ABSTRACT: *Some contemporary authors, know as critics of modernism create categories which make it possible to approach a complex network of happenings made up of elements which are so innumerable and so changeable that at times they become incomprehensible and at others, invisible. Paul Virilio developed his thinking along these lines when he attempted to mould the logic of a contemporary work known to have been diluted. This work seeks to point out some categories created by Virilio which treat reality as a continuous and never-ending process of acceleration and this research is directed towards the relationship between photography and the movies, having regard to its evolution during this century.*

KEY WORDS: Pós-modernidade, photography, movies.

RESUMO: *Alguns autores contemporâneos, eventualmente chamados críticos da modernidade, geram categorias pelas quais fazem possível abordar uma complexa rede de ocorrências, cujos elementos constituintes são inúmeros e cambiantes e se fazem às vezes inapreensíveis, às vezes invisíveis. O pensamento de Paul Virilio desenvolve-se por esta via, a de tentar plasmar a lógica de uma contemporaneidade assinalada pela diluição. Este trabalho busca apontar como algumas categorias criadas por Virilio, que pensam a realidade como um processo de aceleração contínua e interminável, orientam a pesquisa das relações entre fotografia e cinema no seu desenvolvimento ao longo deste século.*

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernidade, fotografia, cinema.

FRANCISCA FERREIRA
MICHELON

O pensamento de Paul Virilio como referência para o estudo das relações entre fotografia e cinema na história de suas origens

Pensar o estudo da história dos meios técnicos, a partir de um marco bastante identificável mas eletivo; a invenção oficial da fotografia apresenta alguns problemas, entre os quais alguns geraram esta reflexão. A questão que se coloca de imediato é que estabelecer uma visão para fatos que antecedem mais de 150 anos ao tempo no qual se opera tal visão não deve e não pode ser balizada pelo conceito de um tempo em que as inter-relações não sejam estruturantes. Para os meios técnicos, a simultaneidade e o efeito de retro-alimentação, houveram, desde sempre e, portanto, remontar a sua ocorrência num tempo já findo deve constituir um exercício de percepção do movimento que lhe era implícito. Trata-se, portanto, da busca em problematizar o desenvolvimento das formas de representação do mundo com base na produção de imagens através de dispositivos elaborados por técnicas decorrentes ou relacionadas com as ciências. E problematizá-las quanto a sua propriedade de simular o mundo, virtualizar a realidade, operar com a construção de tempos que não são os da vivência humana e de não possuírem, definitivamente, uma identidade.

Sobre tal aspecto, o pensamento de Paul Virilio constitui uma referência, na atualidade, de singularidade relevante. Para este autor, a realidade dá-se

a ver apenas por vislumbres que cegam continuamente a percepção do todo. A realidade, como conceito, é assim virtual. Mas não podemos nos apartar dela, se por ela somos consubstanciados, e devemos enfrentar essa visão, como no mito Perseu enfrenta Medusa, a quem não pode olhar diretamente. Para Perseu a impossibilidade de vencer a Górgona é o seu limite humano, frágil, destituído dos poderes com os quais seu adversário letal é munido. Na mera visão de Medusa está a morte implacável. Ao herói sobra recorrer ao artifício, ao escudo presenteado por Atena, de superfície tão polida que opera como um espelho. Medusa morre, então, vítima de sua própria visão.

Esta analogia indica que qualquer investigação que busque a realidade só pode buscá-la nas suas representações (o reflexo especular é, de alguma forma, representação). Tomar a realidade (no mito a ação pretendida é a de vencer), significa operá-la por intermédio de dispositivos. Em Virilio, os dispositivos são conceitos que estabelecem o seu objeto num tempo estendido. Dispositivos como o espelho de Atena e as tornozeleiras aladas de Hermes com as quais Perseu se arma para enfrentar Medusa. Conceitos que operacionam nexos, que por sua vez, constituem uma trama de compreensão na qual a realidade emerge por reflexo. Neste trabalho o intuito é pensar os liames entre cinema e fotografia, a partir de referências à obra do autor.

