocados em suas inteirezas e a predominância tendencial de um novo regime sugere outras estratégias do sensível.

Hoje, as esquerdas se definem por uma profunda incapacidade para disputar a governamentalidade das imagens e os regimes de signos. Isso determina não apenas o apequenamento das esquerdas a uma identidade ordinária que o *socius* refuga sem cessar como um dado anacrônico e *indesejante*. Não deveria causar espanto que, mesmo entre renovadores da crítica de esquerda, como Dardot e Laval (2016, p. 391), o diagnóstico comum seja o de uma falência generalizada das capacidades de imaginação da esquerda, bem como da persistência de sua incapacidade em ter algo a dizer às pressupostas massas, em cujo nome aquela pretende falar, e diante do que ela se justifica. É assim que todo o imaginário de esquerda encontra-se, hoje, ou colonizado pela governamentalidade das imagens que pretendeu combater, ao modo da renúncia moral ou da denúncia vazia, ou então reduzido ao vazio do narrativo e às *narrative wars*; em nenhum caso, ao modo da intervenção no domínio próprio das imagens, a fim de exercer qualquer faculdade de imaginação autônoma.

Nesse sentido, o levante de junho de 2013 no Brasil se subtraiu criativamente às imagens esmaecidas que circulam entre as esquerdas e fez respirar – como não se via pelo menos desde o ciclo global de 1968 e o movimento constituinte na virada para os anos 1980 no Brasil – um novo campo de problemas e possíveis. Foi um grande sopro, *um ritornelo no limite do sensível*, exposto a todos os contatos, gerou um caldo borbulhante de encontros, e concertou acordes entre si, mesmo que tenham sido

fugidios, não resolvidos, precários – ou talvez sem se resolver senão no seu lançamento ao húmus da reinvenção. É verdade que o *acontecimento de acontecimentos* de Junho de 2013 colocou para si a tarefa de destituir toda a Representação e nisso, há que se reconhecer, a tarefa era grande demais para Junho. No período da restauração que se seguiu, a Representação recuperou o terreno perdido e terminou por triunfar. O estremecimento dela de 2013 em diante a conduziu a uma reafirmação ainda mais violenta e empedernida. Tal como um gato que, lançado para o ar dá várias voltas e, ao cair de pé, arreganha os dentes de volta. Isto não significa, de qualquer jeito, que devemos resignar-nos a uma concepção trágica da revolução em que, em *tempos do fim dos tempos* (Paulo Arantes, 2014), no futuro *depois* do futuro (Franco Berardi, 2003), nos sobraria apenas testemunhar tentativas espasmódicas e intermitentes de revoltas caóticas, tumultos antipolíticos e desconjuntados entre si e rapidamente reabsorvidos pelo sistema multiforme que almejavam contestar. Sim, depois de Junho, não houve nem reconversões subjetivas catalogáveis, nem uma criatividade institucional que pudesse romper com os regimes semióticos predominantes – quer os regimes de signos significantes despótico-estatais e simbólico-narrativos, quer os a-significantes, operativos, monetário-maquínicos. Isto não significa, de toda sorte, que Junho esteja morto e enterrado. Seria explicar Junho pelo explicado.

O levante subsiste como uma imagem-tempo que tensiona desde dentro dos esquemas dados e se atualiza segundo diferentes linhas criativas, tendências que se efetua em sujeitos diferentes. Junho subsiste como um conjunto de efeitos, uma conjunção virtual de potências, como gradientes internos de mutação. Seus efeitos não individuados atravessam totalmente o tecido social sem, entretanto, cristalizar-se nalgum ponto específico, ardendo no avesso da conjuntura, não deixando que ela se estabilize e colmate suas fissuras. Junho é essa imagem virtual, imagem-tempo que se atualiza mesmo não havendo estados atuais ou sujeitos corporeificados ante os quais a ciência social poderia, contente de suas epistemologias, passar um veredito de existência física: eis aí os Junhistas. Muitas foram as operações policialescas de recondução das transformações incorporais de 2013 à rocha do consenso, mas ele não voltou à mesma consistência como havia na época milagreira do Brasil do Futuro, no começo da década de 2010. Se o vórtex de Junho disparou linhas de fuga, a restauração buscou fechá-las domesticando-as nas guerras de narrativa, nas esvaziadas polarizações eleitorais, nas *culture wars* que opõem blocos de valores dados entre si, mas onde nada muda, um Todo que está dado, que não se altera: Esquerda e Direita, Progresso e

Retrocesso, Desenvolvimentismo e Neoliberalismo. Um esforço de recuperação generalizada: reconstituir maiorias sociais em todos os fronts, nos flancos e nas retaguardas, ponto final de Junho, a fim de impor ao devir minoritário de Todo Mundo o fato majoritário do Ninguém (Deleuze e Guattari, [1980b]).

