

Estética da catástrofe

Claudia Aradau e Rens Vans Munster

The Open University e Danish Institute for International Studies

Tradução: André Keiji Kunigami, Maria Fantinato e Matheus Araujo dos Santos

Sentindo o inesperado

Como mostramos anteriormente*, a imaginação adquire primazia epistêmica em relação ao desconhecido e ao inesperado. Dada a injunção para imaginar a catástrofe por vir e para antecipar o imprevisto, é importante considerar a transformação do processo de cognição e de discernimento. Apesar da imaginação, entendida tanto como um processo subjetivo, como coletivo, funcionar em relação às percepções sensoriais e à compreensão, a incerteza radical associada ao pensamento de eventos inesperados e potencialmente catastróficos pareceu definir a imaginação como o termo dominante nesta triangulação. Tanto pela síntese, como pela separação, o potencial “desordenado” da imaginação é deixado de lado, ainda que seja invocado através da catástrofe sublime. No entanto, como mostramos, a ênfase na imaginação é uma espécie de panacéia para os problemas de segurança com os quais profissionais são confrontados, o que não extingue a função dos sentidos na constituição do conhecimento sobre segurança. A imaginação se baseia nos recursos dos estímulos sensoriais.

Aqui, exploramos os modos pelos quais cada regime sensorial de antecipação é criado. Para isso, nos baseamos em uma compreensão da estética como ação sobre os sentidos, para explorarmos os modos como tecnologias estéticas são conhecimentos constitutivos e antecipatórios da catástrofe iminente. As incógnitas e o inesperado dependem de uma antecipação sensorial que necessita ser criada. Sujeitos são convidados a habitar a catástrofe

*NT: Este texto é a tradução do capítulo 6, *Aesthetics of catastrophe*, do livro *Politics of catastrophe: genealogies of the unknown* (Londres: Routledge, 2011)

futura e utilizar o conhecimento sensorial. Assim como o desconhecido modificou o *status* epistemológico da imaginação, o inesperado desafia o papel epistêmico do aspecto sensorial humano. Argumentamos que o regime sensorial de antecipação é, cada vez mais, desconectado do pensamento. Ademais, ao funcionar sobre os sentidos, este regime antecipatório interpela os sujeitos não apenas através do medo, mas através da sedução e do prazer. Exercícios de preparação para casos de emergência podem ser, por exemplo, espaços teatrais ao invés de locais de medo e ansiedade.

Começamos considerando como o regime estético dos sentidos é mobilizado no campo do conhecimento para criar percepções de catástrofes vindouras. Os sentidos humanos não são simplesmente um elemento no processo de produção de conhecimento – percepções sensoriais podem transformar as regras de outros estilos de raciocínio sem os contradizer. Argumentando que os modelos de risco, preparação e vigilância dos cidadãos, têm lugar em uma modalidade estética que funciona sobre os sentidos humanos e cria um aparato sensorial sintonizado à catástrofe. A estética da catástrofe implica em tornar os sentidos táteis para fazer com que o futuro seja palpável e, também, criar sujeitos que possam habitá-lo não apenas através do medo e da ansiedade, mas através do desejo. Segurança, preparação e vigilância são três estratégias nas quais os sentidos são tornados acionáveis. Assim como a imaginação, as percepções sensoriais são criadas para preencher o espaço imaginado do futuro. Finalmente, consideramos como este regime estético emergente é integrado em formas particulares de cognição através de uma epistemologia de suposição e formas de mapeamento conjectural, os quais, argumentamos, necessitam ser compreendidos em relação e em oposição ao “mapeamento cognitivo” de Frederic Jameson (1988).

Estética como regime sensorial

Seguindo a recente tendência na teoria das relações internacionais de abordar as orientações empíricas e teóricas em termos de mudanças, Roland Bleiker (2009, 2001) identificou, recentemente, uma virada estética na teoria política internacional. Apesar desta reivindicação ter sido contestada por aqueles para os quais a estética “continua um interesse minoritário, rotineiramente guetificado” (Danchev e Lisle, 2009, p.778), a última década testemunhou o aparecimento de um número expoente de artigos e periódicos sobre políticas

globais que baseiam-se em recursos estéticos como a poesia, a cultura visual, a cultura popular, a literatura, a fotografia e as noções do sublime.¹ Geralmente, estas contribuições consideram os modos como a arte intervém nos problemas sociais e políticos, resistindo ou reforçando a dominação (Jabri, 2006).

A questão da catástrofe, do inesperado e do desconhecido parece inclinar a estética da catástrofe em direção ao sublime, que Jean-François Lyotard (1994) chamou de irrepresentável. Para ele, a arte deveria relacionar-se à catástrofe através de uma forma particular de negatividade, que fornece a única escapatória da arte frente ao sequestro por propósitos ideológicos e totalitários. Afinal, a “estetização da política” no fascismo e a “politização da estética” na União Soviética tornaram a arte cúmplice tanto dos campos de concentração, como do Gulag. Ao invés de definir a utopia, a arte deveria testemunhar a catástrofe das metanarrativas ideológicas, trazendo à luz o abismo irreconciliável que separa a arte da realidade. A arte pode ajudar a prevenir o acontecimento da catástrofe somente ao preservar a memória da intransponível separação entre ela e a vida. Como argumenta Bleiker: “As abordagens estéticas embarcam em um embate político direto ao ocupar as lacunas que, inevitavelmente, se abrem entre a forma de representação e o objeto que procura representar” (Bleiker, 2009, p. 21). O sublime aparece como um momento ambivalente tanto de abertura, como de fechamento, enquanto os sujeitos são “encorajados a *superar* estes sentimentos difíceis através do uso da razão, do prazer da catarse e da promessa da transcendência” (Lisle, 2006, p. 843). O que Debbie Lisle nota sobre as exposições sobre a guerra e a violência é também válido para outros desastres e catástrofes. Aric Mayer (2008), por exemplo, argumentou que a estética da catástrofe se apóia tanto no estilo do realismo documental para criar empatia, como no estilo da paisagem para representar a abrangência do evento.

Futuros catastróficos – do próximo ataque terrorista à próxima mudança pandêmica ou climática – parecem espelhar o problema do irrepresentável. Contudo, na medida em que o desconhecido não é o oposto do conhecimento, o irrepresentável não é, necessariamente, o limite da representação. Ao contrário, ambos fundamentam um limite, uma forma de participação do sensível no qual modalidades de conhecimento são negociadas. Contra a atual

¹ Ver, por exemplo, a edição especial de 2000 da *Alternatives* sobre as poéticas nas políticas globais, a edição especial de 2006 da *Millenium* sobre o sublime nas políticas internacionais, a edição especial de 2007 da *Security Dialogue* sobre a cultura visual após o atentado ao World Trade Center ou, ainda, a edição especial da *Review of International Studies* sobre arte e política.

tendência de associar o significado da estética com a arte, pode ser útil, por isso mesmo, recordar que a palavra grega *aistheta* referia-se, mais amplamente, a tudo aquilo que poderia ser percebido pelos sentidos (Leslie, 2000, p.34). Para Alexander Baumgarten, no século XVIII, estética era a ciência do “poder cognitivo mais baixo” (percepções dos sentidos). A experiência estética é diferente da experiência racional, cognitiva quando ela opõe intuição e sentimentos à lógica e à razão. A base para o julgamento estético é subjetiva: “O valor estético deve ser medido pela habilidade da coisa percebida engendrar uma experiência vívida no observador” (Leslie, 2000, p.35).

De acordo com Terry Eagleton, a estética alemã nasceu como um suplemento à razão pura (Eagleton 1990), enquanto os empiristas ingleses reduziram toda a cognição à estética. Para Kant, porém, as duas não estão totalmente separadas, nem entraram em colapso uma com a outra. A estética torna-se um momento particular e instanciação da cognição que não julga coisas de acordo com seu propósito, mas meramente de acordo com sua forma. A compreensão da estética, inspirada em Kant, como formas *a priori* da sensibilidade, inclui tudo que “radica-se no olhar e na coragem e em tudo que resulta do nossa mais banal e biológica inserção no mundo” (Eagleton, 1990, p. 13). Contudo, a distinção kantiana entre gosto como a esfera “apropriada” do julgamento estético e o seu pouco interesse pelo agradável e pelo desagradável são pensados como o começo de um entendimento moderno da estética como uma teoria da arte (Bowie, 2003, Adorno, 2004). Tomamos a estética para abranger todo o *sensorium* humano, ao invés de somente os julgamentos contemplativos de gosto. A estética diz respeito à experiência sensível que toma não a arte, mas o corpo como seu objeto: “A estética nasceu como um discurso do corpo”.

