

Excerto traduzido do livro

**Christoph Türcke**  
**Philosophie des Traums**  
**C. H. Beck Verlag**  
**München 2008**  
**ISBN 978-3-406-57637-9**

pp. 234-249

**Christoph Türcke**  
**Filosofia do Sonho**

**Traduzido Mônica Krausz Bornebusch**

Este livro discute a questão da origem. Seria, porém, um erro básico entendê-lo como uma reedição da velha filosofia da origem. Para Aristóteles era o motor imóvel, para Rousseau a natureza, para Bloch a esperança, já aqui será a traumática compulsão à repetição o *principium* a partir do qual o sentido do mundo é criado e o percurso do mesmo obtido. Quem, no entanto, considera a traumática compulsão à repetição como princípio não entendeu o que ela é: pura e simplesmente uma forma de reação, primeiramente um mero reflexo, uma fuga diante do estímulo; isso sem nenhum tipo de intenção superior, muito menos cultural. Somente mais tarde, depois dessa fuga arraigar-se nas várias espécimes homínidas, pelo menos no homem de Neandertal e no homo sapiens, ela mostrou-se como o caminho imprescindível rumo à cultura. Mas o seu objetivo não era a cultura. “Buscamos em todas as partes o absoluto e sempre encontramos apenas as coisas concretas”<sup>1</sup> diz Novalis. Mais ou menos assim deve ter sido o processo de tornar-se humano. O que se procurava era salvação, o que se encontrou foi cultura. Não foi apenas “Auschwitz que comprovou de maneira irrefutável o fracasso da cultura”<sup>2</sup>; mesmo a origem pré-histórica da cultura já foi o fracasso de algo diferente de cultura.<sup>3</sup>

A compulsão à repetição é como um buraco de agulha, filogenético e desprovido de alternativa, pelo qual se passa para se chegar à cultura, mas não se trata de um princípio, mesmo porque está profundamente embrenhada em si mesma. Sua fuga do terror também é sempre uma fuga de si mesmo. Ela quer parar, por isso repete ininterruptamente aquilo que é terrível, tornando-se assim a pulsão humana por excelência e mostrando de forma exemplar o que as pulsões almejam: serem apaziguadas. Entretanto, em sua pânico, ela atua de forma muito requintada ao negar o terror através da afirmação, de maneira que a negação se torna afirmação e a afirmação, negação. Com isso cumpre de modo exemplar a definição de Hegel segundo a qual a dialética é “a unidade entre o ser diferente e o não ser diferente ou a identidade entre a identidade e a não identidade”. Se há um dialetista primordial, este não é nem o espírito absoluto de Hegel nem a natureza dialética de Engels, mas sim a traumática compulsão à repetição. De forma muito mais confiável do que Hegel, ela mostra de onde provém a dialética: não de um “ser” puro “sem todas as demais determinações”<sup>4</sup>, mas sim de um apuro inominável. A dialética não obedece às eternas leis da natureza; pelo contrário, ela é impulsionada pela ânsia de aquietar-se, dissolver-se, mas de maneira alguma dissolver-se em puro espírito e, sim, em um prazer sem desejos.

---

<sup>1</sup> “Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge”. Novalis, *Blüthenstaub*, Werke, vol. 2, ed. por Hans-Joachim Mähl, Hanser, München, 1978, p.227.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Gesammelte Schriften, vol. 6, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, p.359.

<sup>3</sup> Esse tipo de fracasso foi praticado de forma especialmente significativa pelo cristianismo. “Venha o vosso reino” pregava Jesus, mas ao invés do reino de Deus o que veio foi a igreja.

<sup>4</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, Werke, 1. c., vol. 5, p.74 e 82.

Não se comete o erro de uma dedução monocausal quando se diz que todos rituais, costumes, gramáticas, leis, instituições, aos quais a cultura humana chegou, são resíduos da traumática compulsão à repetição. Pois seus resíduos são igualmente resultados tanto de sua atuação como de sua tendência à interrupção. É neles que ela se apaziguou. Isso, porém, só é possível ser percebido com o passar do tempo. Nunca se pode prever em um caso isolado se a negação, por meio da afirmação, levará a um obstinado círculo sem saída ou a um gradual desmantelamento de si mesma. E o fato de que a cultura só poderia tornar-se duradoura à medida que fosse possível um desmantelamento significativo da repetição compulsiva não deve permitir que sejam esquecidas as vítimas terríveis que pagaram o preço deste processo. Não somente as vítimas propriamente ditas, os sagrados sacrifícios humanos, mas também as inúmeras crises nervosas individuais, pelas quais a traumática compulsão à repetição, por períodos longos de tempo e de maneira contínua, foi obrigada a passar para que reduzisse sua intensidade, formando pouco a pouco aqueles ritos, costumes e práticas que constituem as estruturas básicas da coletividade humana. O seu enfraquecimento não é nada além do que sua profanação. Assim como o nome na frase desapareceu e se tornou profano, o mesmo ocorreu com a traumática compulsão à repetição em relação à cultura. Aqui a compulsão continua viva como uma remanescência inquieta, um resquício patológico de tempos remotos, vivendo em uma imediação que a bem da verdade é constituída de seus resíduos, mas que a superou de tal modo que seus resíduos representam agora estímulos valiosos: um conjunto de rituais elevados, costumes conhecidos, procedimentos rotineiros. Toda cultura necessita dos seus. São a base de qualquer desenvolvimento livre e individual.