A obra de Virilio *Guerra e Cinema*, que pontua mais decisivamente esta reflexão, situa-se no meio do caminho de todo o conjunto de obras do autor. Um dos resultados desta opção é poder identificar nas publicações anteriores e posteriores como os conceitos são gerados, articulados e desenvolvidos por um método particular, pelo qual o autor vem a constituir a trama, inequivocamente sustentável, do seu pensamento. As referências, antecedências e filiações podem ser observadas no fluxo das obras e, ainda que pouco procedente, tratar Virilio como um autor linear, identificar o fluxo pelo qual conforma-se seu aparelho conceitual, tornando-se proveitoso para melhor considerá-lo e, com esperançosa ousadia, compreendê-lo.

De início, é útil identificar o fundamento de sua tese como a convicção de que a contemporaneidade vive um paradoxo, o da velocidade, num mundo que cultiva a aceleração no limite da existência. Virilio busca na história a comprovação da ocorrência deste paradoxo, na história como um processo (e não como um projeto), mas que deve ser a via de acesso para esta realidade, tangenciável apenas, ou nem isso.

ALGUNS DADOS SOBRE O AUTOR E SUA OBRA

As obras de Paul Virilio, que foram recentemente traduzidas no Brasil,

constituem seis títulos e mais um em português, ao qual se tem acesso por uma editora portuguesa. Tais obras estão referenciadas no final deste trabalho. No conjunto desses textos, o arquiteto, urbanista e filósofo francês desenvolve aquilo que seus comentaristas chamam de uma crítica da sociedade tecnologizada, na qual se percebe o exercício de um pensar consistente que engendra conceitos de forma entrelaçada. Conceitos que são constituídos pelo e para o estabelecimento de nexos entre ocorrências e fatos, aparentemente apartados de vínculos dados por princípio, e que geram uma postura original frente à complexidade da mídia surgida na primeira metade do século passado e ao longo deste.

Alguns dados pessoais do autor situam a persistência com que desenvolve sua reflexão e a provável conclusão de que o conhecimento é uma forma de ação e, portanto, um instrumento de transformação do mundo. Assim, o trabalho de Virilio pode ser poupado da classificação de pessimista, tão freqüente para com outros autores que seguem na sua mesma via de pensamento. Para ele, compor conceitos, revelar relações, desvendar a escondida trama sobre a qual se assenta a realidade que nos abarca, a todos, é uma forma, talvez a única, de operar sobre certa ordem que se foi instalando, não segundo um projeto, mas segundo possibilidades e que se esgueira, cada

vez mais volumosa, progressivamente fortalecida, para a des-humanização do sujeito. A reflexão e a crítica fundada sobre um aparato conceitual corajoso e combativo pode ser uma forma de armar-se contra *a guerra pura da tecnologia*, que diz respeito a todos, imperativamente.

Paul Virilio nasceu em 1932, na cidade de Paris; seu pai era comunista, de origem italiana, foragido da Itália e sua mãe, inglesa. Definiu-se, certa vez, como uma vítima da guerra e lembra de como a família foi obrigada a refugiar-se quando da declaração do segundo conflito mundial. Sua percepção da morte, dos dramas irreparáveis e do desaparecimento foi gerada em vivência bastante precoce e justificam a opção, já adulto, de especializar-se em questões estratégicas, bem como sua declarada tendência pacifista.

“Parar significa morrer.”

Nesta frase do próprio autor está colocada a essência daquilo que Virilio concebe como sendo o seu objeto de permanente reflexão: a velocidade enquanto um estado de morte em marcha. Segundo dados já mencionados, Paul Virilio, para quem as lembranças da II Guerra são lembranças de infância, desenvolveu por estarrecimento certa percepção da velocidade como um estado de coisas no qual toda a condição humana se insere. Conta o autor:

“Um dia, em 1940, estamos almoçando. O rádio anuncia que os ale-

mães estão em Orléans. Pouco depois ouvíamos um barulho estranho na rua. Como todos os meninos, me precipito para ver: os alemães estavam atravessando a ponte e se dirigindo velozmente para o litoral.”