Junho de 2013 se efetuou no modo do discurso indireto livre, como uma glossolalia, um piolhamento de elementos inclassificáveis e imperceptíveis, coisas que ainda nem têm nome e talvez jamais tenham. Desencadeou um cromatismo generalizado para provocar uma torção nas identidades e representações, na vigência estruturada de certo Brasil. Até hoje o pensamento anti-Junho se engaja com unhas e dentes em desbastar as nuances, aplainar os relevos, arrasar as texturas, reincorporar os órgãos aos velhos organismos – tudo parte da megaoperação fundamentalmente policial de restituir o consenso, de modo que tudo volte ao seu lugar, a ser o que era antes. Alguns voltam para a velha casa de cabeças baixas aos rebanhos, guiados pelos cajados das narrativas dos Blocos Históricos, com suas igrejas grandes ou igrejinhas, seus Líderes Intocáveis Perseguidos ou seu exército de pequenos sacerdotes e madres superiores, no ritual do grande Familismo de Esquerda. Expulsa do comercial de margarina em que parecia coabitar até 2013, hoje convive de cara emburrada em meio a culpabilizações recíprocas de tochas na mão e um clima modorrento de vigilância e etiquetamento. Outros, no entanto, mobilizados pelo evento, persistem nos grandes abertos, no ar livre em que balbuciam processos emergentes in terra infidelium. A esses, este diagnóstico que aponta para outra metafísica, por uma popfilosofia.

Haveria que se perguntar: O que é a anarquia coroada? Um discurso, uma cor e um espírito gregário de identidade? Ou a louca e imprevisível produção de intensidades e intervalos entre as coisas? Isto foi Junho. E é essa, por assim dizer, a *imagem sem imagem* a que nos referimos sem nos referir diretamente, pois as visadas são oblíquas, os raciocínios, sinuosos e as falas, elusivas, para dar conta de uma existência que subsiste enquanto virtual. O que nos importa não é restituir um centro sensório-motor, uma novíssima teoria de um sujeito social, de onde verteria um projeto de futuro, pela moral pressuposta de um sujeito de enunciação que o pudesse representar (científica ou politicamente). Deixamos essa tarefa para os filósofos edificantes. Seria ainda outro um discurso homologado: a Nova Esquerda, o Progresso Retificado, um Estado de Minoria tal ou tal. Sempre a velha dialética e suas peripécias hegelianas. O que interessa, noutra pegada, é tirar partido das forças que estremecem a Representação e se contrapõem, por sua variação para além do poder constituído (inclusive o poder constituído no

pensamento, a forma-Estado da filosofia). Para além da dogmática da imagem que nos comprime os cérebros e nos apregoa um futuro sem futuro, um novo que é velho. A popfilosofia é um procedimento de uma variação contínua a partir de Junho, como Cézanne que pintava a mesma montanha a partir de si própria, a mesma, porém diferente a cada vez... A figura da consciência em movimento, dessa consciência-cinema de que falávamos, a imagem-tempo viravolteada, ainda é a autonomia. Pelo menos ainda a chamamos autonomia. Junho de 2013, enquanto paideuma de virtualidades, inacabado e precário, configurou a altura intensiva, elaborou o evento enquanto efeito incorpóreo para um fazer diferente. Mesmo, passados mais de quatro anos entre restaurações, repolarizações e autofagias, reconhecendo a situação de terra arrasada – como, de fato, nós a reconhecemos.

Para subverter a taxionomia triádica de Charles S. Peirce (2015), Junho de 2013 é a “zeroidade”, o grau zero que restitui a crença (a disposição para agir) na imagem e, conseqüentemente, para uma popfilosofia. Pois Junho de 2013 é uma operação *filosófica*: esboça um plano de imanência em que as imagens existem em si. Do mesmo modo que a popfilosofia é uma intervenção *no meio* de Junho de 2013. Mas atenção: não seria possível proceder simplesmente por meio de sujeitos históricos ou de classe, particularidades, regionalismos, lugares de fala, invocação de identidades oprimidas, experiências recônditas, intimismos existencialistas ou quaisquer outros sujeitos de enunciação pressupostos de partida – dentro de um regime significante que, como dissemos, se enreda fatalmente com a Representação pré-Junho, justamente por isso repetida violentamente no pós-Junho pelas narrativas restauradoras. Nada diferiria mais de uma popfilosofia do que uma filosofia para o povo ou uma filosofia popular, supostamente mais acessível, condescendente ou paternal. Escrevemos *popfilosofia* e não filosofia pop, muito menos filosofia populista. Primeiro, porque o Povo falta, como já vimos. Segundo, porque se existisse algo como um povo, provavelmente ele teria coisas melhores a fazer do que lê-la e talvez sequer precisasse de uma. O fato de que falta é o que nos constrange a povoar a filosofia! a fazer popfilosofia! E terceiro, porque revolucionária nunca foi uma língua ou cultura popular, isso no máximo vende bem ou dá voto, ou é estratégia representativa. Revolucionários são os *povos* na língua, ou melhor, *as minorias* enquanto devires que atuam desde dentro, abalando e fissurando as maiorias. Falar a língua do povo já foi o programa dos cepecismos e das pedagogias do oprimido nos anos 60, à esquerda. Outros em busca da fundação de um povo autenticamente brasileiro, à direita, foram os nativistas da Escola da Anta, nos anos 30,

que encontraram no tupi as raízes de uma brasilidade à semelhança do processo de formação nacional norte-americano ou europeu. Sempre a missão postíça de imaginar uma nacionalidade genuína: uns emulando gírias e trejeitos populares em centros de Kultura, outros vestindo grotescamente o índio de senador imperial; uns gritando *v narod!* (“ir para o povo”, ir à favela, ao Sujeito pressuposto), outros na saudação fascista do *anauê!* No fora do enquadramento, contudo, se remexe a memória pantagruélica de embate e fuga dos quilombos, das aldeias, dos sertões, dos cortiços, dos portos e aeroportos e das greves operárias – antinacionalistas por necessidade existencial.