Como ela funciona no corpo, a estética não diz respeito apenas ao julgamento subjetivo, mas também pertence ao social, quando os sentidos podem ser mobilizados para interesses governamentais. Eagleton (1990, p. 20) argumentou que a grande relevância da estética em sociedades burguesas foi uma reação à necessidade de organização da vida social no início do falecimento das instituições feudais:

A última força compulsória da ordem social burguesa, em contraste com o aparato coercivo do absolutismo, serão os hábitos, devoções, sentimentos e afetividades. E isto é o mesmo que dizer que o poder em tal ordem tornou-se estetizado. Está em ressonância com os impulsos espontâneos do corpo, entrelaçado com sensibilidades e afetos, vivido em trajes irreflexivos. O

poder é agora inscrito nas minúcias da experiência subjetiva, e a fissura entre tarefas abstratas e inclinação prazerosa está, conseqüentemente, curada. (Eagleton, 1990 p. 13)

No século XVIII, a estética manteve a promessa de um “enquadramento consensual, não-polêmico, do mundo comum” (Rancière, 2004a, p. 18) e levou adiante a possibilidade de “uma comunidade de sujeitos ligados pelo impulso sensível e pela empatia, ao invés de pela lei heterônoma, cada um salvaguardado em sua particularidade e ao mesmo tempo vinculado à harmonia social” (Eagleton 1990, p. 28). A estética cria uma comunidade de sentidos na ausência da lei que diga respeito ao conhecimento e a previsibilidade. Quando o capitalismo isolou os indivíduos cujas relações eram mediadas somente através de direitos abstratos, as práticas estéticas focadas apenas nos hábitos corporais tiveram que “aderir à outra ordem social abstrata e atomizada” (Eagleton, 1990, p. 231).

Os sentidos também proporcionam uma reserva a ser explorada pelo poder e um território para tomar posse. A estética, portanto, “significou uma volta criativa ao corpo sensível, assim como uma inscrição deste corpo numa lei sutilmente opressiva” (Eagleton, 1990, p. 9). Neste sentido, a estética é algo paralelo à análise foucaultiana da criação dos “corpos dóceis” através dos sistemas de vigilância, ainda que a primeira não rompa com o corpo de modo cotidiano, mas foque nas sensações e percepções como fonte de conhecimento. Jacques Rancière reformulou esta compreensão da estética no contexto contemporâneo através da referência à total “partilha do sensível” (Rancière, 2004b, 2005). O sensível precisa ser entendido não como razão ou razoabilidade, mas como percepção e como aquilo que é percebido e perceptível. Ao enquadrar percepções e auto-percepções, a estética estabelece uma relação particular entre os sentidos, o indivíduo e a comunidade. A estética está intrinsecamente ligada à configuração e reconfiguração do espaço e do tempo através das quais determinadas formas de discurso e visibilidade são tornadas possíveis. De acordo com Rancière, as práticas estéticas “suspendem as coordenadas ordinárias da experiência sensorial

e reestruturam a rede de relações entre espaços e tempos, sujeitos e objetos, assim como o comum e o singular” (Rancière, 2009, p. 25).²

Nesta leitura, a estética está relacionada, primeiramente, ao aparato sensorial humano e é constituída histórica e socialmente como experiência sensorial. É sobre o prazer e a dor, sobre sentimentos que emergem em relação às sensações. A arte, claro, toma parte na distribuição do sensível e na configuração da comunidade através da configuração da nossa percepção do discurso e da visibilidade.³

É surpreendente como, por isso, as burocracias tenham encontrado inspiração na arte (popular) para desenvolver uma estética do inesperado. O inesperado não é somente aquilo que não é esperado ou aguardado, mas também aquilo que não é visto (do latim, *spectare*). O esperado e o inesperado estão etimologicamente ligados ao visto e aos sentidos. Como os sentidos mediam a relação com o inesperado, podemos falar de um regime estético de antecipação. A estetização da catástrofe na cultura e na arte popular tem relevância para além da beleza ou do sublime; é um modo de ser que mobiliza afecções corporais em resposta à informação do sentido, convidando sujeitos a habitar futuros catastróficos. A estética trabalha nos sentidos, enquanto a imaginação conecta percepções alcançadas através deles com formas de compreensão. A estética é, por isso, um elemento indispensável de todos os modos de conhecimento e estilos de raciocínio. O estilo experimental de raciocínio tem suas próprias experiências sensoriais: assim como as simulações feitas por computador. No entanto, quando o desconhecido e o inesperado são problematizados como limites do conhecimento, a experiência do futuro precisa ser criada sensorialmente. O regime sensorial, argumentamos, torna-se cada vez mais desconectado de estilos particulares de raciocínio e chega a adquirir vida própria.

2 Apesar disso, nas condições da (pós)modernidade, a resposta de Rancière não é tão direta como ele sugere. Como apontaram diversos teóricos, a modernidade é caracterizada pela sobrecarga de sensações através da multiplicação e pe dos estímulos sensoriais. (Buck-Morss, 1992, Crary 2001).

3 De acordo com Rancière, a possibilidade da arte de invalidar as hierarquias existentes e causar rupturas na distribuição do tempo e do espaço está no coração da proibição platônica do teatro. O seu entendimento da república como uma corporificação orgânica do coletivo não poderia tolerar um palco artístico no qual os atores poderiam assumir um papel que não o seu próprio. O movimento de vanguarda, é claro, é fundado sobre a noção de que para ser progressiva, a arte deve se radicalizar através da transgressão das suas regras de produção (Buckley 2009). Os dadaístas, por exemplo, jogavam com as noções de arte e não-arte ao retratar objetos cotidianos em suas telas. Andy Warhol, mais tarde, introduziu mercadorias de produção em massa, como as latas de sopa, no espaço isolado do museu.

O *blog* de um jornalista ambiental intitulado *Artistas precisam desesperadamente inspirar mudança* (*Artists desperately needed to inspire change*) demonstra a posição privilegiada que a arte tem em relação à criação de “sentimentos” do futuro:

O conhecimento geralmente não inspira a ação. Sentimentos como compaixão, raiva, sim. A boa arte gera excitação. O ponto é que a visão dos artistas é incalculável precisamente porque eles não são *experts* e não têm a autoridade admitida à ciência. Eles são somente tão persuasivos quanto suas imagens (Leahy, 2008).

Nos limites do conhecimento e da previsibilidade, a arte é convocada a confirmar e reparar os vínculos sociais de uma ordem ameaçada por um futuro catastrófico.

O documentário de Al Gore, *Uma Verdade Inconveniente* (*An Inconvenient Truth*, 2006), com sucesso, explora gráficos, apresentações de *PowerPoint*, figuras e movimentos para transmitir a imagem de um catástrofe iminente. O sentimento em relação ao impedimento da catástrofe é criado através de movimentos bem orquestrados, como quando Gore sobe uma escada para alcançar o final de um gráfico que vai até o teto! *O Dia Depois de Amanhã* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), *blockbuster* hollywoodiano, é pensado como um filme que modelou o entendimento do público sobre o impacto das mudanças climáticas. Possibilitar a catástrofe ficcionalmente pode criar situações mais “realísticas” e “plausíveis” do que os dados científicos.⁴ Por razões similares, o Fundo Ken Sprague deu início à Competição Internacional de *Cartoons* Políticos:

Os *cartoons* podem alcançar lugares que outros argumentos não podem. Nós fomos inundados com previsões alarmantes e fatos científicos sobre a inevitabilidade do aquecimento global, mas aqui podemos exorcizar nossos medos. Imagens poderosas, sem compromisso e desconfortáveis nos trazem o que realmente pode causar tensão – não a Costa del Sol na costa galesa e palmeiras no jardim, mas desertificação, fome e pobreza (Adam 2008).⁵

4 Apesar das mudanças climáticas serem vistas como estando por trás da propensão cultural ficcional popular em direção ao terrorismo catastrófico, há agora uma crescente literatura sobre o gênero “ficção científica sobre mudanças climáticas”. *Drowned World*, de J. G. Ballard Bruce, *Heavy Weather* de Sterling, *Science in the Capital trilogy* de Kim Stanley Robinson e muitos outros romances de ficção científica abordaram as mudanças climáticas. Vários jogos, hoje em dia, desenrolam-se em cenários apocalípticos após mudanças climáticas: *Antarctica: Global WArming* desenvolvido pela *Savita Games Pictures* retrata um mundo no qual os líderes lutam para ter acesso ao que sobrou da terra.

5 Alguns projetos no Reino Unido também usaram *cartoons* com fins preventivos. *Comic books e cartoons* atraíram a imaginação das Nações Unidas e de outras organizações envolvidas na prevenção das mudanças climáticas e de suas conseqüências. As Nações Unidas começaram uma parceria com a *Marvel*

Como notou Rancière (2004) sobre a arte em geral, as representações artísticas da catástrofe tornam-se uma forma de mediação social ou “serviço público”. Por exemplo, o antigo ministro do clima da Dinamarca, Connie Hedegaard, patrocinou uma coleção de poemas sobre o aquecimento global na tentativa de sensibilização sobre as mudanças climáticas (Grotrian *et al*, 2008). A *Lloyds* de Londres autorizou a produção de um livro de poemas com o tema das mudanças climáticas como parte do projeto *360 Risk Insight*. A justificativa para o projeto foi a de que “todos estão acordando para os perigos do aquecimento global e da destruição ambiental e é justo que os poetas e a poesia devam contribuir de modo ativo para comunicar esta mensagem crucial tanto dentro, como fora da comunidade financeira” (Lloyds, 2008). Em 2008, uma exibição do *Tate Modern* imaginou Londres sob uma chuva implacável e o museu como abrigo para as pessoas e para trabalhos artísticos (Morgan, 2008). A mobilização estética destes sentidos não opera somente através da arte relacionada às mudanças climáticas. Produções televisivas como *24 Horas* ou *The Agency* são apontadas como tendo uma participação importante na compreensão do público sobre o terrorismo (Zizek, 2006; Erickson, 2007; Hoskins, 2006; Grusin, 2010). Em 2006, uma adaptação para os quadrinhos do Relatório da Comissão do 11 de setembro (*9/11 Comission Report*) foi publicada e vendida na *Amazon* (Jacobson e Colon, 2006).