Tal recordação, assim descrita, indica como para o menino de oito anos a surpresa é o conhecimento do fato dar-se concomitante à sua notícia. Há trinta e sete anos¹ o autor pensa sobre a imponderabilidade temporal, e por ela, neste tempo, constrói seus conceitos. No início dos anos 70, concebe a denominação *dromologia*² para a disciplina que leciona na École Speciale d'Architecture e desenvolve por meio de alguns conceitos básicos, uma abordagem crítica sobre a contemporaneidade. Como arquiteto e urbanista, o estudo sobre o espaço foi concebido pelo autor a partir de suas relações com a guerra. Observando o espaço concebido pelo homem, razão e cenário de guerras, Virilio formulou perguntas que iluminaram complexidades maiores, frente às quais o autor detinha-se. Até chegar à idéia de velocidade como um *estado de emergência*, Virilio articulará, progressivamente, a noção de um espaço em mutação à construção de uma *lógica da corrida*. No núcleo do furacão Virilio constrói seu objeto e enuncia a dromologia como um processo cuja construção se deu pelo desenvolvimento da velocidade enquanto forma de ação. Assim, inserida no processo

histórico que a engendrou, a velocidade evolui tornando-se puro valor, idéia em si e sem outro conteúdo.

Virílio percebe-se no seu objeto, dialoga com ele deixando sua subjetividade aflorar. Nesse sentido, citações como a já mencionada de uma recordação infantil, pungente e determinadora para todo o seu pensamento, aparecem com recorrência. A título de exemplo, já no início de *Guerra e Cinema*, ao discurrir sobre a cor no cinema feito na década de 40, insere a singular observação:

“Conversando com minha mulher sobre esta potente faculdade mimética do cinema americano, ela me disse que o que lhe pareceu mais insuportável na chegada das tropas nazistas à França foi a sensação de ser separada dos Estados Unidos, pois, de um só golpe, desapareceram as revistas, os jornais e, sobretudo, os filmes americanos. Em seu universo de criança, o cinema era, de certa maneira, um luxo da percepção (Bergson) absolutamente distinto de outros tipos de espetáculo e diversão, um luxo abstrato, semanal, do qual lhe parecia muito penoso se privar.” (p.16)

Em outro momento o autor abordará a formação de uma lógica cronométrica no filme, usando-se de outro exemplo familiar que elucida a elipse narrativa:

“Um pouco como minha neta - que ao se deslocar pelos cômodos do

apartamento e ver o sol brilhar em cada uma das janelas acredita que existam muitos sóis - o cinema é a inauguração de um ciclo da luz independente e ainda desconhecido.” (p.26)

Mais adiante, quando desenvolve a questão do imediatismo, lembrará de sua própria experiência, que descreve:

“Na Segunda Guerra Mundial, ainda criança, me vi inicialmente diante da iluminação dos bombardeios estratégicos e, mais tarde, presenciei uma série de combates terrestres em companhia de um ex-oficial da artilharia que havia sobrevivido ao primeiro conflito mundial. Aí pude me dar conta da facilidade com que uma pessoa experiente podia vencer racionalmente esta barreira subliminar e ser capaz de situar e materializar no espaço as dimensões atmosféricas de uma batalha, além de antecipar as atitudes que as partes envolvidas deverão adotar. Em suma, meu velho amigo me descreveu com alegria o roteiro de batalha que eu, ainda aprendiz, encarava como um efeito especial de batalha...” (p.99)