A polarização entre esquerda e direita, hoje, não passa de uma fratura homogênea no seio do idêntico da qual é urgente se liberar, se se quiser 1) pensar e 2) povoar o pensamento, porque é de povos que se trata. Por isso, em vez de prosseguir politicamente no projeto de dar um fim às imagens, é preciso inventar outra atitude e outro gesto: começar a agenciar-se com elas, intervir no seu regime de governamentalidade, *minorizar* os fluxos de subjetividade e as cadeias sígnicas. No Brasil pós-Junho, encontramos-nos em um momento equivalente ao da terceira dissertação da *Genealogia da moral* (Nietzsche), em que o niilismo e a vontade de abolir as imagens que o ascetismo de esquerda impõe é, paradoxalmente, a chance singular para qualquer recomeço.

Um

Elogio da Netflix

As esquerdas pretendem falar em nome dos espectadores e de seu desejo de liberdade; denunciar a falsidade das imagens e de sua condição; liberar “o homem” de seu circuito de produção, circulação e consumo – condições de sua manutenção na ignorância e na passividade. Comprazem-se em acusar: “Nós sabíamos! Eram as imagens o tempo todo!”. É preciso perguntar-se em que ponto as esquerdas abandonaram o materialismo para se tornarem platônicas: com a invenção da televisão? “A tela é a caverna do homem”; “o *pop* quer ser *logos*”, acusam. Todavia, atesta Agamben (1998, p. 66), os homens continuam a ser animais que assistem à *Netflix*; que compartilham *memes*, vão ao cinema e se interessam pelas imagens enquanto tais. Se pudermos dizer que “o Real está desaparecendo”, que seja para nos entocarmos no

fundo do excesso de realidade que determina o seu desaparecimento (Baudrillard, 2001, p. 72). As imagens não estão apenas sobre as telas dos cinemas: as imagens constituem o cerne da própria ontologia – hipótese-Bergson (2001, p. 169); isto é, o mundo como tal é um mundo de imagens, “partes virtuais do universo material” (Worms, 2000, p. 29) – não de representações. Eis o que as esquerdas não cessam de recusar com seu materialismo idealista desprovido de concreto.

Rancière (2012, p. 08), não por acaso, afirmou que o espectador é a chave das relações entre arte e política. Por muito tempo, o espectador foi o corpo que, diante do teatro de sombras do mundo, renunciou ao seu poder próprio, mas podia ser reativado pela distância brechtiana ou pela abolição artaudiana da posição de observador. Eis as soluções do teatro, eis os apelos de esquerda (menos inventivos que os de Brecht e Artaud) à comunidade ideal diante das imagens: ou nos mantemos de fora do regime das imagens, a contemplar seu giro em falso, ou nos integramos ao seu círculo mágico. Posição duplamente impossível – metafísica e politicamente.

O paradoxo dessas propostas, prossegue Rancière, encontra-se no fato de que mesmo o teatro que se destina a ativar a posição de espectador cria a distância entre este e o real; isto é, ao mesmo tempo em que o teatro se desenvolve para suprimir a distância que separa o espectador do real da ação, supõe uma distribuição a priori “das posições e das capacidades e incapacidades” (Rancière, 2012, p. 16-17), sempre desiguais para cada um. Supor um espectador separado do real é impor-lhe uma alienação definitiva, uma incapacidade radical não apenas para descobrir o real *apesar das imagens*, mas, principalmente, para o real *das imagens*.

Entre as imagens do mundo, não se trata de recusá-las nem de integrar seu círculo mágico de forma condescendente, mas de reconhecer que não já há oposição entre agir e olhar: “O espectador também age”, diz Rancière. Entre artista e espectador, há o meio heterogêneo e infinitamente perverso das imagens que apela à capacidade anônima de cada um de agenciar passividades e atividades, subjetivações e sujeições, signos e imagens sob o regime de uma multiplicidade singular de afetos. Mas as esquerdas insistem em prescrever conteúdo aos desejos das massas, ao invés de agenciar com eles.

Dois

O pop quer ser logos

O *pop* é um esporte de combate. Embaralha todas as fronteiras espaço-temporais e os códigos estéticos que conformam a sensibilidade coletiva; conjuga memória e por vir em uma forma absoluta da atualidade. Substitui a teoria crítica por uma série de operações *cítricas* generalizadas; por meio delas, produz a geleia geral em que as distinções entre atores e espectadores, produtores e consumidores, ignorantes e intelectuais, mercadoria e obra, perdem o sentido em função da emergência de novas condições de expressão coletiva. O *pop* não é a comunidade que vem, mas pode ajudar a inventar o povo que falta. Mas, antes, ou ao mesmo tempo em que o faz, seria preciso inventar o *pop* que falta.