Até o início da era moderna, a repetição se igualava em significado à tendência para a desescalada e a pacificação. Então foi feita uma descoberta revolucionária: o autômato. Ferramentas existem desde que o homem existe. Em contrapartida, as ferramentas “automóveis” que por si sós se movimentam de maneira igual e contínua só existem desde os tempos modernos. Seus protótipos – máquinas movidas a vapor, gasolina e finalmente a eletricidade – assumiram as sequências dos movimentos humanos. Isso pode significar um alívio muito grande. Não andamos mais a pé, pegamos, sim, o trem ou o carro; não serramos, plainamos e lixamos mais, deixamos, sim, a máquina fazê-lo. Já na primeira Revolução Industrial que partiu da Inglaterra no século XIX a ação devastadora das máquinas era o que predominava. O seu componente humano, o proletariado, foi simplesmente trancafiado em uma jornada de trabalho de 12 a 14 horas que consistia em nada além do que utilizar as máquinas de forma estúpida e cuidar de sua manutenção; isso até o dia em que alcançaram por meio de luta condições de trabalho que tornassem a sua existência pelo menos suportável. A máquina a vapor representou um alívio principalmente para os capitalistas que as possuíam e que deixavam os outros trabalharem com elas. A

distribuição desigual do alívio e do desgaste, dependendo da posição social, é a característica capitalista desse mecanismo. Essa característica se transforma, mas permanece ligada ao mecanismo capitalista.

Com a apropriação das sequências dos movimentos humanos feita pela máquina, a repetição experimentou algo qualitativamente novo: seu deslocamento do organismo humano e com isso sua objetivação. Os movimentos mecânicos podem ser repetidos de forma incomparavelmente melhor do que os movimentos humanos, e isto se dá através da programação. A qualidade de um programa mecânico pode ser reconhecida quando ele transcorre sempre com a mesma precisão. Essa capacidade das máquinas é um novo tipo de capacidade de repetição que é ao mesmo tempo sobre-humano. O que as máquinas executam, elas normalmente o fazem muito mais rápido, com mais precisão e mais resistência do que os homens. Mas nunca sem que os homens as coloquem para funcionar. Isso significa que todas as repetições que o homem deposita nas máquinas exercem um efeito sobre ele. A sequência de movimentos sempre iguais e repetitivos também já era algo conhecido pelos artesões medievais. Sim, de certa forma foram eles o modelo para a construção das máquinas e de modo esquemático seus movimentos serviram como exemplo para as funções mecânicas. Mas então veio o efeito contrário. Os trabalhadores de fábricas foram obrigados a ajustar os movimentos de seus organismos à sequência esquemática do movimento das máquinas. Nenhuma máquina, mesmo a mais requintada, permite ser usada sem que aqueles que lidam com ela se adaptem a ela. No entanto a “assimilação de um eu a um outro” (VL 501) [*Angleichung eines Ichs an ein fremdes*] é a fórmula que encontramos em Freud no que diz respeito à identificação. E, de fato, o homem não é mesmo capaz de conduzir máquinas e utilizá-las (e só as pode utilizar aquele que também as conduz) sem se identificar com elas num determinado grau. A identificação, porém, está sempre relacionada a uma instância superior que possui ou pode algo que ao outro falta. E as máquinas sempre conseguem fazer algo que o seu usuário não consegue. O sentimento de superioridade que o seu uso eficiente proporciona é o sentimento de participar de sua superioridade. É simplesmente o reverso do sentimento de que eles são superiores, ou seja, do sentimento de inferioridade diante deles. Günther Anders chamou isso de “vergonha prometeica”: o homem como “Prometeus”, como o realizador do mundo das máquinas, se vê em uma penosa situação ao se sentir inferior àquilo que realizou, ao se envergonhar diante de sua realização.<sup>5</sup> A vergonha é penosa, um sentimento que preferimos não ter e por isso o reprimimos ou o disfarçamos de bom grado. É claro que isso cansa e este esforço é um estresse subcutâneo, subliminar, difícil de ser definido, assim como difícil de ser negado, que reveste permanentemente o relacionamento humano com o mundo das máquinas; este é o preço do alívio que as máquinas oferecem.

---

<sup>5</sup> Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, vol. 1, C. H. Beck, München, 1956, p.21 et seq.

A máquina a vapor assumiu as seqüências de movimento. A ‘máquina de imagem’ assumiu as seqüências de percepção. Assim como o olho o faz em sua retina, também a câmera faz surgir em uma superfície preparada quimicamente imagens que ela retém exatamente da maneira como se esboçaram, imagens que ela literalmente imagina e que, então, torna acessível a inúmeros olhos humanos. Que progresso! Os seres humanos são obrigados a chegar com dificuldade a uma percepção distinta a partir de impressões difusas, a chegar à imaginação a partir da percepção, podendo comunicar a alguém de fora, mesmo que só indiretamente, através de gestos e palavras, aquilo que imaginaram, enquanto que a imaginação técnica de uma câmera cria tudo isso simultânea e diretamente. É compreensível que a identificação com esta máquina milagrosa, a “assimilação de um eu a um outro” [*Angleichung eines Ichs an ein fremdes*], seja incomparavelmente mais intensa do que com uma máquina a vapor. E quando as imagens técnicas finalmente “aprenderam a andar”, o público ficou sentado como que encantado diante dos primeiros curtas-metragens, mesmo quando estes mostravam apenas a saída de trabalhadores de uma fábrica ou a chegada de um trem. O mais fascinante era que uma aparelhagem possibilitasse imaginar esses processos, guardá-los e torná-los visíveis ao público, repetindo-os quantas vezes quisesse.