A estética, então, não diz respeito nem ao vão entre representações e seus objetos (Bleiker, 2009), nem à abstração da prática artística (Sylvester, 2001). Estas formas culturais, desde os filmes de ficção científica aos jogos de computador, funcionam para além das fronteiras da arte como uma estética da catástrofe. Ainda que vejamos a arte emergir como o elemento central para o gerenciamento das catástrofes futuras, é necessário situar estas produções em uma perspectiva mais ampla de uma estética que governa todo o aparelho sensorial dos sujeitos: gosto, sentimento, toque, nervos e emoções. Eles precisam ser

Comics (que publica *O Homem-Aranha* e *O Quarteto Fantástico*) para produzir um quadrinho sobre a luta da instituição contra as doenças, pobreza e conflitos ao redor do mundo. O quadrinho seria distribuído gratuitamente para as crianças das escolas públicas nos Estados Unidos. O *Capitão Planeta*, um personagem de desenho animado criado por Ted Turner, fundador da *CNN* e importante apoiador das Nações Unidas, teve um papel similar ao deixar o público informado acerca dos problemas da degradação ambiental e da poluição.

entendidos em um sentido mais amplo, como tecnologias que determinam o perceptível e o sensível. Ao lado da arte, simulações feitas em computadores são também mobilizadas no regime sensorial.

Sensorium do risco: modelando a catástrofe

À primeira vista, cálculos de risco e estética parecem pertencer a duas esferas distintas. O gerenciamento do risco é, geralmente, considerado como a arte do racional, objetivo e calculável, enquanto a estética se refere ao domínio das percepções e dos sentidos. As tecnologias de gerenciamento de risco abordam um sujeito racional e calculável que, prudentemente, avalia e minimiza os riscos que poderiam lhe ocorrer. Os sentidos e os desejos do corpo foram relegados à esfera dos riscos morais em práticas inseguras. Reações sensoriais devem ser suprimidas tanto quanto possível, por serem entendidas com obstáculos às avaliações objetivas, estimativas e gerenciamentos dos riscos (Sustein, 2002). A *Swiss Re*, uma grande companhia de seguros, lamenta que “o debate público sobre os riscos do futuro são geralmente dominados tanto por alarmismos irresponsáveis, como pela reafirmação trivial” (Swiss Re, 2004, p.6). O relato do Fórum Econômico Mundial de 2009 sobre os riscos globais, também observou que “quando confrontados com riscos, os seres humanos geralmente respondem de maneiras que estão profundamente enraizadas em suas construções psicológicas e neurológicas. Medo, dúvida, lutas e fugas, são emoções e respostas que limitam nossa capacidade de tomada de decisões racionais” (World Economic Fórum, 2009, p.12).

Tornar o desconhecido da catástrofe acionável enquanto risco, como argumentamos, é um modo de torná-lo reconhecível através de estilos particulares de raciocínio. Assim como a imaginação é parte intrínseca da produção de conhecimento, a estética também sustenta todas as formas de conhecimento. No entanto, o recurso à estética na antecipação de futuros catastróficos torna-se legítimo mesmo que o gerenciamento de risco há muito tenha negado qualquer papel a ela.⁶ Para alguns, isto está enraizado no reconhecimento de que, em

6 Isso não é dizer que não há uma estética de avaliação de riscos e calculabilidades – gráficos, planilhas de estatísticas etc, são formas estéticas de promover afetos e reações corporais particulares em sujeitos considerados com estando no controle.

confronto com um futuro fundamentalmente desconhecido, sujeitos não podem mais se apoiar em decisões e escolhas no conhecimento. O ideal de um cidadão prudente, atento ao gerenciamento de riscos, que calcula racionalmente os custos e benefícios de suas ações, desenreda em um horizonte do futuro desconhecido e inesperado. Com observa Slavoj Žižek: “Não existe, *a priori*, nenhuma medida correta entre o ‘excesso’ do alarmismo e a procrastinação irresoluta do ‘Não entremos em pânico, ainda não temos resultados conclusivos’” (Žižek, 1999, p.336). Engin Isin também apontou a emergência do cidadão neurótico que “é incitado a fazer investimentos sociais e culturais para eliminar diversos perigos, calibrando sua conduta com base em suas ansiedades e inseguranças, ao invés de racionalidades”. Ao contrário do entendimento de sujeitos como cidadãos biônicos, como corpos dóceis e disciplinados, inspirado em Foucault, o cidadão neurótico “é também convidado a se considerar como parte de espécies neurológicas e entender-se, ele mesmo, como estrutura afetiva” (Isin, 2004, p.223; ver também Walklate e Mythen, 2010). De acordo com Žižek e Isin, estas mudanças na subjetividade não foram totalmente apreciadas pela literatura sobre o risco, onde a auto-reflexividade associada à catástrofe e a riscos delimitados na sociedade mundial de risco é vista, preminentemente, como uma estratégia racional cognitiva independente dos enquadramentos materiais e sensoriais que sustentaram as relações de conhecimento e subjetividade com as práticas sociais (ver Elliott, 1995).

Isin define a mudança em direção ao cidadão neurótico como um movimento para além do risco. Ainda que governar sujeitos através das neuroses tenha se tornado explícito em diversas esferas, é importante ressaltar que estes elementos sempre fizeram parte do gerenciamento de risco. O cidadão biônico e o cidadão neurótico não são de ordens totalmente diferentes, mas são dobrados, uns sobre os outros, no gerenciamento de risco. Ao invés de opor o cidadão biônico ao neurótico, poder-se-ia falar, talvez, do sujeito estético que é governado através dos sentidos tanto quanto através do conhecimento. A própria cognição não funciona na falta de sentidos e imaginação. A cognição diz respeito ao “desejo de dominar o que é dado aos sentidos” (Arendt, 1978, p.57). Mesmo que gerenciadores de risco continuem a opor a calculabilidade racional à estética e ao *sensorium* da catástrofe, a divisão entre conhecimento estatístico e provável de um lado, e julgamentos sensoriais de outro, não

é sustentável. Dados perceptuais são continuamente ligados a ferramentas estatísticas que permitem a domesticação do futuro.

Para administradores de risco (*risk managers*), dessa forma, a estética da catástrofe torna-se, ao mesmo tempo, necessária e problemática. Por um lado, percepções e sensações são rejeitados; por outro, os administradores de risco se utilizam de percepções sensoriais para potencializar decisões racionais:

Pesquisas recentes mostram a importância de se reposicionar a dimensão da probabilidade, de modo que as pessoas tenham atenção às consequências de um evento. Em vez de especificar que as chances de um desastre no ano que vem são maiores que 1 em 100, especialistas poderiam indicar que as chances de um desastre nos próximos 25 anos excede a marca de 1 em 5... Estudos empíricos mostraram que as pessoas são muito mais inclinadas a superar a sua má percepção do risco e adotar medidas de proteção quando se focam em uma probabilidade de mais de 1 em 5 ao longo de 25 anos do que de 1 em 100 para o próximo ano, porque o período de tempo mais longo está acima do seu limite de entendimento. (World Economic Forum, 2009, p.12).

Apesar das probabilidades serem exatamente as mesmas, os dados objetivos são percebidos de modos distintos quando o período de tempo é alterado. Ou seja, o apelo ao raciocínio lógico e objetivo depende da manipulação das percepções.

A administração de riscos (*risk management*) requer uma sensibilidade estética no sentido que Kant deu ao termo. Modelos de risco de catástrofes perpetuam o conhecimento estatístico com o adendo de uma encenação estética, como fica claro no relatório *Global Risk Landscape* da Swiss Re. O relatório argumenta que “para os propósitos de administração de risco, profecias ... são de pouco uso prático; elas descrevem eventos que – mesmo que concebíveis, em detalhes, com uma grande parcela de imaginação – ainda não sabemos se podem vir a ser realidade” (Swiss Re, 2004, p.10), embora esteja repleto de imagens que cobrem páginas inteiras, principalmente de romances e filmes de ficção científica.