A obra-processo de Oswald de Andrade pode ser periodizada em três fases. A primeira corresponde ao anarcoprimitivismo dos manifestos do *Pau Brasil* (1922) e *Antropofágico* (1928), marcado pela Semana de Arte Moderna e a explosão modernista brasileira. A segunda se abre com a autocrítica devastadora que o próprio Oswald desfere contra si no prefácio de “Serafim Ponte Grande” (1933). Sentenciando que o movimento modernista culminara num “sarampão antropofágico”, o escritor faz uma profissão de fé pela revolução proletária e marca a sua adesão à trincheira da luta social progressista. Para o primeiro Oswald, a política é, sobretudo, cultural, resolve-se na liberação festiva do instinto do colonizado diante dos complexos endocolonialistas, por uma metafísica bárbara e pela livre manducação simbólica do colonizador. É o Oswald das convicções antropológicas, aliando utopia e psicanálise, primitivo e poético (como na etnologia de Leo Frobenius ou na poesia de Ezra Pound) – programa o que o segundo Oswald romperia no prefácio escrito em 1929, em meio à crise do capitalismo global, depois do *crack* da Bolsa de Nova Iorque. É o momento do modernista militante que abraça a “casaca de ferro da Revolução Proletária”, quase em abjuração de seu passado burguês-boêmio para trilhar o caminho da História. O terceiro Oswald, depois da Segunda Guerra, desencanta-se de vez com os descaminhos do socialismo real, – tido por ele como autoritário e demasiado centrado no racionalismo ocidental e iluminista, – para elaborar uma figura de síntese: o Matriarcado de Pindorama. Nessa última fase, Oswald se reconcilia parcialmente com o modernismo antropófago, ao resgatar lineamentos carnavalescos e a utopia do ócio: recusa ativa ao trabalho em vez de preguiça macunaímica. Se o primeiro Oswald é primitivista e bárbaro e o segundo,

teleológico, engelsiano e tecnológico, o último será uma combinação bipolar desses dois modernismos, doravante soldados: o *bárbaro tecnicizado*.

Pode-se dizer que a maior parte do oswaldismo posterior se manteria leal ao manancial poético-filosófico da primeira fase (Antônio Medina Rodrigues, 1995, p. 82), pelo menos até os anos 2000. O conceito de antropofagia continuou a ser o eixo das apropriações pós-oswaldianas, para o bem ou para o mal, do que vai resultar a ambiguidade entre nacionalismo cultural e metabolização do estrangeiro, entre cor local e colorismo internacionalista, que ainda perpassa, por exemplo, o tropicalismo dos anos 1960, na música ou no teatro. Exceções dessa vertente da recepção oswaldiana que tem sido predominante emergiram, por exemplo, com as vanguardas concretistas a partir de 1956, no livro-invenção que transpôs a *pop art* à literatura, *PanAmérica: epopeia* (José Agrippino de Paula, 1967), na inflexão pós-tropicalista e marginalista de Hélio Oiticica nos anos 1970, ou na vasta produção dos cineastas aglutinados ao redor da produtora *Belair*, como Rogério Sganzerla ou Júlio Bressane (podemos citar, também, a estética embutida no último filme de Glauber Rocha, *A Idade da Terra*, 1980). Todos, sem esboroar o conteúdo libertário da obra oswaldiana, desenharam uma cartografia artística para além de quaisquer preocupações com a cor local, ou alguma conotação essencialista que permitisse contrapor o local ao global, ainda que pela via transversa. São esses os fios soltos para se começar um paideuma popfilosófico, um procedimento de uma variação contínua entre primitivo e high tech, entre tecnoprimitivismo e submodernismo, entre maguebeat e aceleracionismo, entre alta antropofagia e geleio-zapatismo.

Nas artes visuais, o *pop*, cujo surgimento remonta aos primeiros anos da década de 1950, encontrava na obra hoje centenária de Marcel Duchamp uma fonte de inspiração. Transformar um urinol em peça de museu talvez tenha, hoje, seu equivalente como procedimento *pop* em *Lady Gaga* vestindo um biquíni de carnes na capa da *Vogue Hommes Japan*. Muito além de transpor peças do cotidiano e agenciá-la em um espaço heterogêneo, o *pop* é rizomático: ele segue um princípio de conexão e de heterogeneidade que define uma nova relação com o real: questão de *intensidade*. Na *pop art*, a integral da realidade é mobilizada pelo processo estético segundo uma posição de equivalência universal de todas as imagens (Parmesani, 2012, p. 74).

No *pop*, reencontramos Rancière-Bergson: ator e espectador, intelectual e ignorante, ocupantes das posições de atividade e passividade, não passam de imagens em meio a imagens, distribuídas segundo uma variação múltipla e relativamente

equivalente que o *rap* de Criolo (2014) compreendeu muito bem: “Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo / Têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro”. O *pop* se define por um princípio de conexão heterogênea com o real: criar é multiplicar uma matéria circulante qualquer a partir de um uso novo, capaz de liberá-lo de seus códigos canônicos, podendo ser re-territorializado em um novo meio circulante. Urinol de Marcel Duchamp, Biquini de *Lady Gaga*: não importa. Trata-se menos de fazer passar um objeto cotidiano qualquer pela fronteira inusitada das galerias de arte e dos museus, açougues e banheiros públicos, quanto de criar uma igualdade radical entre as imagens circulantes em meios heterogêneos, secretando-as a fim de suscitar uma gama de sensibilidades alternativas, mesmo que elas se manifestem como desvios imperceptíveis no regime dos afetos, visibilidades ou discursos.