Esses recursos deram inicialmente um empurrão atrás do outro à fantasia dos pioneiros cinematográficos e ao seu público. Novas formas de expressão e percepção se inauguravam. Uma força imprevista parecia tomar conta das imagens. “O filme soviético tem de retumbar por sobre as cabeças” disse Sergej Eisenstein. Ele tem de agir “como um trator que lavra a psique do espectador em favor da perspectiva de classes”.<sup>6</sup> Walter Benjamin esperava do filme aquela “presença de espírito intensificada”<sup>7</sup> que o proletariado necessitava com urgência para revolucionar a sociedade capitalista. A expectativa quase messiânica que o novo meio despertava continuou ecoando até mesmo em Claude Levi-Strauss quando relata “da comoção que me faziam sentir o novo quadro de Picasso, a última obra de Strawinsky ou os filmes que eu, ainda como ginasião, ía ver aos domingos de tarde em uma pequena sala escura no Quartier Latin ou em Montmartre”.<sup>8</sup>

No entanto, uma coisa escapava àqueles que alimentavam esperanças diante do novo meio: o quanto a sua própria faculdade imaginativa ainda pertencia ao mundo de ontem; em que medida ela ainda era formada por meios e espetáculos tradicionais e comparativamente tranqüilos como carta, jornal, livro, como festa popular, concerto, teatro, dependendo do posicionamento social e da preferência. É essa faculdade imaginativa que eles trouxeram para o cinema como se aqui se tratasse de

<sup>6</sup> Sergej Eisenstein, in: *Film. Auge — Faust — Sprache. Filmdebatten der 20er Jahre in Sowjetrußland*, Berlin, s/ d., p.27.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1. c., p.503.

<sup>8</sup> Claude Levi-Strauss, *Ein Hymnus an die Jugend*, Frankfurter Rundschau, 21. 3. 1995, p. 8.

uma propriedade mental segura que só poderia crescer no campo de ação do filme, mas que de maneira alguma poderia sofrer danos. E eles ainda não tinham se dado conta de que o sucesso da primeira fase do filme se devia não somente ao encanto das imagens modernas que se desdobravam ruidosamente na fantasia dos diretores, não apenas ao clima de caça ao ouro em torno de um novo meio de comunicação, mas também ao simples fato de que inicialmente as sessões de cinema eram raridades, acontecimentos festivos noturnos ou de fim de semana. Entre um filme e outro havia muito tempo para deixar aquilo que havia sido vivenciado assentar. Imediatamente após o filme não se seguiam o próximo filme, o próximo *Talkshow* ou o próximo noticiário. Apenas quando o filme se inflacionou através da sua rápida marcha triunfal e se degradou de algo especial a algo cotidiano, ele alcançou aos poucos o estágio no qual seu processo mecânico pôde exercer um efeito total sobre seus receptores.

Os receptores ideais do filme são receptores anacrônicos: pessoas que ainda possuem a capacidade de contar a outros de forma coerente um filme que acabaram de ver, que conseguem refletir sobre ele, discuti-lo, talvez até fazer uma crítica sobre ele, pessoas enfim que o seguem incansavelmente e que o cercam com um tipo de comportamento que aprenderam a partir dos trabalhos manuais na infância e das brincadeiras de coordenação motora, a partir da contemplação e da pintura de quadros, a partir da leitura e da feitura de textos, mas não a partir do próprio filme. Será que o seu princípio é, como constatado com clareza por Benjamin, exatamente a contínua “mudança de cenários e de enquadramentos”, “que invadem de forma intermitente o espectador”? “De fato a sequência de associações daquele que observa as imagens é imediatamente interrompida através de sua mudança. Nisso se baseia o efeito de choque do filme que como todo efeito de choque quer ser absorvido pela presença de espírito intensificada”.<sup>9</sup> No entanto Benjamin queria dizer que a intensificação da presença de espírito seria um presente do próprio filme, o seu dote automático por assim dizer. O contrário é o que acontece. Só uma presença de espírito treinada fora do âmbito do filme pode se intensificar enquanto assiste a um filme, e mesmo assim só um pouco. Quando o filme se torna de tal forma cotidiano que passa a preencher a maior parte do tempo livre, então não tem mais nada a ver com a “absorção” do choque através da presença de espírito intensificada, mostrando com isso o efeito contrário: essa absorção na verdade já tinha sido pensada como uma espécie de movimento de defesa, em certa medida como um golpe sensorial de judô que integra o ataque do adversário transformando-o em força própria, força esta que supera o adversário. Na verdade, querer absorver a programação diária da televisão através da presença de espírito intensificada é mais ou menos como se quiséssemos derrubar um batalhão de atiradores fazendo uso de judô.

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1. c., p.502 et.seq.

A bem da verdade o efeito de choque começa a diminuir à medida em que a tela se torna um cenário cotidiano; ainda assim a “mudança de cenários e enquadramentos” “que invadem de forma intermitente o espectador” não cessa de maneira alguma. Ela se torna onipresente. Como de costume cada corte de cena age como um golpe óptico que emite para o espectador um “atenção”, “presta atenção”, “olha aqui”, aplicando-lhe uma pequena injeção de atenção, uma carga mínima de adrenalina; e sua atenção é desgastada exatamente por ser estimulada constantemente. O choque da imagem exerce um poder fisiológico; o olho é atraído magneticamente pela mudança de luz abrupta e só se deixa desviar mediante a um grande esforço e força de vontade. O choque da imagem exerce uma fascinação estética; o tempo todo ele promete imagens novas, ainda não vistas. Ele prepara a onipresença do mercado; o seu “olha aqui” faz propaganda da próxima cena como um camelô com a sua mercadoria. E desde que a tela que pertence tanto ao computador quanto à televisão não preenche mais só o tempo livre, mas também invade toda a vida profissional, o choque da imagem e o trabalho se igualam. Os dados que eu acesso para mim de forma intermitente também me acessam da mesma forma para que eu me ocupe deles – do contrário posso contar com a minha demissão.