Quando o conhecimento estatístico e probabilístico depara-se com o limite do inesperado e desconhecido, a estética torna-se uma tecnologia que pode garantir comando livre ao sensorial humano no governo de eventos catastróficos. Ao criar um fluxo paralelo entre percepções estéticas e cálculos de risco, o relatório da *Swiss Re* estabelece a estética como um modo de conhecimento paralelo baseado na razão conjectural. Aparentemente, é mantida uma distância entre estética e cálculos de risco – no entanto, as imagens de um “mundo” diferente funcionam em conjunto com os cálculos. É interessante notar que as imagens tornam-se cada vez mais distópicas ao longo do relatório. Se a imagem da capa recebe o título otimista “o céu é o limite” e as duas imagens subsequentes ainda simbolizam um progresso futuro capturado pela colonização humana da lua, a figura final apresenta uma imagem desolada do futuro.⁷

Sob o título “preparando para o futuro”, há uma imagem de uma nave da NASA deixando a Terra, sugerindo que, talvez, em algum ponto do futuro, será necessário deixar o planeta devido a catástrofes globais. Dessa forma, reforça-se a afirmação do relatório de que o mundo hoje é caracterizado por poucos acidentes (os subprodutos administráveis do progresso industrial) e mais catástrofes (Swiss Re, 2004, p.13).

⁷ Ironicamente, a figura que acompanha o título otimista “o céu é o limite” foi extraída das *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, e representa Gulliver olhando para a cidade flutuante de Laputa, que é uma sociedade dominada por indivíduos do gênero masculino, caracterizada internamente pela grande desigualdade entre governantes e serviçais, e externamente por uma violenta e tirana dominação das cidades continentais. Embora cidades flutuantes tenham capturado a imaginação humana desde então, para Swift, a cidade de Laputa (aparentemente, Swift sabia do significado em espanhol) representa a política repressora doméstica e externa do governo britânico na Irlanda.

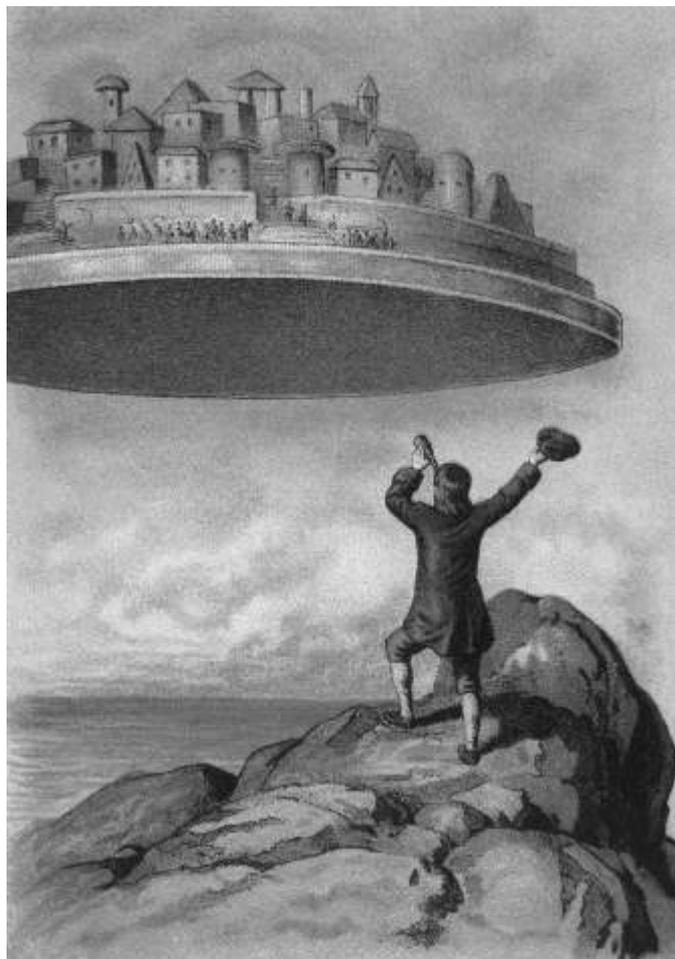


Figura 6.1: Uma imagem do relatório de 2004 da Swiss Re Global Risk Landscape, representando o herói de As Viagens de Gulliver, de Jonathan Swift, olhando para a cidade flutuante de Laputa. © akg-images.

Ao mesmo tempo, a estética da antecipação não corre simplesmente paralela aos outros modos de conhecimento. O conhecimento não pode ser separado do elemento estético. Os próprios modelos de risco e cálculos de probabilidade possuem uma qualidade estética. A estética não é só um suplemento aos modelos racionais de risco, mas é a própria forma na qual eles aparecem. Há beleza e prazer nas ilustrações e gráficos abstratos que estruturam nossas percepções do risco. Os modelos de risco de catástrofes não apenas disciplinam a apreensão sensorial do mundo ou a subsumem na calculabilidade racional, eles também se tornam dados sensoriais que constituem o material para a cognição antecipatória tanto entre profissionais de segurança quanto entre os cidadãos comuns. Empresas de seguro, por exemplo, cada vez mais constroem modelos visuais para os eventos mais impactantes, como

a explosão de uma bomba sobre uma grande cidade norte-americana. A empresa RMS incorporou modelos 3D dos efeitos de explosões de bombas em solo norte-americano aos seus cálculos probabilísticos do risco de exposição a catástrofes.

O registro dos sentidos é explorado na administração do risco com o intuito de tornar material e palpável o futuro desconhecido. Como a administração do risco depende enormemente de uma apreensão sensória do inesperado, as formas de se relacionar com o futuro tornam-se crescentemente estetizadas. Quando o futuro não pode ser conhecido, muito menos previsto, esperar o inesperado se volta para os sentidos, como a maneira dominante de se relacionar com o futuro.

Prontidão como um ato estético

A estética da catástrofe não está restrita ao modelamento visual do risco de catástrofe. Cada vez mais requer-se, por lei, a participação dos indivíduos (profissionais de segurança, oficiais de alto escalão, funcionários públicos, atendentes de emergências, ou mesmo cidadãos comuns) em exercícios e simulações ou pede-se que eles se tornem os olhos e ouvidos dos especialistas em segurança. Dessa forma, nós sugerimos, eles são crescentemente arregimentados na ordem sensória de eventos catastróficos futuros. Embora possa ocorrer em diferentes lugares – desde espaços públicos e expressões artísticas, até exercícios de preparação para casos de emergência – surpresa e novidade requerem que os sujeitos habitem o futuro. Como veremos, a mobilização dos sentidos é tão prazerosa (é divertido participar de exercícios ou ler *cartoons*) quanto disciplinadora. Em vez de coagidos a serem vigilantes e preparados, os sujeitos são mobilizados de forma mais lúdica, no que emerge da conjunção entre poder e estética. No entanto, eles contribuem para o que Louise Amoore (2007) definiu como uma política atenta, expressa através de visualidades vigilantes (*vigilant visualities*). Ver o futuro trata-se, primordialmente, de previsão e antecipação do evento desconhecido. Contudo, a visão não é o único sentido ativado pelos exercícios: uma vigilância sinestésica é posta em operação. Ao fazer do inesperado algo visível e perceptível, exercícios de preparação revelam um encontro com o futuro no qual os sujeitos não são apenas espectadores, mas sim participantes ativos.

A estética coexiste, junto com a imaginação, como parte de um regime governamental no qual o governo de eventos futuros precisa ser continuamente melhorado através da re-imaginação e da re-encenação. De que forma ensaios do futuro tornam-se modos particulares de se agir sobre os sentidos e criar um *sensorium* da catástrofe? Como eles transformam formas específicas de se ver e perceber em ferramentas para a prevenção do terrorismo? Se a imaginação ajuda a tornar presente aquilo que é ausente, exercícios de preparação oferecem a oportunidade de habitar o futuro imaginado sensorialmente. A prontidão almejada por estes exercícios foi definida como tanto um estado de antecipação quanto a habilidade de se responder efetivamente a um ataque (Purpura, 2007). Como mostrado anteriormente, o conhecimento da prontidão é produzido através de exercícios e simulações.⁸ Contudo, a imaginação não esgota as formas de se relacionar com o futuro desconhecido. Embora Edward Borodzicz tenha definido o *modelamento mental* como suficiente para identificar uma estratégia apropriada para lidar com o impacto e as consequências de uma emergência (Borodzicz, 2005, p.79), exercícios implicam uma forma de conhecimento prático que emerge de uma ação, junto com a imaginação: eles transformam antecipação em ação (Godet e Roubelat, 1996, p.164).

Liderados pela OTAN e por iniciativas dos Estados Unidos, os exercícios se difundiram pelo mundo e se direcionaram a diversos níveis profissionais. Alguns exemplos destes exercícios são: a série dos exercícios *TOPOFF* nos Estados Unidos, que envolviam profissionais de alto nível e até dez mil participantes representando mais de duzentas agências e organizações internacionais, federais, estaduais, locais, tribais e privadas; os exercícios *KRISØV* na Dinamarca, que juntaram trezentas pessoas de quarenta autoridades diferentes com o propósito de prevenção, administração e recuperação pós-catástrofe; e o projeto *ARGUS* no Reino Unido, que se focava em executivos e consistia em sessões de vinte a cinquenta participantes. Mesmo que a forma e o modelo dos exercícios e cenários variem enormemente, o que estes exercícios têm em comum é o fato de que eles buscam testar planos para localizar lacunas na administração de emergência: “*Exercício* é o termo genérico para designar uma gama de atividades que testam a prontidão das reações a emergências,

⁸ Ver capítulo 3 do livro *Politics of Catastrophe*, dos mesmos autores.

avaliam planos de respostas, e estimam o êxito de programas de treinamento e desenvolvimento” (New York Consortium for Emergency Planning Continuing Education, 2007. Ênfase no original). Exercícios permitem correções, lições a serem aprendidas, e o treinamento de funcionários com fins de melhoria contínua em direção ao encontro com a catástrofe “real”. De acordo com a Secretaria de Contingências Cíveis (*Civil Contingencies Secretariat*), no Reino Unido: “o planejamento para emergências não pode ser considerado confiável antes de ser exercitado e provado executável, especialmente porque um plano escrito pode se basear integralmente em uma falsa convicção” (Secretaria de Contingências Cíveis, 2009). Assim, o exercício *Aragon* no Reino Unido, um exercício de preparação para instalações nucleares não-militares, formulava seus objetivos como “testes”: testando a operação do Centro de Emergências Locais; testando planos de provisão de informações para a mídia; e testando o processo estratégico de tomada de decisão no Centro de Emergências Locais (British Nuclear Group, 2007).