O *pop* curto-circuita a verdade platônica, engastada no ciclo do reconhecimento da imagem. Ele torna impossível reconhecer aquilo que é visto, a não ser como a diferença que se tornou impossível reconhecer como parte do reconhecido. Procedimento que extrai da identidade, do homogêneo e da indiferença a diferença insidiosa: o *pop* celebra núpcias com o “precursor sombrio”. Através de uma fenomenologia da perplexidade, o *pop* se instaura como *logos*.

Arte das menores diferenças que compõe de maneira aberrante a planície homogênea da cultura de massas, o procedimento *pop* leva ao limite os princípios essenciais da monadologia de Gabriel Tarde (2007): (1) a identidade é um caso especial da diferença, o grau mínimo de diferença; (2) “existir é diferir”. O *pop* não produz o novo absoluto. Pelo contrário, decreta o fim das transcendências celestes na arte. O *pop* vasculha o múltiplo interior ao idêntico no limite de seu esgotamento e instaura uma nova composição de possíveis. Aí reside a sua relação inédita e profunda com o real, a sua operação tardiana.

Eis aí uma nova metafísica, mas também o que faz do *pop* um procedimento *cítrico*: o mundo é um campo de imagens anárquicas (coisas, corpos, representações, percepções, afetos, linhas, cores, sons) que se distribuem e circulam horizontalmente, segundo a comunidade de sua diferença. A *pop art* é capaz de produzir uma ontologia das imagens segundo uma fenomenologia da perplexidade. Se seu procedimento coloca em xeque as posições do produtor e do consumidor de arte no próprio seio da “cultura de massas”, e se seus produtos destronam as hierarquias culturais em prol de um regime anárquico que produz a multiplicidade equivalente de todas as imagens é porque *a arte*, a seu modo, *pensa*. O *pop* define o seu regime heterogêneo de conexão com a realidade,

ao mesmo tempo em que define o real como campo de multiplicidades de imagens equivalentes. Basta pensar nas variações infinitesimais e internas às 32 *Campbell's Soup Cans*, de Andy Warhol (1962), ou nas numerosas séries de clichês e paródias de Roy Lichtenstein. O *pop* inventa uma prática finalmente mais crítica e profunda do que a de qualquer teoria. *Teoria cítrica*.

Três

O logos quer ser pop

Por muito tempo, “aceder ao real” foi uma potência exclusiva da filosofia, na medida em que o real pode ser um equivalente geral da verdade metafísica. O platonismo determinou a disjunção entre a filosofia e as imagens em prol do *Eidos*. Segundo essa disjunção, a filosofia se tornou uma disciplina das formas essenciais e imutáveis, recusando às imagens toda realidade autônoma.

Eis o que desliga a filosofia de sua potência de conexão com o heterogêneo e o atual: conhecer torna-se reconhecer, adquire a forma de uma memória das formas essenciais desprovidas de devir. Conhecer passa a ser, finalmente, um procedimento do juízo que distingue entre as imagens bem fundadas e mal fundadas no *Eidos*. *Affaire* de representação, pensar é julgar de acordo com um fundamento que de alguma forma abandonou esse mundo – o real passou para o lado de lá. A isso, podemos chamar “transcendência”. Ela organiza a distribuição desigual que o *pop* nega radicalmente: a divisão entre os que se encontram em posição de julgar as imagens de acordo com um fundamento inteligível e aqueles aos quais não compete qualquer juízo.

Muitos anos depois de ter advogado a primazia do simulacro como portador da diferença irreduzível sobre o *Eidos*, e alguns anos antes de ter abandonado este termo em prol das “multiplicidades”, Deleuze lançava a ideia de *pop filosofia* em uma entrevista a Claire Parnet. Tratava-se menos de afirmar a conexão entre a filosofia como procedimento de pensamento aplicado à cultura *pop* – uso que se intensificou a partir dos anos 2000 – do que de dar conta de um novo procedimento filosófico à altura dos devires de seu tempo.

Assim como devir não é imitar, conformar-se a um modelo, a filosofia, como indisciplina que se encarrega dos devires (não das essências ou dos fatos), só pode

operar por meio de uma invenção de conceitos que se produz como uma lógica do devir. “Criemos palavras extraordinárias, com a condição de usá-las da maneira mais ordinária, e de fazer existir a entidade que elas designam do mesmo modo que o objeto mais comum” (Deleuze e Parnet, 1996, p. 09). Duplo regime, portanto, das palavras e das coisas: o conceito é criado como palavra extraordinária para um uso trivial e, ao mesmo tempo, em conexão com o ente que se traz à existência sob uma condição de frivolidade.

Sob esse ponto de vista, talvez *o Anti-Édipo* tenha sido a primeira operação de *pop filosofia* a ter a forma-livro: conceitos inventados, palavras monstruosas, tão conectadas com a multiplicidade de intensidades circulantes no campo social que pessoas com sete a quinze anos de idade podiam compreendê-lo muito melhor do que filósofos de carreira (Deleuze, 2006, p. 281). Forma inusitada de atestar uma nova maneira de fazer filosofia, mas também de *ler*. Sejamos literais: em *pop filosofia*, o conceito resulta da criação de palavras extraordinárias ou monstruosas e de sua introdução em usos vulgares; resulta da entrada na existência do ente que lhe corresponde como se fosse o mais trivial dos objetos. *A pop filosofia* é, portanto, mais do que o procedimento pelo qual o *pop* quer ser *logos*; é também o desejo manifesto de que o *logos* quer ser *pop*.