Ao explicar como os nazistas possuíam clara visão dos efeitos oníricos, ou de evasão que o espetáculo cinematográfico, em especial americano, possuía, ou para revelar a geração de uma continuidade pela justaposição de fotogramas ou para falar de uma percepção de imediatez que não é natural, o autor usa depoimentos próximos que, inseridos no corpo do texto, hu-

manizam a análise e o colocam como co-enunciador da experiência. Esta postura de se deixar transparecer no texto, evidencia como o autor reconhece no seu trabalho, a impossibilidade de manter-se oculto ou neutro. É uma forma evidente de assumir a total responsabilidade pela autoria do pensamento, não no sentido de considerar-se isento de uma pretensa originalidade, destituída de influências e gestada por pura genialidade, mas da consciência de que as significações são operadas por ele, enquanto agente voluntarioso que recorta tempos, aproxima fatos e constrói a trama com a qual suporta os sentidos que vislumbra.

Mantendo plena coerência com os conceitos desenvolvidos, a escrita de Paul Virilio caracteriza-se pela dinamicidade estonteante, cuja desenvoltura no trato dos assuntos se dá com o ritmo próprio da mídia contemporânea. No livro *Guerra e Cinema*, bem como em suas obras posteriores e anteriores, essa forma de expor um raciocínio que se faz apresentar pelo efeito mesmo daquilo que o autor aponta, repete-se. Por assim dizer, Virilio escreve *dromologicamente*. Isso explica, em partes, a razão pela qual seus livros podem³ ser considerados coletâneas de ensaios. Cada capítulo destas obras possui uma estrutura que se encerra em si, desenvolvendo idéias que podem contribuir para a compreensão dos conceitos que virão a aparecer depois, ou não. Ainda

assim, a qualidade específica destes capítulos é sua autonomia em relação aos demais. Não é equivocado supor que uma leitura alternada de tais ensaios conjugados possa se operar sem prejuízo para a compreensão dos conceitos articulados, uma vez que o autor não propõe linearidade na leitura.

Considera-se tal opção pelo mesmo motivo já enunciado. Virilio fala de dentro da estrutura, cuja lógica e funcionamento busca elucidar. Se a atualidade, da qual Virilio é crítico, reveste-se desta imediatez dos fatos, desta aceleração diluidora das consciências e realidades será, portanto, com igual imediatez acelerada em passo progressivo que o autor buscará converter a esquizofrenia das ocorrências em associações denunciadoras. Para o leitor prosaico desprovido de paixão, tempo ou disciplina suficientes para totalizar plenamente a leitura das obras⁴ de Virilio, um ensaio já o alinhará com seu pensamento. Para o leitor disciplinado ou ávido pelo conteúdo da obra, a forma ensaística, por si, traduz como metalinguagem os conceitos centrais do autor.

Outra questão basilar que singulariza a narrativa deste autor, pode ser tomada como decorrência de comparação traçada com suas referências mais imediatas: Jean Lyotard e Jean Baudrillard. Ao contrário destes, Virilio não concebe um texto com feições poéticas. Não constrói frases que se impõem

por sonoridade, nem desenvolve metáforas de inquestionável força visual ou pontuações ritmadas ou recorrência a figuras de linguagem, que se articulam num corpo pelo qual se pode experimentar prazer estético. Ou seja, os autores mencionados distinguem-se de Virilio por apresentarem evidente qualidade estética na sua escrita, que os irmanam com a literatura.