Com tudo isso o choque da imagem se tornou o foco de um regime de atenção global que, através do seu excesso contínuo, desgasta a atenção humana. Os realizadores dos programas de televisão já há muito que não contam mais com um espectador mediano que acompanha programas mais longos do início ao fim. Calculam de antemão que ele mudará de canal diante da mínima queda de suspense e ficam felizes quando conseguem pelo menos temporariamente mantê-lo preso aos *highlights* de seu programa que já haviam anunciado através de chamadas espetaculares. Este tipo de telespectador forma o público ideal para o regime de atenção baseado no choque da imagem, diferentemente do crítico de cinema que de forma profissional se ocupa das impressões da tela de projeção ou da tela, escrevendo artigos e livros a respeito e literalmente correndo atrás do que foi visto. Com certeza aquilo que está escrito se submete mais e mais ao novo regime de atenção. Todo produto impresso que queira ser levado em consideração tem de chegar aos olhos de modo intermitente como o faz a imagem de um filme. É só colocar a apresentação atual de um grande jornal ao lado de um jornal de vinte anos atrás. Um jornal dificilmente pode se apresentar sem grandes fotos coloridas. Os jornais estão ficando cada vez mais “acessíveis”, com isso quero dizer, fracos de texto e ricos de fotos; e o mesmo ocorre com a configuração dos livros. Mesmo os olhos de pessoas com curso superior precisam cada vez mais da ajuda de um *layout* apropriado, cada vez mais necessitam de um parágrafo aqui, um gráfico ali, uma fotinho acolá para ao menos conseguirem suportar a decodificação dos caracteres. Faz parte dos pressupostos subentendidos de todo o *printdesign* que quase ninguém mais possui concentração e perseverança para estudar um texto linha por linha desde a primeira até a última página.

Tudo isso são sintomas do *deficit* de atenção. A chamada síndrome de *deficit* de atenção (SDA) e até mesmo o transtorno de *deficit* de atenção com hiperatividade (TDAH) é somente uma evidente manifestação específica do gênero. Trata-se de crianças que não conseguem se concentrar em coisa alguma, ocupar-se de algo demoradamente, estabelecer uma amizade, agüentar um jogo em comum, crianças que começam tudo e não terminam nada. Elas são motivadas por agitações motoras contínuas que não encontram nenhuma válvula de escape, nenhum momento de descanso, e que sempre fazem com que estas crianças se tornem um fator de perturbação na escola, na família e nos grupos de jovens. Existe, porém, um remédio potente para acalmá-las. “Se colocarmos sentadas na frente de um computador crianças que não conseguem ficar quietas nem sequer por um segundo e cujos olhos se movimentam para direita e para esquerda, o seu olhar ficará claro e fixo, suas atividades seguirão um objetivo com paciência” escreve o analista infantil Wolfgang Bergmann. “De qualquer maneira é impressionante como as crianças e os jovens hiperativos que parecem perdidos no mundo real conseguem lidar bem com o computador e se movimentar nos jogos e nos contatos *on-line* com uma segurança que não têm à disposição na chamada ‘primeira realidade’, no cotidiano de suas vidas”. E por que ficam familiarizados com essa máquina tão rapidamente? “São necessários poucos movimentos com a mão para se alcançar um objeto desejado no âmbito disponível ou um parceiro para trocar esta ou aquela fantasia, para acessar este ou aquele contato – tudo está pronto para ser acessado”. No entanto, “tudo está direcionado para a própria satisfação imediata. Assim que ela é interrompida, desaparece a representação do objeto até então desejado, a representação da ação ou do contato com outros; com um movimento de mão, um clique no teclado, eles são afastados”, “como se nunca tivessem existido”.<sup>10</sup>

Também aqui se brinca de “fort-da” como o neto de Freud, só que de maneira contrária: “da-fort”. Enquanto o pequeno Heinerle atira o carretel para recebê-lo de volta, treinando portanto a repetição do ato de buscar aquilo que está ausente, para “o pequeno *hypie*”, como os especialistas o chamam, tudo o que sumiu simplesmente não está mais aqui – está resolvido. Ele nem chegou a entrar na fase Heinerle. Fundamentalmente ele nunca fez a experiência do ausente que, apesar de ausente, é nomeado e que pode permanecer presente mentalmente, embora esteja “fort” (ausente) fisicamente. E desta forma o recém-adquirido parceiro de jogo foi esquecido assim que teve de ir para casa, a promessa que acabara de ser feita sob lágrimas de que no futuro iria se ater a determinadas regras é como se sumisse assim que ele deixa o recinto, o mesmo ocorre com a briga violenta de antes ou o jogo de futebol ganho no dia anterior. Nada se assenta, nada adquire permanência, desejos não crescem e formam uma vontade estável, sucessos não promovem a autoconfiança.

---

<sup>10</sup> Wolfgang Bergmann, “Ich bin nicht in mir und nicht außer mir”, in: Bernd Ahrbeck (ed.), *Hyperaktivität. Kulturtheorie*,