O distanciamento do conhecimento arquivístico-estatístico na prevenção contra o risco em direção a um conhecimento encenado produzido através da representação de ameaças futuras (Collier 2008: 225) depende de exercícios para criar uma nova percepção sensória do mundo. Isto é bem ilustrado pelo projeto ARGUS, concebido pelo Escritório Nacional de Segurança Contra-Terrorista (*National Counter-Terrorist Security Office - NaCTSO*). ARGUS é uma combinação de exercícios de simulação multimídia e *table-top* (por exemplo, *role-play* e realismo), nos quais os participantes exploram um cenário em grupo, em comunicação com uma mesa de especialistas. Os exercícios são conduzidos por Conselheiros de Segurança Contra-Terrorista (*Counter-Terrorists Security Advisors – CTsAs*), em colaboração com o Corpo de Bombeiros, Serviço de Emergência de Saúde e o serviço local de planejamento de emergências. Enfatiza-se a discussão de um conjunto específico de problemas ocasionados pela conjuntura de emergência e formas possíveis de se responder a eles. Ao mesmo tempo, os exercícios também representam um acontecimento em tempo real, através de recursos audiovisuais, pedindo para os jogadores tomarem decisões frente a um ataque terrorista, o que faz com que elementos das simulações e dos exercícios ao vivo sejam incorporados.

O projeto ARGUS combina uma série de materiais de vídeo e áudio, de modo a construir uma situação de ataque terrorista crível, à qual se espera que os participantes reajam (NaCTSO 2008). O projeto não se direciona ao público geral, mas foca-se nos encarregados de lugares repletos de pessoas, como representantes executivos e administradores de segurança. Até julho de 2008, estima-se que 460 exercícios ARGUS tenham sido feitos no Reino Unido, principalmente para empresas do varejo em áreas com grande densidade de pessoas (House of Lords, 2008). Uma seção do projeto, *ARGUS Professional*, foca no papel dos arquitetos e designers no desenho de edifícios. Aqui, as habilidades profissionais dos participantes são enfatizadas como instrumentos contra o terrorismo. Os participantes são informados que seu conhecimento e habilidade específicos fazem deles responsáveis pela prevenção contra ataques terroristas já na etapa de planejamento e design de qualquer empreendimento. Há outros dois pacotes primordiais, um voltado para trabalhadores da indústria do varejo e outro direcionado para aqueles envolvidos com a economia noturna, assim como eventos encomendados ou adaptados para trabalhadores no setor hoteleiro e outros. De modo parecido ao ARGUS Professional, os pacotes *ARGUS Varejo e Economia Noturna (Retail and Night Time Economy – NTE)* buscam respostas de membros reunidos da comunidade dos negócios para questões acerca das suas reações na situação de um ataque, perguntando quais planos eles já utilizam, ou poderiam desenvolver, para lidar com os efeitos de um incidente nos seus próprios negócios. Assim como no pacote Professional, as habilidades dos próprios participantes como um instrumento contra-terrorista são enfatizadas: os seguranças noturnos de boates tornam-se dispositivos de vigilância, a administração das habilidades dos atendentes de loja faz deles as pessoas mais prováveis para lidar com a restauração da ordem e do controle numa situação de pânico e caos, e assim por diante.

Os exercícios são um mecanismo de alimentação avante (*feed-forward*) para futuros planejamentos e treinamentos, valendo-se das lacunas identificadas na prontidão através da encenação de um incidente. Neste sentido, eles funcionam como ensaios mais do que performances (Davis, 2007). A apropriação de futuros desastrosos por meio de exercícios é largamente sensória. Uma premissa central do projeto ARGUS é que, para que os profissionais possam reagir, a preparação requer que membros de uma comunidade de negócios e grupos profissionais “esperem o inesperado”, governando a si mesmos pela referência de um futuro forjado pela incerteza. Na ausência do conhecimento, a estética pode

redimensionar o espaço e o tempo, arregimentando nossos sentidos de modo que o inesperado possa ser sentido e sintetizado na intuição. No confronto com o desconhecido da surpresa e do novo, os exercícios de preparação trazem o foco da cognição para o *input* sensorio.

Ao mesmo tempo, estes exercícios normalizam as reações ao inesperado. Os preparativos no presente – desde coletar as plantas de edifícios, listar os empregados, até a delimitação de papéis de acordo com as hierarquias de trabalho – significam que o futuro estará normalizado sob o modelo do presente. Isto não quer dizer que o futuro é simplesmente um presente estendido, como sugeriu Helga Nowotny (1985). O inesperado traz o problema de como se criar redes sensoriais do futuro, no presente. Assim, o projeto ARGUS no Reino Unido aconselha atenção para comportamentos que pareçam “fora do lugar” ou “fora do ritmo normal”: atividades incompatíveis com a natureza do edifício ou do local, e atividades normais repetidas com frequência anormal. Inadequação espacial e temporal são dois elementos que definem o comportamento suspeito e que precisam ser detectados através da mediação dos sentidos. O Serviço de Polícia Metropolitano do Reino Unido assim narra comportamentos suspeitos:

Os terroristas precisam viver em algum lugar. Eles armazenam seu equipamento e materiais em algum lugar. Eles necessitam de veículos. Eles possuem pessoas que os ajudam – e tais pessoas podem ir e vir em horários estranhos do dia e da noite. Eles fazem transações financeiras incomuns e usam documentos falsos para esconder suas identidades reais. Eles talvez podem se comportar diferente de como você os via se comportando no passado. (Polícia Metropolitana, 2006)

Percepções sensoriais não são somente induzidas por exercícios. A arte, servindo como um instrumento de serviço público, também tem um papel na mobilização dos sentidos com o objetivo de preparação para a próxima catástrofe. A *FEMA*, por exemplo, criou uma página de internet dedicada a preparar crianças para desastres e catástrofes. A página é repleta de desenhos e *cartoons*. Alegando que “Ser uma *Disaster Action Kid* é divertido!” e que “*Disaster Action Kids* estão preparadas!”, o website é ilustrativo da conjunção entre prazer e disciplina nas formas estéticas de poder.

Injunções de vigilância implicam uma política da desconfiança. A campanha “Se você suspeita, reporte” (“*If you suspect it, report it*”), no Reino Unido, estimula a desconfiança no

nível da experiência sensorial cotidiana. Integrado tanto nas simulações da ARGUS quanto divulgada sob a forma de pôsteres, a suspeita torna-se tátil como uma experiência sensorial.



Figura 6.3: Nos Estados Unidos, a FEMA criou uma página de internet dedicada a preparar crianças para desastres e catástrofes. (<http://www.fema.gov/kids>). © 2010 FEMA

O cultivo de visualidades vigilantes (*vigilant visualities*) tem sido definido como prejudicial à confiança na sociedade – fazer compras, transportar-se, sair de casa, são todas atividades redefinidas como arriscadas, onde até vizinhos podem ser fonte potencial de perigos. Embora comportamentos suspeitos sejam deixados em aberto para o que quer que seja anormal, fora do lugar, inesperado (Projeto ARGUS), especialistas em antiterrorismo têm aumentado a lista de comportamentos e lugares a serem vigiados. O projeto americano *IWatch* (*EuVigio*) lista os seguintes comportamentos e atividades para serem reportados:

- Pessoas desenhando ou medindo prédios importantes
- Estranhos fazendo perguntas sobre segurança ou procedimentos de segurança de um prédio
- Pasta, mala, mochila ou pacote deixados para trás

- Carros ou caminhões deixados em áreas de estacionamento proibido em frente a edifícios importantes
 - Intrusos em áreas de segurança onde não deveriam estar
 - Odores químicos ou fumaças preocupantes
 - Pessoas fazendo perguntas sobre informações sigilosas como plantas de prédios, planos de segurança, ou agendas de viagem de pessoas importantes sem o direito ou necessidade de saber
 - Pessoas comprando materiais ou equipamentos que podem ser utilizados para fazer bombas ou armas, ou comprando uniformes sem ter as credenciais próprias⁹

A razão por trás da necessidade de se observar, vigiar, tocar e farejar atitudes anormais – uma propaganda americana literalmente pergunta “Você consegue sentir o cheiro de um terrorista?” – é explicada por árdua investigação. Terroristas suspeitos precisam “empreender viagens experimentais a áreas que planejam atacar como um ensaio prático na tentativa de assegurar que seus planos podem ser executados até os últimos detalhes” (Norfolk Constabulary, 2008). Como destacou Ann Larabee:

Relógios, mochilas, toca-fitas, caixas de lentes de contato e malas tornaram-se as novas “tecnologias letais”, transformando o mundo ordinário em um lugar de violência apocalíptica. Assim, incertezas sobre o perigo potencial inerente a sistemas tecnológicos transferiram-se para agentes patológicos externos que invadem, perturbam, e destroem estruturas passivas. (Larabee, 1999, p.148)

Relações sociais são mediadas pelos sentidos, que passam a desempenhar um papel central no conhecimento de eventos catastróficos. Todos os dias, artefatos ordinários como relógios, sapatos, malas, tornam-se sinais perceptíveis de um futuro perigoso. Na campanha de 2006 da Associação dos Chefes da Polícia Metropolitana (*ACPO - Metropolitan Police*), a vigilância era apresentada como algo que tornaria o mundo transparente, visível e representável. Tipos específicos de comportamento parecem suspeitos, desde o ato de fotografar em espaços públicos até a presença da inconfundível van branca - que tem sido uma das fixações das simulações antiterrorismo da era do IRA à da Al-Qaeda. Um DVD de 1999 do Conselho da BBC (*BBC Council*) sobre como preparar-se para ataques terroristas em

⁹ Ver o Departamento de Polícia de Los Angeles, http://www.lapdonline.org/iwatchla/content_basic_view/42535 (acesso dia 13 de outubro de 2010).

áreas comerciais exibe a van branca, que é encontrada do lado de fora do centro comercial no momento seguinte ao ataque (British Council, 1999) Após 11 de setembro, a van branca ainda antecede o ataque nas simulações. Persistências visuais modelam o espaço social. Contudo, esta topologia da sensorialidade humana é inadequada como uma topologia do social. Compreender a sociabilidade exige uma relação particular entre o conhecimento e os sentidos. Ademais, requer uma compreensão dos sentidos como socialmente localizados e historicamente construídos.



Figuras 6.4 e 6.5: Pôsteres da campanha da Polícia Metropolitana “Se você suspeita, reporte” (“If you suspect it, report it”). © 2006 Metropolitan Police and Association of Chief Police Officers, UK

Em exercícios de preparação e campanhas de vigilância, os sentidos tornam-se diretamente ligados à ação. Exercícios antiterrorismo posteriores ao 11 de setembro e simulações como ARGUS não buscam entender o que acontece e relacionar impressões sensoriais a uma compreensão conceitual. Ao contrário, a ênfase é na resposta e na prontidão. As circunstâncias de uma crise, a situação a partir da qual ela emerge, são basicamente de nenhum interesse para o exercício. A situação explorada no ARGUS, por exemplo, é aquela

da vida cotidiana – as circunstâncias que antecedem o evento da explosão da bomba não são investigadas. Embora o pacote Varejo (*Retail package*) situe o evento explorado no paradigma do terrorismo islâmico, através do grito audível do homem-bomba que exclama “Allah Akbar” antes da explosão, a ênfase permanece na resposta. Bombistas suicidas não são atores políticos, mas tornam-se literalmente objetificados através do rótulo de “pessoas portadoras de dispositivos”. Esta objetificação funciona para que os participantes consigam detectar e impedir a explosão, ou possam calcular o nível provável de dano que estes homens-bomba causariam, acrescentando este dado às suas respostas. Os Conselheiros de Segurança Contra-Terrorista (*Counter-Terrorists Security Advisors – CTSA*s) referem-se a essas circunstâncias pré-eventuais simplesmente como terrorismo internacional. Apesar de ser, de certa forma, considerado que a Al-Qaeda é a força motriz por trás do terrorismo internacional, o termo é vago e flexível o suficiente para adaptar-se a tipos diferentes de emergência.

A questão não é o que aconteceu, mas como agir – o inesperado não deixa tempo para a cognição, mas relaciona ação diretamente ao *input* sensorio. A ênfase é na resposta e na prontidão, e não na compreensão do significado do ataque. Não espera-se que o sujeito pense, mas sim atue com base em estímulos sensoriais. A prontidão reduz a cognição à possibilidade de sentir o inesperado. Mesmo quando cidadãos são chamados a dar informações à polícia essa troca permanece no nível sensorial – por exemplo, “O que você vê?”, “Que tipo arma é?” – ao invés de fornecer informações cognitivas sobre uma situação. Sensações não são mais matéria para os fins da cognição. Sensações são cultivadas como a própria cognição, uma cognição que é ultrapassada pela imaginação. Estar em contato com a realidade transforma-se na simples coleta e relato de estímulos. Isso é evidente nos modos que atividades do dia-a-dia tornam-se o tema da ação antiterrorismo em oposição ao senso comum. Como tal, a estética da catástrofe oferece um lembrete desconfortável sobre a ilusão de que a racionalidade abstrata e “fria” do conhecimento estatístico e probabilístico poderia ser neutralizada pelo conhecimento concreto do corpo e dos sentidos: o Projeto ARGUS e um número crescente de campanhas para localizar e reportar comportamentos suspeitos fizeram com que fotógrafos fossem cada vez tomados como alvo de ações policiais. O sujeito agente é o sujeito sensorial. A simulação liga sensações e percepções diretamente à ação.

Mapeamento conjectural

A estética da catástrofe demanda confiança nos sentidos para localizar a “pista” no comportamento do presente ou traços do passado que poderiam indicar um evento futuro. No entanto, pistas não surgem somente através da mediação dos sentidos humanos. Elas são também ativadas por tecnologias específicas de “mapeamento”. Mapeamento não se refere somente a teorias de redes sociais e suas conceituações de laços (*ties*), aglomerados (*clusters*) e o encontro de formas organizacionais particulares. Mapeamento é entendido aqui como a capacidade cartográfica de representar o mundo real. Diferente de geógrafos imaginando mapas tão detalhados que possam capturar a totalidade dos territórios, o mapeamento da catástrofe por vir é uma tecnologia focada na pista, em representar relações conjecturais que podem revelar o “segredo” da “realidade escondida”.

O regime sensorial de antecipação é tomado em diferentes localizações, onde interage com outros modos de conhecimento: modelos de risco são integrados em cálculos de seguro, simulações e exercícios tornam-se parte de planejamentos de emergência, e dados sensoriais submetidos por cidadãos são inseridos em banco de dados. A forma de conhecimento que emerge nesses diferentes locais é um mapeamento de crescentes conectividades de dados digitais. O *input* sensorial é entrelaçado à proliferação de dados em um sistema de conhecimento digitalmente administrado. Em certo sentido, esses sistemas podem ser vistos como tentativas de recapturar uma forma de conhecimento empirista pré-kantiana, que é exclusivamente mediada através dos sentidos pela eliminação da dúvida ou o desvio para uma autoridade superior (aquela do especialista na inteligência e do banco de dados). As informações que são coletadas dos cidadãos são inseridas em bancos de dados da polícia e processadas. Todavia, como o Relatório da Comissão de 11 de Setembro (*9/11 Commission Report*) nos lembrou, fragmentos ou nuvens de dados são insuficientes – é necessário conectar os pontos. A conexão dos pontos é perseguida através de correlações e padrões que algoritmos podem gerar, ao invés de ser buscada pelo modelo antiquado do conhecimento científico: hipóteses, testes, e modelagem (Anderson, 2008). O Mapa de Interconexões de Riscos do Fórum Econômico Mundial é um bom exemplo ilustrativo. Ao reunir uma ampla variedade de riscos geopolíticos, econômicos, ambientais, sociais e tecnológicos, seu objetivo

é mapear a interligação dos mesmos. No entanto, as linhas entre os diferentes riscos não representam caminhos de relações causais entre estes, mas relações conjecturais.

Ainda assim, o mapeamento tornou-se uma importante tecnologia de coleta de dados. O regime sensorial de antecipação é um regime digital, que reúne vasta quantidade de informação:

Na escala de petabytes, informação não é uma questão de simples três – e quatro – taxonomias e ordenações dimensionais, mas de estatística dimensionalmente agnóstica. Solicita uma abordagem totalmente diferente, uma que exige que abandonemos o encadeamento de dados como algo que pode ser visualizado na sua totalidade. Força-nos a ver os dados primeiro matematicamente, e estabelecer um contexto para eles depois (Anderson, 2008)

Para os propósitos das bases de dados, o conhecimento é entendido como um “padrão que é interessante (de acordo com uma medida de interesse estabelecida pelo usuário) e certo o suficiente (novamente de acordo com os critérios do usuário)” (Frawley et al, 1992, p.58). Como é mostrado pela reconhecida base de dados de potenciais alvos de terroristas AIR, estes mapas tornam tangível um regime sensorial de visualização e percepção de catástrofes inesperadas.