Não fazem literatura, mas escrevem com nuances poéticas. Exatamente o que não encontramos no texto de Virilio. Nele, há um certo rigor técnico, uma cadência seca e um objetivismo inequívoco que conforma seu estilo. Não é possível, na obra deste autor, a atitude de apreciação estética. Não há espaço para esta experiência diante da confissão de um estrategista frente às descobertas da lógica do meio. Não há encantamento, nem o desencantamento tão recorrente em Baudrillard e Lyotard, desencantamento que transita na esfera do poético ou que usa recursos da poesia para se construir. A linguagem de Virilio denuncia uma narrativa passional, mas não apaixonada, embora não menos apaixonante que os autores referidos. Essa passionalidade é necessária para a geração de um estado reflexivo, possível de ser compartilhado. Essa é a questão central que objetiva o trabalho do autor: mobilizar seu público de leitores, não para um estado passivo, de suspensão contemplativa ou deleite estético, mas para um estar-

recimento mediante uma lógica revelada, dada a ver. O sentimento deve ser o que prenuncia uma ação e para o autor pensamento é ação, é gesto - ainda que imaterial - pelo qual se pode operar sobre o mundo.

Envolver o leitor é uma questão estratégica, resultado do emprego combinado de recursos, operados através do estilo narrativo. Virilio envolve o leitor pela velocidade dos nexos que estabelece entre exemplos e conceitos. Exemplos articulados que conformam conceitos. Conceitos que dão sentidos aos exemplos. Articulação cujo fim é desmascarar a lógica de um movimento, a estrutura de um corpo em construção/mutação, os elementos compositivos de um fenômeno.

Sendo breve, preciso, pontual e plurifacetado o texto consegue situar o leitor nesta lógica. Situa-lo significa colocá-lo subjetivamente em concordância com o movimento alucinado de uma velocidade desenfreada. É necessário, portanto, perder-se no texto para conhecer o objeto do autor com devida organicidade. É necessário deixar agir sua subjetividade para reconhecer a do autor, ali colocada.

• • •

No que tange ao estudo da matéria ciname, encontram-se obras fundamentais entre as referências de Virilio. No livro *Guerra e Cinema*, por

exemplo, no capítulo dois, os conceitos de aura e cinema como instrumento de educação política, de Walter Benjamim, são utilizados e referidos pontualmente. Brownlow e Kobal comparecem com o estudo sobre os pioneiros de Hollywood. Ao contrário de Benjamim, estes autores são utilizados por Virilio como fonte de dados, rearticulados no pensamento do texto com outros sentidos, diversos da obra da qual foram extraídos. Ou seja, de Benjamim Virilio utiliza o pensamento, de Brownlow, os dados. Textos jornalísticos ou de revistas são fontes para os

dados que se articulam ao longo do estudo e mesmo a referência destes dados, conforme o autor que os enuncia, são reflexões depois convertidas em pensamento. No próprio corpo do texto, este tratamento diferenciado entre um dado fornecido e um conceito, categoria ou reflexão aproveitados, são mencionados e evidenciados. Esta é a revelação que o autor deixa transparecer, a sua opção e a sua intenção quando utiliza conhecimento e informação (evidente que enuncio os dois como diferentes).

Além de Benjamim, Rudolf Arnheim é utilizado no segundo capítulo do mesmo livro, com a obra sobre o pensamento visual. Referência indispensável já que Virilio se propõe a tra-

balhar o cinema a partir da percepção. Este conhecido trabalho de Arnheim, cujas reflexões sobre cinema e fotografia fundam-se no estudo da percepção, oferece conceitos que Virilio rearticula neste capítulo, como o de uma espacialidade própria destes meios, concebida internamente através de uma temporalidade feita de intervalos e supressões. Da mesma forma, a inconfundível obra

de Lotte Eisner, *A Tela Demoníaca*, está referida. Com uma visão psicanalítica do filme alemão, anterior ao cinema nazista, este texto desenvolve uma análise do filme que

estabelece desde o início nexos entre arte e política, vistos a partir do conceito de um inconsciente coletivo que prenuncia e representa vivências sociais ainda no plano da suposição.