É evidente que o *deficit* de atenção dessas crianças é inicialmente aquele que elas mesmas vivenciaram. A atenção que elas não são capazes de retribuir é a mesma da qual elas antes foram privadas. Será, então, a assistência precária por parte dos pais a causa da TDAH, mais do que “a televisão”? Estudos empíricos que partem de tais questionamentos não levam a nenhum resultado sensato por maior que seja o esforço metodológico, uma vez que eles não tem nenhuma definição do que seja um regime de atenção, pois não se trata de um aparelhamento, mas sim de um campo de força envolvendo todas as partes da sociedade. Para este tipo de diferenciação já faltam muitas vezes a um adulto as palavras, quanto mais a uma criança. O que as crianças pequenas têm é, sim, uma antena ultra-sensível para circunstâncias que envolvem atenção. E se elas já passaram toda a sua vida de bebê às voltas com um cenário televisivo, terão todas as chances de vivenciar cedo e de forma traumática como a atenção da pessoa que está perto delas se divide entre elas e esse cenário, como a dedicação interpessoal se torna superficial e irreal diante das exigências de atenção que este cenário impõe permanentemente. Uma tal privação de atenção, traumática e prematura, que ocorre de maneira tão pouco espetacular, não pode ser abordada através de pesquisas empíricas. Nada de choques manifestos, nada de fases significativas de ausência por parte dos pais, e mesmo assim deve ter havido uma privação vital, do contrário não haveria a constante agitação motora, a procura incessante de algo que ainda nem tomou a forma de um objeto perdido. Somente mais tarde, quando as pessoas em questão são atraídas loucamente e de modo quase coletivo pelas ‘máquinas de imagem’ como as traças pela luz, pode ser reconhecido de onde a sua agitação vem. Antes mesmo de poder identificar as ‘máquinas de imagem’ como objetos, a tela como coisa, elas já haviam vivenciado a força de seu entreluzir absorvendo sua atenção; e isso na forma de privação. Essa privação exige repetição para ser dominada, procurando apaziguar sua ânsia ali onde ela se origina. E assim os “pequenos *hypies*” procuram exatamente junto às máquinas a calma e a segurança que eles vivenciaram de maneira difusa, ainda pré-objetal, de certa forma fantasmagórica e ainda assim marcante, como sendo aquilo que causou a sua agitação e que impediu a sua segurança interna. Esta é a lógica do traumatizado: “tenho horror disso e para isso sou empurrado”. Segundo essa lógica a humanidade chegou à primeira noção de gênio, difusa e ainda fantasmagórica; segundo ela, chegou à primeira consagração do terror. É no comportamento dos “pequenos *hypies*” que ela comemora a sua ressurreição *high-tech*.

Que tais crianças só tenham problemas de relacionamento com ‘máquinas de imagem’ e não mais com mãe e pai, não é isso o que acontece. Pelo contrário, elas sofrem à proporção que as primeiras relações interpessoais não ganham mais tanto destaque no campo de força das novas circunstâncias de

atenção, de modo a oferecer a eles uma medida elementar de segurança e ordem. Julia Kristeva escreve que os novos sofrimentos da alma possuem “um denominador comum: a dificuldade de representação. Tanto faz se ela toma agora forma de uma mudez psíquica ou se diferentes sinais tomados por ‘ocós’ ou ‘artificiais’ são experimentados; essa força psíquica que falta para a representação impede a vida sensorial, sexual, intelectual e pode prejudicar até mesmo as funções biológicas”.<sup>11</sup> Uma tendência significativa em relação a estas formas de sofrimento não-representativas e flutuantes só começou a existir a partir do momento em que o novo regime de atenção mostrou contornos definidos. Negar qualquer tipo de relação entre ambos é como se recusar a admitir que infecção e febre têm algo em comum.

Não se deve argumentar em favor de “atalhos” causais sejam eles sociológicos como “crianças que passam sentadas não sei quantas horas diante de uma tela desenvolvem uma TDAH” – o que se pode afirmar ou duvidar dependendo da situação social, sexo e capacidade mental de resistência – sejam eles consequências médicas que da mesma maneira pensam abranger a verdadeira causa do sofrimento nas anormalidades neuronais que eventualmente apareçam em crianças com TDAH. Pelo contrário, é evidente que esse fenômeno difuso, para o qual a “TDAH” é mais uma tentativa de definição do que um diagnóstico patológico seletivo, não pode ser entendido apropriadamente sem uma perspectiva teórico-cultural abrangente. A TDAH não é simplesmente uma enfermidade em um ambiente saudável. Ao contrário, somente onde já existe uma cultura do *deficit* de atenção pode existir TDAH. E não é absolutamente exagero definir como uma lei de *deficit* atenção aquela “dispersão concentrada”<sup>12</sup> que através de milhares de choques mínimos concentra a atenção humana em algo que a está desgastando. Contra seu efeito é possível se proteger; impossível é impedi-lo em um tempo previsível. Qualquer um que tenha bom senso pode também calcular que o que se afirma atualmente em relação à TDAH – que na Alemanha a cada seis crianças uma é atingida, isso segundo avaliações cautelosas – é somente uma *ouverture*: exatamente como na música, um início, um uníssono, um prenúncio, uma antecipação de temas centrais sem que já tenha sido evidenciado o que está por vir.

Entretanto o regime de atenção, por sua vez, dever ser colocado em uma perspectiva cultural geral quando se pretende avaliar que tipo de cesura epocal ele realiza na história da repetição humana. Com as sequências humanas de movimento sempre iguais sendo assumidas por máquinas e isso repercutindo sobre os homens, inicia-se um processo que poderia ser chamado de revolta da repetição mecânica contra aquela que a criou: a repetição orgânica. Com a ‘máquina de imagem’ essa revolta entrou em uma nova fase. Agora não era mais atingida somente a sequência muscular do movimento, mas também

---

<sup>11</sup> Julia Kristeva, *Die neuen Leiden der Seele*, Junius, Hamburg, 1994, p.15.

aquela sequência de movimento interna e sensorial que tinha se sedimentado em uma rede constituída por vias de fuga diante do estímulo. Para estabelecer essas vias o *Homo sapiens* precisou de grande parte de sua fase inicial; teve de mobilizar, em incontáveis ataques de repetição, as até então desconhecidas forças de condensação, deslocamento e inversão para imaginar o terror traumático, para através de outras imagens evaporar sua imagem difusa, limitá-la, dar contorno a ela, sintetizá-la e assim finalmente desdobrá-la em um mundo imaginário interno. E, então, surgiu a invenção milagrosa a partir de uma imaginação técnica e conseguiu não só fazer tudo isso num estalar de dedos e de uma maneira incrivelmente simples, como também ainda foi capaz de exteriorizar as imagens produzidas no seu interior de tal modo que elas se tornassem uma atração pública, diferentemente das imagens internas do homem que são obrigadas a levar uma existência vaga e esmaecida, uma existência trancada em um espaço mental interno.