Por isso, “o livro faz rizoma com o mundo”, “ existe apenas pelo fora e no fora” (Deleuze e Guattari, 2007, pp. 20 e 12), e não merece nenhuma reverência especial. Deve ser tratado “como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção” (Deleuze e Parnet, 1996, p. 10). *A pop filosofia* recusa a “estranha mistificação do livro”, que já não pode ser uma imagem do mundo, mas permanece uma imagem entre imagens que, ou faz rizoma com o mundo, ou estará condenado por uma forma especial de atenção.

Tratar os conceitos como “sons, cores ou imagens”, como intensidades que convêm ou não, que passam ou não passam, é a condição para que o livro deixe de ser a imagem do mundo e passe a ser uma imagem entre as imagens do mundo: devir-mundo do livro segundo um estilo, um agenciamento coletivo de enunciação que, subtraindo a cada passo a unidade como forma de fazer o múltiplo, traça uma linha de fuga. Nada de usar o livro para fabricar “um bom Deus para movimentos geológicos”. Ou o livro é a extensão aberrante de um movimento da Terra, ou vira bíblia em criado-mudo de motel – e já não faz passar, não funciona.

O *pop* não é apenas uma teoria *cítrica* – a equivalência diferencial do universo de imagens é apenas a condição pré-*pop filosófica*; a *pop filosofia* é um procedimento de agenciamentos intensivos entre seres heterogêneos (Sutter, 2013, p. 31); é a operação pela qual o conceito se produz em conexão com as intensidades que o desejo libera e faz circular no campo social (During, 2003, p. 08). Por isso, tanto o *pop* quer ser *logos*, quanto o *logos* quer ser *pop*.

A consequência desse duplo desejo que estabelece uma forma de evolução paralela entre *pop* e *logos* implica e, ao mesmo tempo, excede uma forma de pensar conectada com o seu tempo. A *pop filosofia* dobra a atualidade, o mundo composto de imagens virtuais, para traçar linhas de fuga políticas no corpo fabricado de virtuais de um mundo de imagens. O querer ser *logos* do *pop* é uma metafísica da atualidade; o querer ser *pop* do *logos* é uma política que precede o ser.

Quatro

Inventar a pop filosofia que falta

A *pop filosofia* remete a um duplo encontro: de um lado, um encontro do pensamento com intensidades heterogêneas ao conceito e ao cânone, mas que podem vir a povoá-los; de outro, o encontro daquilo que essas heterogeneidades do *pop*, em uma escala inédita, tornam pensável pela filosofia. Tudo se passa como se o encontro entre o *logos* e o *pop* produzisse duas séries assimétricas, a partir de dois desejos profundamente dessemelhantes: o querer ser *logos* do *pop* e o querer ser *pop* do *logos*. Essas duas séries implicam intensidades, capacidades de agenciamento e possibilidades inéditas de fazer o múltiplo, muito mais do que de celebrá-lo.

É justamente nesse ponto, o de um duplo desejo que agencia o encontro entre o *pop* e o *logos*, que a arte reencontra a política. Deleuze não cansou de revirar as imagens, nem de dizer que a criação coincidiria com “o que resiste”. Não cessou de apelar, nos últimos anos de sua vida, a um povo que falta, que a arte inventa, e aos potenciais políticos de uma fabulação comum ao povo e à arte (Deleuze, 2008, p. 179 e p. 215). Talvez se possa ler sob essa luz a tese iconoclasta de Laurent de Sutter (2013, p. 31): “a pop filosofia será a autodestruição da filosofia – ou não será nada”.

Na encruzilhada entre o querer ser *logos* do *pop* e o querer ser *pop* do *logos*, no nervo sensível em que arte e política desenham uma área de diferenciação e contágio, a *pop filosofia* assume uma tarefa metafísica e política urgente: colocando em contato, e em regime de hibridação, as palavras mais extraordinárias e os usos e os entes mais frívolos, o *pop* é o procedimento que apela à invenção do *logos* que falta. Isso não quer dizer que haja uma incapacidade de pensar própria à cultura de massas; pelo contrário, testemunha que o *pop* contém de modo imanente a exigência e o apelo a um *logos*. Esta não é uma tarefa para o por vir, mas uma tarefa *em devir*, isto é, em processo. De outro lado, a filosofia é mais que o *logos* a ser afetado; é a potência de todas as formas de pensar forcluídas pela história da filosofia e seus métodos conjugais.

Através de núpcias diabólicas, de afinidades eletivas, do seu atravessamento por intensidades heterogêneas e aberrantes, as palavras monstruosas se movem nos circuitos do *pop*. Se os conceitos são blocos de perceptos-afetos, são como cores, sons ou imagens, o *logos*, a seu próprio modo, também precisa inventar o *pop* que falta.

Inventando o *logos* que falta, o *pop* resiste à vulgaridade do pensamento filosófico agenciando-o com seus próprios circuitos de vulgaridade e seu procedimento cítrico; inventando o *pop* que falta, intervindo nos circuitos das imagens e resistindo ao intolerável que um tempo comporta, a filosofia passa a ser uma máquina de expressão coletiva para a mais política de todas as tarefas: apelar ao povo que falta; produzir uma fabulação comum à filosofia e ao *pop*.