Nesta obra, não são muitos os autores citados, mas como no caso de Eisner, Benjamim, Arnheim, Ian Calvin, há uma convergência imediata nas reflexões entabuladas sobre cinema que acabam determinando a confluência na qual se estrutura o pensamento de Virilio. Tratando de objetos diferenciados, os autores analisam o cinema do ponto de vista do espectador, preferencialmente. A produção é então um caminho que se constitui pela contínua vivência com o público. A anterioridade de um e outro é alguma coisa inapreensível

*Num mundo fashion,
que gravita no desen-
cantamento, pensar tor-
nou-se uma forma de
resistência.*

e o que Virilio propõe é, justamente, reconhecer uma dinamicidade que excede qualquer ordem e projeto e que, se pode ser tangenciada, será pela compreensão de que é possível construir para campo perceptivo. Assim, o homem não está condicionado a um determinismo que lhe impinge toda a escória das dominações, fracassos e mortes simbólicas ou não, que as ordens instituídas podem operar. Mas o homem é agente destes processos, porque os engendra ou submete-se a eles.

De uma maneira mais geral, o procedimento de Virilio reveste-se de uma auto-determinação muito grande em não abandonar seu objeto, mas problematizá-lo e estendê-lo para todas as fronteiras que vão gerando pelo gesto próprio do conhecimento de iluminar pontualmente e evidenciar a escuridão circundante.

A VELOCIDADE COMO CATEGORIA DE ANÁLISE PARA O ESTUDO DAS INTER-RELAÇÕES ENTRE CINEMA E FOTOGRAFIA

O que se faz propício é refletir sobre as relações entre cinema e fotografia, já e especialmente em suas origens, para além de fatores técnicos. A compreensão pode estar nos conceitos usados para pensar tais relações. Justamente neste sentido Paul Virilio vem contribuir para redimensionar a reflexão,

trazendo a concepção de um mundo inapreensível, movido por uma aceleração que se imprime, incondicionalmente, em todos os processos da existência.

Se, no cinema, a aceleração é a causa do movimento que constitui a imagem, o que poderia ser aceleração num processo de representação, a fotografia, cujo produto ainda era uma imagem fixa? Na aparente fixidez da imagem fotográfica já estava inculcado um desejo de velocidade que foi a razão do aperfeiçoamento de materiais e processos em ordem crescente e tempo decrescente.

Num mundo *fashion*, que gravita no desencantamento, pensar tornou-se uma forma de resistência. Pensar fora de um circuito convencional de temas e formas, neste mundo em que tudo está convencionalizado, é tarefa de poucos. Pensar num mundo de velocidade vertiginosa, que tudo gasta sem ter sido suficientemente usado, que tudo envelhece sem ter existido o bastante, cujo tempo é sempre o tempo de coisas externas, de necessidades inumanas de tempos ínfimos para lucros grandes, é tarefa mítica, para muito poucos. Num mundo de des-realização, desinformação, des-materialização, gerar pensamento que gera verbo que gera reflexão é ato humano demais para a civilização que nega a humanidade. Pensar fazendo com que outros pensem é gesto de extrema rebeldia, inconformidade e inquietude.

NOTAS

¹O texto no qual consta o exemplo data de 1977.

²Trata-se de um neologismo concebido pelo autor ao longo de sua obra. Do grego *dromos*, significa corrida, curso, marcha. Percebe-se a multiplicidade de significados inseridos na palavra, que permitem ao autor potencializar outros conceitos, extravasando o sentido mais corrente para velocidade.

³Refere-se a afirmativa aos títulos utilizados neste trabalho.

⁴Improvável supor que Virilio não considere um leitor seu aquele mesmo seduzido pelas facilidades e multiplicidades de informações obtidas com o acesso à rede.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS EM PORTUGUÊS (EDITADAS NO BRASIL)

Guerra pura. Brasiliense, 1984.

O espaço crítico. Editora 34, 1993.

Guerra e cinema. Scritta, 1993.

A máquina da visão. José Olympio, 1995.

Velocidade e política. Estação Liberdade, 1996.

A arte do motor. Estação Liberdade, 1996.