A identificação da imaginação humana esmaecida com a vigorosa imaginação técnica e a repercussão da imaginação técnica sobre a imaginação humana deram início à marcha vitoriosa e triunfal da imaginação técnica. Com isso, porém, surgiu uma nova forma de compulsão à repetição por sobre a humanidade. A maquinaria da imagem já acompanhada de som e por vezes de enfeites táteis e olfativos sugerindo uma experiência holística funciona 24 horas e repete incessantemente a transmissão de seus impulsos que exigem atenção, mas ela não repete mais aquele tipo de sequências de movimento que se sedimentaram em rituais e hábitos. Que *designs* dispendiosos sejam criados para que certos programas que sempre retornam, como noticiários e séries, sejam imediatamente destacados da massa amorfa transmitida mostra que a dinâmica das repetições feitas pela máquina caminha em direção contrária. Ela tem uma atuação “*des-ritualizante*” e “*des-sedimentadora*”. E isso acontece porque ela não necessita da ritualização e da sedimentação; totalmente ao contrário da humanidade pré-histórica em desenvolvimento que necessitava disso mais do que nunca. A agitação traumática que uma vez impulsionou a formação e repetição de rituais, o desejo de livrar-se dessa agitação e encontrar paz, tudo isso a compulsão técnica à repetição desconhece. Ela funciona simplesmente de forma mecânica, sem dor, sem cansaço, sem desejo, sem objetivo. E a força monstruosa por ela não necessitar de nada e por ser auto-suficiente desencadeia nada menos do que a inversão da lógica humana de repetição. Até os tempos modernos ela partia do princípio da desescalada, sedimentação e tranquilização. Com a guinada da imaginação técnica contra aquela humana deu-se início a uma repetição que anda no sentido contrário à história da repetição de até então. O seu efeito “*des-ritualizante*” e “*des-sedimentador*” começa a agitar de novo a base mental da cultura que se estabeleceu paulatinamente desde a pré-história. A “*arqueologia mental*” é mais do que apenas uma metáfora.

---

<sup>12</sup> Cf. Introdução, p.13.

Utilizando a terminologia da teogonia de Hesíodo: Zeus, o Titã que em uma batalha de repercussão universal se voltou contra os titãs e que, ao degradá-los a um mundo subterrâneo, fundou a ordem do mundo, criou por sua vez um poder que surgiu de sua cabeça pronto e totalmente desenvolvido. E esse nascimento a partir de sua cabeça se volta agora contra a sua ordem do mundo da mesma forma como ele se voltara contra os Titãs. Só que este novo poder não é capaz de estabelecer uma ordem superior; ele decompõe simplesmente a ordem existente, deixa as barreiras entre o mundo superior e inferior desmoronarem e afeta aquele desempenho de repressão primária através do qual um dia a alucinação superara a si mesma e se dividira em um submundo fermentante e um mundo de representações luminoso, porém descorado, fazendo com que o espaço mental pela primeira vez se tornasse aquilo que ele é desde então.

É certo que para os empiristas implacáveis não há um espaço mental, já que eles próprios nunca são capazes de apalpá-lo, vê-lo ou quantificá-lo, reagindo apenas às expressões deste espaço. Por isso o discurso do espaço mental é no sentido exato da palavra especulativo; o discurso só pode deduzir o espaço mental. Mas uma ciência que não procede desta maneira não ultrapassa o ato de registrar sem definir. Ela jamais alcançará os processos primários que possibilitam que os homens imaginem, pensem e falem. Os processos primários não são mesmo perceptíveis e palpáveis; e ainda mais com o que foi dito aqui sobre eles: que estão ameaçados em sua existência pelo regime da repetição mecânica. Nenhum modelo experimental empírico pode comprovar isso. No entanto a conclusão se faz sentir quando se observa de novo e com mais precisão a característica vitoriosa da imaginação técnica.

Ela consegue o que os homens não podem: colocar aquilo que foi imaginado para o lado de fora. Com isso, porém, ela assume à sua maneira mecânica e superior não somente o trabalho neurológico da imaginação humana, como também o foco onde um dia este trabalho teve início. Na Bíblia é o chamado “aqui agora” (*sm*), em Aristóteles, “isto aí” (*tode ti*). A forma arcaica deste foco se apresenta como os terrores da natureza e no decorrer deste livro foi mostrado muitas vezes que só por meio de seu violento poder traumatizante, por meio da compulsão de repeti-los inúmeras vezes para conseguir assim lidar com eles, pôde ocorrer aquela síntese de condensação, deslocamento e inversão que constituiu primeiramente o espaço ritual e depois o espaço mental da imaginação humana. E agora como os terrores da natureza diminuíram de intensidade, enfraquecendo-se e sedimentando-se em um grande número de instituições culturais, a imaginação técnica entoa sobre eles o mesmo refrão. Através de seus choques imagéticos ela mesma se torna um aqui-agora ou um isto-aí-máquina. Naturalmente que cada um desses choques é um toque completamente inofensivo, quase imperceptível e mesmo assim ele não

deixa de ser um choque. É um choque que está longe de traumatizar, mas que se repete milhões e bilhões de vezes e desgasta. E assim a função mecânica de repetição proveniente da imaginação técnica trabalha para que a imaginação humana que um dia se formou a partir de choques violentos seja decomposta novamente pelos choques em miniatura produzidos por máquinas. Choque contra choque, repetição contra repetição, imaginação contra imaginação: essa reviravolta desencadeou um processo global de “*des-sedimentação*”. Sob um outro aspecto, ele ainda é também um processo que retrocede. A imaginação técnica seduz por suas imagens serem verdadeiras, sensoriais, apresentáveis, impressões diretas da realidade exterior que da mesma maneira direta se deixam exteriorizar. Com isso ela intimida não só a imaginação humana que sofre com a não-apresentabilidade de suas imagens, mas ao mesmo tempo também retoma uma das maiores inquietações da imaginação humana: a diferenciação entre alucinação e representação. As imagens mentais só se tornaram tão pálidas e abstratas quando elas se aclararam rumo à esfera da representação e degradaram o seu próprio foco alucinatório a seu submundo. Apenas em virtude de representações abstratas pôde ser tramada uma imaginação técnica que agora defronta estas representações com sua própria palidez e que através de uma onda de imagens fartas, plenas e impertinentes pergunta continuamente: quem é que vocês pensam que são, seus fracotes? Vocês não querem se render?