Afetada pelas intensidades *pop*, pela multiplicidade do desejo circulante no campo social³, a filosofia se torna máquina de enunciação coletiva que, agenciada ao *pop*, não apenas adquire uma nova potência ao se territorializar no campo social (seu fora), mas passa a servir como dispositivo de análise, clínica e desterritorialização do social.

Por isso, Sutter tem razão em propor que o *pop* não seja uma exclusividade da filosofia, mas de toda prática de pensamento capaz de agenciar-se com as intensidades mutantes que o definem. É essencial reconhecer, sob o regime da pós-verdade (“se circula na Internet e corrobora o meu afeto, logo é verdade!”), que a Netflix pensa. O YouTube pensa. O Facebook, o Twitter, o Instagram, o Telegram, o WhatsApp e os memes pensam. Produzem efeitos de verdade e regimes de governamentalidade.

3 Irredutível ao *socius*, pois uma sociedade não se define por suas formações fixas, mas por suas linhas de fuga.

Não cessamos de denunciar e criticar os algoritmos das redes sociais, acusando-lhes de produzir uma “bolha” homogênea de significância ao nosso redor. Isso, porém, só nos torna herdeiros da velha teoria crítica: Adornos reclamões de pantufas odiando a *jazz improvisation*. É preciso estar à altura do procedimento irônico do *pop*: rir, dar um tapa no homogêneo, deslocá-lo e esconder a mão. Ou fazer como a Pantera Cor-de-Rosa que, para seu disfarce, pinta o mundo da sua cor – este antigo exemplo de Deleuze. A “bolha” não passa de uma redoma de sabão que colocaram ao seu redor. Impor que você se reconheça na sua superfície sem diferir é sua forma última de governar. Seria preciso levar a sério a tese de Mark Alizart (2017, p. 17) sobre a informática, “A informática é, já, o outro pensamento”, e aplicá-lo ao *pop*, se quisermos compreender o que pode a *pop filosofia* que falta.

Ninguém compreendeu esse fenômeno como Baudrillard (2001, p. 80), de um ponto de vista cosmológico: “a nossa realidade é resultado de uma amputação da antimatéria”. No nível das sensibilidades e do político que erige mundos, Rancière (1996, p. 42) parece querer dizer algo parecido com o conceito de *polícia*: uma ordem dos lugares e do sensível que delimita um regime para o que podemos ver, sentir, dizer, segundo uma partilha desigual. As bolhas algorítmicas, casas de espelhos digitais ao redor das identidades, constituem a menor distância possível entre o “ator” e o “espectador”, entre o “influenciador” e o “consumidor” de imagens. Realização digital da imagem cristal que Deleuze (2007, p. 88) descobria no cinema. A bolha é um regime de governamentalidade baseado na parcialidade afetiva; envolve tanto as ações dos corpos quanto as emoções que os definem. Os algoritmos não passam da técnica que torna esse regime de governamentalidade praticável.

É aqui que reencontramos o *pop*. A bolha algorítmica que gere signos, emoções e corpos produz-se em uma condição técnica similar à da operação *pop*: as posições de ator e espectador, de atividade e passividade, se curto-circuitam, coincidem e perdem o sentido. A diferença entre o *pop* e a *bolha* está no fato de que os algoritmos da última constituem uma técnica de controle das emissões de imagens e instituem um modo de vida entre as imagens. A bolha é o efeito de poder de um circuito policial em que signos remetem a outros signos homogêneos sem cessar, atravessando os corpos, afetos e conservando uma ordem de sensibilidade. Trata-se de um regime em que “o romantismo dos fluxos cede lugar à máquina” (During, 2003, p. 08), e o importante já não é fluir (regime das intensidades), mas estar conectado (regime de máquina).

Todo problema concernente à filosofia está no fato de que ela ainda não é *pop* o bastante: ela ainda não faz máquina de modo a rivalizar, ou diferir, em conexão com a dos algoritmos. É isso o que quer dizer inventar a *pop filosofia* que falta: produzir as núpcias diabólicas entre o conceito e as intensidades *pop*; construir a filosofia como uma máquina de expressão coletiva na imanência do circuito das imagens e das redes. Um conceito deve produzir efeitos de verdade como uma corrente de WhatsApp. Disseminar-se como uma *hashtag* de Twitter. Bombar como um meme de Facebook.

Isso faz do *pop* um procedimento político. A teoria *cítrica* que produz a equivalência geral de todas as imagens singulares não passa da condição necessária, mas não suficiente, para que as intensidades *pop* possam afetar a filosofia. Se pudermos compreender a bolha algorítmica como um modo de governamentalidade, também se pode afirmar que a *pop filosofia* deve ser uma prática de pensamento não-universal e não-totalizante de contra-saber e de contrapoder. Procedimento de anticonrole e de antigoverno no seio da equivalência anárquica de todas as imagens, e que se define antes pela intervenção ativa que pela recusa.