OBRA EDITADA EM PORTUGAL (UTILIZADA NA ANÁLISE)

A inércia polar. Publicações Quixote, 1993.

SINOPSE DAS EDIÇÕES EM PORTUGUÊS

Guerra pura. Brasiliense, 1984 - Análise da implosão das normas de vida, em todas as dimensões sociais pela constituição de uma nova ordem velocidade/espço, constituída a partir

da experiência das guerras. A obra expõe a generalização da guerra a partir do desenvolvimento técnico, acelerado em escala progressiva neste século e a total intercambialidade entre o militar, o político e o civil.

O espaço crítico. Editora 34, 1993 - A obra desenvolve o tema da imediatez das imagens no tempo presente e as decorrentes transformações sobre a consciência ética do homem contemporâneo. O estudo baliza-se pelas questões relacionadas ao espaço público, em especial por uma análise da arquitetura e das políticas urbanas, que veiculam, refletem ou projetam um sistema complexo de produção e difusão de imagens e informações.

Guerra e cinema. Scritta, 1993 - Abrangendo todo o período no qual se desenvolveu o cinema, inclusive suas antecedências, o livro apresenta a cinematografia realizada durante as guerras como um produto indireto da indústria militar, e defende a tese de que as ligações existentes entre o percurso da indústria cinematográfica (desenvolvimento de materiais, equipamentos e do próprio código de representação) e da bélica, comungam no fato de que a estrutura básica das duas é a percepção.

A máquina da visão. José Olympio, 1995 - Esta obra busca elucidar a nova lógica da imagem, identificando as eras de propagação que marcaram as últimas décadas do século passado e deste. Assim, o autor enuncia três eras: a formal, a dialética e a paradoxal, caracterizadas por formas diversas de produção de imagens e situa a última nesta contemporaneidade de final de século, revelando a mutação das representações cujo fim observável é o câmbio do espaço público pela imagem pública e da consciência por dispositivos tecnológicos.

Velocidade e política. Estação Liberdade, 1996 - A dromologia, enquanto disciplina, já está fundamentada quando do surgimento desta obra, na qual o autor reitera a velocidade como uma forma de poder que suporta todo o sistema de lucro. Tal forma que responde pela obsolescência industrial, da moda, dos conceitos, dos hábitos e pensamentos e rege a diluição da natureza humana como fim de uma política da des-realidade e, por fim, da subjugação do sujeito. A idéia principal do livro é que a história da política é a história da conquista do movimento pelas vias da comunicação, do acesso rápido, da velocidade do deslocamento e da surpresa absoluta de uma informação que não coincide com a realidade, porque a realidade vai mais rápido que a informação.

A arte do motor. Estação Liberdade, 1996 - Este ensaio dimensiona a amplitude e abrangência das novas tecnologias em direção à dramática des-materialização de todas as ocorrências humanas (sejam estas os atos, o produto de qualquer trabalho ou, no limite, o próprio homem). Estabelece como inequívoco, o liame entre a invenção e desenvolvimento dos motores e a dominação política e ideológica, apresentando as idéias de imperialismo da informação, esvaziamento dos sentidos e diluição das distâncias como elementos de uma nova forma de percepção e de uma nova estética, aquela do esquecimento.

A inércia polar. Publicações Quixote, 1993 - A cada vez mais vertiginosa busca pela rapidez gera o paradoxo do final do século, que é primeiro um paradoxo de velocidade e, como decorrência, um paradoxo de tempo e espaço. A irreabilidade construída por este paradoxo é a simultaneidade de tempos e de espaços e a suplantação do tempo e espaço real por tempos e espaços virtuais. Na polaridade de uma velocidade máxima e de um não espaço, o homem contemporâneo encontra-se mobilizado, aprisionado por temporalidades que não são a sua e por espaços que não são mais do que representação.

FRANCISCA FERREIRA MICHELON: Professora Assistente da Universidade Federal de Pelotas/RS. Doutoranda do Curso de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.