Nós propomos pensar esses mapeamentos conjecturais tecnológicos em oposição ao mapeamento cognitivo de Jameson. A noção de mapeamento cognitivo vem de um texto de 1988 de Jameson e é inspirada no livro do urbanista americano Kevin Lynch *A Imagem da Cidade* - publicado em 1960. Jameson escreve que

Lynch nos ensinou que a cidade alienada é acima de tudo um espaço no qual pessoas são incapazes de mapear (em suas mentes) ou suas próprias posições ou a totalidade urbana na qual se encontram... Desalienação na cidade tradicional, então, envolve a reconquista prática de um sentido de lugar e a construção ou reconstrução de um todo articulado que pode ser retido na memória, e que o sujeito individual pode mapear e remapear nos momentos de trajetórias móveis alternativas.¹⁰ (Jameson, 1991, p.51, ver também Jameson, 1988)

¹⁰ Mais tarde, porém, Jameson também alertou contra a espacialização do social: “Nós podemos ser tentados a pensar que o social pode ser mapeado desta forma, seguindo as linhas vermelhas de um mapa de segurança e as barreiras eletrificadas da polícia privada e das forças de vigilância. Ambas as imagens são, no entanto, somente caricaturas do modo de produção ele mesmo (mais usualmente chamado capitalismo tardio), cujos mecanismos

O mapeamento conjectural não corresponde a cognições – quanto mais relações e *links* são adicionados ao mapa, mais incompreensível ele se torna. Isto é, quanto mais dados, conexões e pessoas figuram como *input* nesses mapas, menos lhe pode ser dado um sentido na acepção de Jameson do mapeamento cognitivo. Trabalhos de arte envolvendo a interconectividade do sistema social provavelmente capturam mais explicitamente o que está em jogo na nova racionalidade da conexão de pontos de vasta quantidade de dados. A arte também envolveu-se em formas de mapeamento, que frequentemente não são vistos nem percebidos no regime sensorial de prontidão e prevenção da catástrofe. Por exemplo, os mapas conspiratórios de arte conceitual de Mark Lombardi, que fundamentam a política exterior dos EUA¹¹. Após o 11 de setembro, um agente do FBI ligou para o Museu Whitney de Arte Americana pedindo para ver um desenho de Mark Lombardi em exibição no local. O desenho mostra as conexões entre finanças e terrorismo internacional. Um artigo do *New York Times* intitulou o trabalho de Lombardi “A Beleza Sinistra das Conspirações Globais” (Heartney, 26 de outubro de 2003). As correlações não resultam todas em cognição, mas aparecem para sobrepujar os sentidos.

e dinâmicas não são visíveis nesse sentido, não podem ser detectados nas superfícies escaneadas por satélites, e, portanto, colocam-se como um problema representativo fundamental – certamente um problema de um tipo historicamente novo e original” (Jameson, 1995, p.2). No capítulo 7 do livro *Politics of Catastrophe*, discutimos trabalhos de inspiração marxista que se baseiam na descoberta das causas e mecanismos através dos quais catástrofes são produzidas, ao invés do mapeamento conjectural.

¹¹ Para uma discussão sobre os mapas de Lombardi na sua relação com o mapeamento cognitivo de Jameson, ver Toscano e Kinkle (2009).

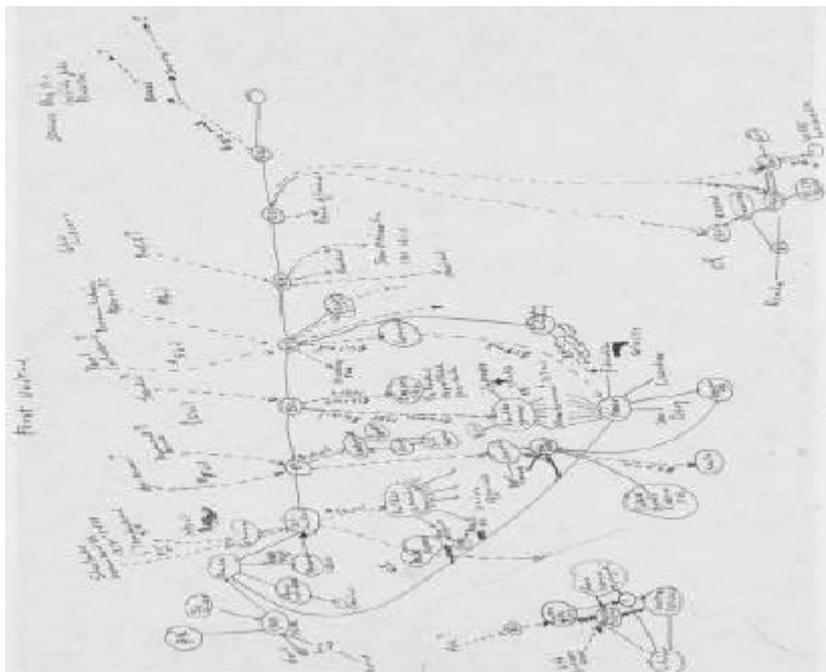


Figura 6.7: *First United* de Mark Lombardi. Imagem digital: © 2006 The Museum of Modern Art, NY; foto: © 2010 SCALA Archives, Florence

O trabalho de Heath Bunting está estabelecido na mesma tradição de arte conceitual e utiliza mapeamentos para representar os enredamentos das conexões de dados. Seu *Status Project* traça em um mapa a relação entre as informações exigidas para a efetuação de uma compra na internet e a nova legislação definida no *Terrorism Act 2006* do governo do Reino Unido. Assim como os “mapas celestiais” de Lombardi são cartografias da circulação de riquezas em um sistema bem desenvolvido e os trabalhos de Bunting são cartografias da circulação de dados, modelos e simulações de catástrofe são cartografias da circulação de risco e vulnerabilidade. Embora os mapas tracem conexões e *links* baseados em considerações teóricas e empíricas, e não através da emergência de “pistas”, eles não equivalem ao mapeamento cognitivo. O que estes mapas compartilham com os mapas conjecturais é a “urgência para saber”, mas eles não necessariamente demandam o mapeamento cognitivo como entendimento significativo. Ademais, eles são, em última análise, sistemas fechados. Uma vez mapeadas as relações, existe pouca possibilidade de mudá-las. Neste sentido, eles assemelham-se mais ao que Deleuze e Guattari definiram como decalques da cartografia tradicional, e não mapas.

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos. (...) O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (Deleuze e Guattari, 2000, p.21)¹²

O inesperado surge através de renderizações sensoriais do que está fora do lugar. Estímulos sensoriais tornam-se dados que são conectados e produzem mapas da catástrofe por vir. Esta confiança da produção de conhecimento em um regime estético de antecipação, que esquia a natureza social e historicamente construída dos sentidos, impede o entendimento de eventos catastróficos. Por um lado, dados sensoriais alimentam diretamente o conhecimento especializado. Exercícios não operam distinções entre diferentes eventos, seus antecedentes e causas, mas focam na ação imediata e urgente. A preparação para emergências neste sentido é por si conjectural, baseada na conexão de pistas, detalhes e sinais – que são frequentemente experimentados através do conhecimento localizado e personificado de cada sujeito. Conectar dados sensoriais em mapas também equivale ao que nós chamamos mapeamento conjectural, que toma o cotidiano como pista, mas não busca entender e relacionar estes *inputs* com uma estrutura social mais ampla. Argumentamos aqui que o regime de conhecimento empregado para governar futuros catastróficos, cada vez mais, trabalha através dos sentidos, na tentativa de constituir sujeitos preparados e vigilantes. Seja através de exercícios que ensaiam o futuro ou de campanhas públicas e trabalhos de arte, o corpo humano é disciplinado de forma a ser vigilante, ciente, atento e desconfiado, e sintonizar os sentidos para o inesperado.

A natureza disciplinar dessas injunções, contudo, deve ser claramente distinguida das práticas disciplinares que Foucault identificou em relação à prisão, a caserna e o manicômio. Enquanto estes trabalhavam através da divisão e distribuição de corpos, exercícios, pelo contrário, são práticas personificadas através das quais corpos são encorajados a atuar um

¹² Tradução brasileira do livro *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol 1.* ed34. Tradutores: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa

papel e ser criativos. Os investimentos que sujeitos fazem para interpretar esses papéis têm a intenção de ser prazerosos e excitantes, ao invés de chatos e repetitivos. Por exemplo, em um grande exercício em um estádio de futebol em Groningen, Países Baixos, pediu-se a 1500 participantes que agissem como *hooligans*, criando um tumulto. Um participante alegou que eles não foram instruídos a respeito de quão longe poderiam ir, mas que deveriam improvisar. Quando os “*hooligans*” ficaram sem bolas de tênis para jogar na polícia, começaram a jogar pedras e a empurrar viaturas policiais. Jan-Peter Alberts, líder do exercício, cancelou a atividade, mas recusou-se a considerá-la um fracasso. Ele enfatizou, ao contrário, as “lições aprendidas” sobre uma preparação ao inesperado.¹³

Exercícios de prontidão disciplinam o corpo através da oferta de uma experiência divertida e excitante. Como um relato sobre um exercício TOPOFF aponta:

Apesar do ataque ter sido simulado, o caos no local foi primeiramente avassalador, diz Plummer (Chefe dos bombeiros de Portsmouth). “Havia uma quantidade inacreditável de coisas acontecendo ao mesmo tempo”, ele explica. Adicionalmente, as vítimas... foram maquiadas de forma convincente por maquiadores profissionais. “Era muito real”, ele comenta. “Elas não tinham braços, esse tipo de coisa, elas atuavam como se aquilo de fato tivesse acontecido” (Erickson e Barratt, 2004, p.5)

Se a ideia do cidadão neurótico que vê e governa a si mesmo foi, como uma estrutura de afeto, complemento proveitoso para o sujeito prudente e calculista produzido pelo olhar disciplinar em diferentes instituições, a preocupação com futuros desconhecidos e inesperados produz cidadãos estéticos, em cuja experiência subjetiva se dá a inscrição do poder, que é ao mesmo tempo experimentado como emoção prazerosa.