Em 1962, quando Andy Warhol lançava as *Campbell's Soup Cans*, dizia: “tenho que fazer qualquer coisa que tenha realmente impacto, que seja diferente de Lichtenstein e James Rosenquist, que seja mesmo pessoal, que não pareça que estou a fazer o mesmo que eles.” (Watson, 2003, p. 79). A filosofia deve aprender com o *pop* aquilo que as esquerdas já não parecem capazes de manter: o caráter disruptivo de toda política. Como nas 32 latas de sopa Campbell de Warhol, a *pop filosofia* só sera uma filosofia política caso se constitua como uma prática de diferenciação interna, monádica e, logo, disruptiva da bolha algorítmica – à qual o mundo das imagens evidentemente não se reduz, mas com a qual se agencia.

Fazer com que a *mímesis* aparente, o homogêneo e o vulgar se tornem elemento constitutivo de uma poética de ruptura. O devir-revolucionário é uma revolução interna ao desejo e à crença, e se processa como um devir-imperceptível. Deleuze dizia: “como uma rachadura que se desloca anônima em um prato”. Com Warhol, poderíamos dizer que é algo que se passa em meio a “alguma coisa que vemos todos os dias e alguma coisa que todas as pessoas reconheceriam. Algo como uma lata das Sopas Campbell”.

Referências

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Agrippino de Paula, José. *PanAmérica: epopeia*. 3ª ed. São Paulo: Papagaio, 2001.

Andrade, Oswald de. *Pau Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2003.

_____. *Estética e política*. Organizado por Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *A utopia antropofágica*. 4ª ed. Organizado por Gênese Andrade. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Serafim Ponte Grande*. 9ª ed. São Paulo: Globo, 2007.

Agamben, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998.

Alizart, Mark. *Informatique céleste*. Paris: Presses Universitaires de France, 2017.

Baudrillard, Jean. *A ilusão vital*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Berendt, Joachim-Ernst; Huesmann, Günther. *O livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. Tradução de Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2014.

Bergson, Henri. *Œuvres*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

Bressane, Julio. *Cinepoética*. Organizado por Bernardo Vorobow e Carlos Adriano. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

Calmon, Antônio. "O que você põe na lata vira goiabada – perspectivas gerais para o cinema brasileiro na década de 70". *O Pasquim*, n.133, 18-24 de janeiro de 1972, p. 15.

Cava Bruno; Pereira, Márcio (org.). *A terra treme; leituras do Brasil de 2013 a 2016*. São Paulo: AnnaBlume, 2016.

Cava Bruno; Cocco, Giuseppe (org.). *Amanhã vai ser maior; o levante da multidão no ano que não acabou*. São Paulo: AnnaBlume, 2014.

Criolo. *Convoque seu buda*. São Paulo: Universal Music, 2014. 1 CD.

Coccia, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Cultura e Barbárie: Florianópolis/Desterro, 2010.

Coelho, Frederico. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado; cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Dardot, Pierre; Laval, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

Déborde, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

Deleuze, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Textos e entrevistas (1953-1974). Diversos tradutores. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *A imagem-movimento*. Cinema 1. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2016 [1983].

_____. *A imagem-tempo*. Cinema 2. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 [1985].

Deleuze, Gilles. *Conversações* (1972-1990). Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____; Parnet, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.

_____; Guattari, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2007 [1980].

_____; Guattari, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2004 [1980].

_____. Guattari, Felix. “Maio de 68 não ocorreu”. In *Dois regimes de loucos*. Organizado por David Lapoujade, tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016 [1984], p. 245-248.

Dunn, Christopher. “Tropicalia: Modernity, Allegory and Counterculture”. In Basualdo, Carlos. *Tropicalia: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

During, Elie et al. Introduction: la matrice à philosophies. In: *Matrix: machine philosophique*. Paris: Ellipses, 2003.

Lapoujade, David. *Puissances du temps; versions de Bergson*. Paris: Minuit, 2010.

Martins, Sergio B. *Constructing an Avant-garde; art in Brazil (1949-79)*. MIT Press: 2013.

Montebello, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris: Vrin, 2008.

Parmesani, Loredana. *Art of the twentieth century and beyond*. Movements, theories, schools and tendencies. Translated by Rhoda Billingsley. Milano: Skira, 2013.

Pedrosa, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 143-145.

Peirce, Charles Sanders. *Semiótica*. 4ª ed. Tradução por José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Perrone, Charles. “Pau-Brasil, Antropofagia, Tropicalismo: The Modernist Legacy of Oswald de Andrade in Brazilian Poetry and Song of the 1960s-1980s.” In *One Hundred Years of Invention: Oswald de Andrade and the Modern Tradition in Latin American Literature* K. David Jackson, ed Austin: Abaporu Press 1992.

Rancière, Jacques. *O desentendimento*. Política e filosofia. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Rodrigues, Antonio Medina. Tabu: morfologia fílmica de Bressane. In Bressane, Julio. *Cinepoética*. Organizado por Bernardo Vorobow e Carlos Adriano. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 81-88.

Sutter, Laurent de. These sur la pop'philosophie. *L'Art Même*. n. 60, out. 2013 / jan. 2014. Bruxelles: Fédération Wallonie-Bruxelles, p. 30-31.

Tarde, Gabriel. *Monadologia e sociologia* e outros ensaios. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Watson, Steven. *Factory Made: Warhol and the Sixties*, Pantheon Books, 2003.

Worms, Frédéric. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses, 2000.

Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento; cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naif, 2012.