Imagens de filme, independente se de documentário ou de ficção, invadem com uma intensidade alucinatória o seu espectador. Ele as vê querendo ou não através do olho mecânico de uma câmera que não conhece a diferença entre alucinação e representação. Na medida em que ele deixa seu olhar entrar na câmera, adentra um cenário de sonho, tecnicamente preciso e voltado para fora, um cenário que de uma certa forma outros já sonharam para ele. O espectador não precisa ter o trabalho dele mesmo configurar este cenário através da condensação, deslocamento e inversão de motivos latentes e por isso pode sem esforço algum sonhar junto, pois o cenário deixou apenas o lado de fora do sonho: o conteúdo manifesto do sonho. Não há dúvidas de que o filme através de sua forma especial de similitude ao sonho produziu uma nova dimensão da experiência de mundo. Para suas grandes obras vale, sem nenhuma restrição, a famosa definição de Paul Klee: “arte não reproduz o visível, ela simplesmente o torna visível”.<sup>13</sup> Também em suas maiores obras a imaginação técnica não faz diferença entre alucinação e representação; ela trabalha de forma incontestável para que também a imaginação humana se livre dessa diferenciação.

Se ao menos a recaída na indiferenciação pudesse ser limitada a umas poucas horas repousantes de cinema. Todo mundo precisa de fases de regressão, mergulhando de forma relaxante e distraída em um

---

<sup>13</sup> Paul Klee, *Kunst-Lehre*, Reclam, Leipzig, 1987, p.60.

estado no qual a imaginação e a representação se mesclam ludicamente; disso qualquer um precisa para justamente poder manter seu vício pela realidade. O problema é a dispersão concentrada: o regime. É nos grandes filmes que ele comemora seus momentos de glória. Na banalidade do cotidiano a reaproximação da representação com a alucinação assume a forma de lamento e miséria. Isso nos demonstram as crianças com TDAH. Suas fantasias são pouco mais do que o apêndice daquilo que elas estão vivenciando e desejando, e à medida em que elas se deixam levar por este aqui-agora para poder imergir nele mais profundamente quanto mais agitado ele cintile e estremeça, mais essas crianças se aproximam de um novo tipo de sonhar acordado – não daquele sonhar contemplativo no qual o cismar perdido em pensamentos se transforma quando suas fantasias submergem em imagens e ganham por alguns momentos uma plasticidade alucinatória, mas sim de um sonhar apressado no qual o estado de sonho e de vigília se confundem de tal maneira que os atingidos não sonham mais intensamente nem conseguem atingir a estruturação de um comportamento desperto. Onde o espaço da atividade mental, ou seja, o espaço interno de vigília, não ganha mais volume digno de ser mencionado, também o espaço do sonho não ganhará tal volume. Ele não cresce em profundidade a ponto de dar espaço para um *back office* mental onde posteriormente serão trabalhados os restos do dia que a consciência desperta deixou de assimilar, podendo ocorrer com isso algo que o sistema nervoso humano precisa tanto quanto o sono: a reflexão mental.

“Em todos os séculos os homens têm de parar e refletir”<sup>14</sup> tinha dito Benjamin. Contudo, a sua capacidade de reflexão diminuiu significativamente no século XX de modo que eles, exatamente como os “pequenos *hypies*”, não podem mais parar quietos e refletir. Mais rápido do que se pensava, foi reproduzido em tamanho maior aquilo que Benjamin havia tão bem reconhecido no formato miniatura do filme: que “a sequência de associações disso que as imagens observam será interrompida imediatamente através de sua mudança”, assim as próprias imagens impedem que as pessoas se demorem nelas, se entreguem a elas, processem-nas, fiquem refletindo sobre elas. Quando este impedimento, porém, não é mais apenas uma vivência única e esporádica, quando ele se torna sistemático e se transforma em um regime de atenção, então a contemporaneidade só pode ser chamada de *up to date*: estar no auge do seu tempo, dando a atenção devida ao “isto aí” de cada dia. Presença de espírito passa, então, a significar só uma coisa: consagrar o espírito ao presente, ao aqui e hoje. E, de fato, a mais alta representação da contemporaneidade moderna é o *updating* – aquela atividade à qual todos que mantêm uma *website* estão condenados. Ela é hoje o cartão de identidade que conta. Na medida em que ela ameaça constantemente envelhecer e tem de ser continuamente atualizada, o *updating* se mostra como a verdadeira atividade que estabelece uma identidade: a versão *high tech* do *ti en eimai*

---

<sup>14</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften, vol. 5.1, Frankfurt am Mai, 1982, p.177.