Qual é o sentido de um evento catastrófico? Entender a catástrofe não equivale a conhecê-la como um objeto. Entender a catástrofe requer a problematização do investimento político envolvido na nomeação de um evento como “catastrófico” e no desejo de conhecer e “domesticar” o inesperado.

¹³ Ver, por exemplo, o artigo *Rampenoefening Euroborg loopt uit de hand* em De Volkskrant (11 de novembro de 2009), disponível em http://www.volkskrant.nl/sport/article1314704.ece/Rampenoefening_Euroborg_loopt_uit_de_hand (acesso dia 3 de setembro de 2010).

Referências

Adam, David (2008), 'Cartoonists Use Humour to Tackle Climate Change', *Guardian*, 23 July 2008.

Adorno, Theodor W. (2004), *Aesthetic Theory*, London: Continuum Press.

Amoore, Louise (2007), 'Vigilant Visualities: The Watchful Politics of the War on Terror', *Security Dialogue* 38(2), pp. 215–232.

Arendt, Hannah (1978), *The Life of the Mind: One Volume Edition*, San Diego: Harcourt Brace & Company.

Bleiker, Roland (2001), 'The Aesthetic Turn in International Political Theory', *Millennium* 30(3), pp. 509–533.

___ (2009), *Aesthetics and World Politics*, Basingstoke: Palgrave.

Borodzicz, Edward P. (2005), *Risk, Crisis and Security Management*, Chichester: John Wiley & Sons.

Bowie, Andrew (2003), *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester: Manchester University Press.

Buck-Morss, Susan (1992), 'Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered', *October* 62, pp. 3–41.

Buckley, Bernadette (2009), 'The Workshop of Filthy Creation: Or Do Not Be Alarmed, This Is Only a Test', *Review of International Studies* 35(4), pp. 835–857.

British Nuclear Group (2007), *Level 2 Exercise 'Aragon'*. Civil Contingencies Secretariat (2009), 'Exercises', London: Cabinet Office, <http://interim.cabinetoffice.gov.uk/ukresilience/preparedness/exercises.aspx> (accessed 26 January 2011).

Collier, Stephen J. (2008), 'Enacting Catastrophe: Preparedness, Insurance, Budgetary Rationalization', *Economy and Society* 37(2), pp. 224–250.

Crary, Jonathan (2001), *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MA: MIT Press.

Danchev, Alex and Debbie Lisle (2009), 'Introduction: Art, Politics, Purpose', *Review of International Studies* 35(4), pp. 775–779.

Davis, Tracy C. (2007), *Stages of Emergency: Cold War Nuclear Civil Defence*, Durham: Duke University Press.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

Eagleton, Terry (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Malden, MA: Blackwell. Elliott, Anthony (1995), 'Symptoms of Globalization: Or, Mapping Reflexivity in the Postmodern Age', *Political Psychology* 16(4), pp. 719–736.

Erickson, Christian W. and Bethany A. Barratt (2004), 'Prudence or Panic? Preparedness Exercises, Counterterror Mobilization, and Media Coverage – Dark Winter, TOPOFF 1 and 2', *Journal of Homeland Security and Emergency Management* 1(4), pp. 1–21.

Ericson, Richard V. (2007), *Crime in an Insecure World*, Cambridge: Polity Press. Godet, Michel and Fabrice Roubelat (1996), 'Creating the Future: The Use and Misuse of Scenarios', *Long Range Planning* 29(2), pp. 164–171.

Grottrian, Simon, Thomas Krogsbøl and Mariane Larsen (2008), *Hallo – jeg er vejret. 12 digte om klima og miljø*, Copenhagen: Borgen.

Grusin, Richard (2010), *Premediation: Affect and Mediality after 9/11*, New York: Palgrave.

Heartney, Eleanor (2003), 'The Sinister Beauty of Global Conspiracies', *New York Times*, 26 October, <http://www.nytimes.com/2003/10/26/arts/design/26HEAR.html> (accessed 20 December 2010).

Hoskins, Andrew (2006), 'Temporality, Proximity and Security: Terror in a Media- Drenched Age', *International Relations* 20(4), pp. 453–466.

House of Lords (2008), 'Counterterrorism', London: Lords Hansard. Isin, Engin (2004), 'The Neurotic Citizen', *Citizenship Studies* 8(3), pp. 217–235.

Jabri, Vivienne (2006), 'Shock and Awe: Power and the Resistance of Art', *Millennium* 34(3), pp. 819–839.

Jacobson, Sid and Ernie Colon (2006), *The Illustrated 9/11 Commission Report: A Graphic Adaptation*, New York: Hill & Wang.

Jameson, Fredric (1988), 'Cognitive Mapping', in: Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign: University of Illinois Press, pp. 347–360.

___ (1995), *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

Leahy, Stephen (2008), 'Artists Desperately Needed to Inspire Change', <http://stephenleahy.net/2007/06/02/artists-desperately-needed-to-inspire-change/> (accessed 20 December 2010).

Leslie, Esther (2000), *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, London: Pluto Press.

Lisle, Debbie (2006), 'Sublime Lessons: Education and Ambivalence in War Exhibitions', *Millennium* 34(3), pp. 841–862.

Lloyds (2008), 'Poetry Commissions: Trees in the City', London: Lloyds.

Liotard, Jean- François (1994), *Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgment*, Stanford: Stanford University Press.

Mayer, Aric (2008), 'Aesthetics of Catastrophe', *Public Culture* 20(2), pp. 177–191.

Metropolitan Police (2006), 'If You Suspect It, Report It. Latest News', London, http://cms.met.police.uk/news/policy_organisational_news_and_general_information/partnerships/if_you_suspect_it_report_it (accessed 20 December 2010).

National Counter Terrorism Security Office (NaCTSO) (2008), *Secure in the Knowledge*. London: Cabinet Office.

Morgan, Jessica, ed. 2008. *Dominique Gonzalez-Foerster: TH:2058*. Unilever Series. London: Tate Publishing.

New York Consortium for Emergency Planning Continuing Education (2007), 'Public Health Emergency Exercise Toolkit', New York, <http://www.nycepe.org/Documents/PHEmergencyExerciseToolkit.pdf> (accessed 20 December 2010).

Norfolk Constabulary (2008), 'Your Right to Be Suspicious', Norfolk, <http://www.norfolk.police.uk/safetyadvice/preventingterrorism/yourrighttobesuspicious.aspx> (accessed 20 December 2010).

Nowotny, Helga (1985), 'From the Future to the Extended Present: Time in Social Systems', in: G. Kirsch, P. Nijkamp and K. Zimmermann (eds), *Time Preferences: An Interdisciplinary Theoretical and Empirical Approach*, Aldershot: Avebury, pp. 1–21.

Purpura, Philip P. (2007), *Terrorism and Homeland Security: An Introduction with Applications*, Burlington: Elsevier.

Rancière, Jacques (2004a), 'Entretien avec Jacques Rancière', *Multitudes*, http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1416 (accessed 20 December 2010).

___ (2004b), *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée.

___ (2005), 'From Politics to Aesthetics?' *Paragraph* 28(1), pp. 13–25.

___ (2009), *Aesthetics and Its Discontents*, Cambridge: Polity Press.

Sunstein, Cass R. (2002), *Risk and Reason*, Cambridge: Cambridge University Press.

Swiss Re (2004), *The Risk Landscape of the Future*, Zurich: Swiss Reinsurance Company.

Sylvester, Christine (2001), 'Art, Abstraction, and International Relations', *Millennium* 30(3), pp. 535–554.

Toscano, Alberto and Jeff Kinkle (2009), 'Baltimore as World and Representation: Cognitive Mapping and Capitalism in *The Wire*', *Dossier Journal*, <http://dossierjournal.com/read/theory/baltimore-as-world-and-representation-cognitive-mapping-andcapitalism-in-the-wire/> (accessed 20 December 2010).

Walklate, Sandra and Gabe Mythen (2010), 'Agency, Reflexivity and Risk: Cosmopolitan, Neurotic or Prudential Citizen?', *The British Journal of Sociology* 61(1), pp. 45–62.

World Economic Forum (2009), *Global Risks 2009. A Global Risk Network Report*, Cologny/Geneva: World Economic Forum.

Žižek, Slavoj (1999), *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, New York and London: Verso.

_____ (2006), 'The Depraved Heroes of 24 Are the Himmlers of Hollywood', *Guardian*, 10 January, <http://www.guardian.co.uk/media/2006/jan/10/usnews.comment> (accessed 20 December 2010).