*Updating* é considerado como a quinta-essência da capacidade de lidar com a realidade. Seu sucesso consiste em reduzir a realidade à atualidade. Mas exatamente através disso ele se aproxima “inesperadamente da forma de percepção do sonho para a qual não existe nenhuma medida de tempo a não ser o presente que nada conhece além daquilo que acontece com ele agora. A forma de percepção do filme, de um conteúdo onírico manifesto sem um latente *back office* mental, transfere-se para a percepção de toda a atualidade onde quer que o regime de atenção entre em vigor, levando por exemplo aqueles que atuam na bolsa de valores e acompanham sempre tensos a alta e queda dos cursos das ações em seus monitores a estados de transe semelhantes aos das crianças com o olhar fixo em seus jogos de computador. Agitações notórias, estados constantes de tensão e distração são suplementos garantidos de tais atividades. E assim não poderia deixar de faltar na *avant-garde* do *updating*, tanto na bolsa de valores quanto nos altos postos administrativos de empresas, o aparecimento das síndromes de *deficit* de atenção e de hiperatividade não em menor número do que no caso dos “pequenos *hypies*”, só que de maneira diferente, mais confortável e em um nível muito mais elevado. Entretanto os extremos se tocam e o ponto em comum entre eles é a rápida diminuição da capacidade de sentar quieto e refletir. Também poderia ser dito que *updating* é a *des-sedimentação* do ‘traseiro’ mental.

O processo contínuo de *des-sedimentação* é apresentado, por críticos da sociedade, principalmente como um processo de desregulamentação do capitalismo neoliberal. Sua ação erosiva sobre as instituições sociais e culturais, sobre as formas de dominação, família, empresa e produção não puderam ser tratados neste livro. A filosofia do sonho teve de escavar um pouco mais fundo no que diz respeito ao efeito arqueológico-mental deste processo; teve de relacionar a pré-história e a alta tecnologia com o intuito de entender a regressão histórico-mundial que a *des-sedimentação* iniciou. Hegel falou do “recuo à base”.<sup>16</sup> Aos poucos se mostra o quão proféticas foram estas palavras. O recuo encontra-se apenas no estágio inicial, mas desde já se pode prever que a compulsão mecânica à repetição, a força da distração concentrada, não se deixa deter nem diante de nenhuma instituição social e cultural, nem diante de qualquer camada mental profunda que no decorrer deste livro se apresentou como sedimento alucinatório de toda atividade de imaginação e de linguagem. Para Freud isso se chama “a atividade primitiva de pensar”. Também se poderia chamar de “força do sonho”, cujo drama completo pôde ser esboçado aqui. Depois dela já ter sido destronada na pré-história, ser pressionada a seu submundo pela quinta-essência da força mental, agora é ameaçada pela decomposição; e isso justamente por parte de suas crianças mais adiantadas. Aquelas sequências de imagens alucinatórias,

---

<sup>15</sup> Aristoteles, *Metaphysik*, 983a, 988a, 1042 b, 983b, 1038b.

como em um sonho, transmitidas incessantemente por uma maquinaria da imagem que atua globalmente, deixam a força do sonho parecer literalmente velha: comparativamente suas imagens parecem esmaecidas, sua atividade é como um manco tentando correr atrás, nunca *up to date*, sempre processando os acontecimentos só depois quando estes já passaram, eternamente tarde demais, incompleto, confuso. A força do sonho contra a força do sonho, aquela tecnicamente bem aparelhada e simulada contra essa antiquada e viva: esta é a constelação paradoxal em que a capacidade elementar humana de parar e refletir começa a desaparecer. Uma cultura, porém, que não quer mais refletir, questiona até mesmo o espaço mental, o “espaço livre onde experiências passadas podem ser retomadas”<sup>17</sup> – o único espaço livre deste gênero já encontrado alguma vez na história da natureza. Sem esse tipo de experiência não haveria paciência, dedicação, previsão ou precaução. Só se começa a dar conta do quão terrível é a grande conquista desse espaço quando ele não se entende mais como óbvio, uma vez que acabou sob um regime global de “dispersão concentrada”; e uma rajada de sensações que exigem atenção atua permanentemente sobre ele como se fosse atingido por incontáveis e pequenas estocadas. E somente quando este processo é compreendido sob uma perspectiva cultural total, a percepção de seu tempo se aprimora. Ora, quantos séculos não demorou até que os rituais da antiga humanidade, rituais estimulados traumáticamente, se sedimentassem em sequências enfraquecidas de repetições, e quantas delas em poucas décadas não retomaram sua atuação. Mesmo se as constantes escavações arqueológicas mentais precisassem ainda de três a quatro séculos para chegar ao que importa, ainda assim isso seria de tirar o fôlego de tão rápido.

A *des*-sedimentação global, entretanto, não é um processo monocausal e de uma única dimensão, assim como a sedimentação da traumática compulsão à repetição tampouco o era em relação aos rituais e às instituições culturais. E ela não é destino. Desde o início ela atraiu forças contrárias. Uma das mais sombrias é o fundamentalismo: o teimar ignorante no que diz respeito a rituais e conteúdos de fé tão frágeis quanto duvidosos.<sup>18</sup> Mas também existem outros tipos de forças contrárias. Por exemplo, projetos de sustentabilidade e organizações caritativas antiglobalizantes, permanentes ações de resistência por parte de professores contra a continuidade da dispersão concentrada nas áreas da educação ou iniciativas da sociedade civil que levam à reflexão em comum sobre visitas a exposições e experiências de leitura; estes são sinais fracos, mas também repletos de esperança. Eles mostram que a *des*-sedimentação pode provocar também a *re*-sedimentação. O parar e refletir pode ser treinado, pode se tornar uma virtude em uma época na qual está ameaçado de uma maneira que desconhecia até então. Ao contrário, uma cultura que não suporta a reflexão é uma cultura insuportável. Ela começa a ficar

---

<sup>16</sup> “Rückgang in den Grund”. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, 1. c., p.70.

<sup>17</sup> “Spielraum der Nachträglichkeit”. Cf. cap 2, p.132.

<sup>18</sup> Cf. Christoph Türcke, *Fundamentalismus — maskierter Nihilismus*, zu Klampen, Springe, 2003.

febril como uma pessoa que no estado de vigília não consegue recuperar o sono e com isso também foi abandonada pelo guardião do sono: o sonho. Onde, porém, não há sonho, não há também tranquilidade, contemplação e esperança.