

**UFRRJ**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

DISSERTAÇÃO

**O despertar pela imagem**  
Do controle espetacular à resistência

**Tomás Cabral Meireles Falqueiro**

**2018**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**O DESPERTAR PELA IMAGEM:**  
**DO CONTROLE ESPETACULAR À RESISTÊNCIA**

**TOMÁS CABRAL MEIRELES FALQUEIRO**

*Sob a Orientação do Professor*  
**Pedro Hussak Van Velthen Ramos**

Dissertação submetida como requisito  
para obtenção do grau de **Mestre em**  
**Filosofia**, no Programa de Pós-  
Graduação em Filosofia.

Seropédica, RJ  
Dezembro de 2018

O presente trabalho foi realizado com apoio da  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de  
Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de  
Financiamento 001.

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F196d Falqueiro, Tomás Cabral Meireles, 1981-  
O despertar pela imagem: do controle espetacular à  
resistência / Tomás Cabral Meireles Falqueiro. - 2018.  
123 f.

Orientador: Pedro Hussak Van Velthen Ramos.  
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural  
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em  
Filosofia, 2018.

1. Imagem política. 2. Sociedade do espetáculo. 3.  
Domínio. 4. Resistência. 5. Visibilidades. I. Hussak  
Van Velthen Ramos, Pedro, 1967-, orient. II  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

TOMÁS CABRAL MEIRELES FALQUEIRO

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia**, no Curso de Pós-Graduação em Filosofia, área de Concentração em Filosofia.

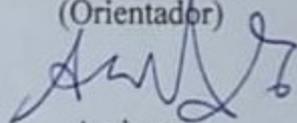
DISSERTAÇÃO APROVADA EM 18/12/2018



Assinatura

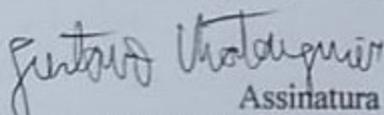
Pedro Hussak van Velthen de Ramos (UFRRJ)

(Orientador)



Assinatura

Affonso Henrique Vieira da Costa (UFRRJ)



Assinatura

Gustavo Chataignier Gadelha da Costa (PUC-RJ)

*Em memória de minha irmã Sandrelle e de Márcia, minha mãe.*

A partir do momento em que nos lembramos de que foi durante a Grande Guerra, trabalhando no aperfeiçoamento da telemetria de artilharia, que o professor de óptica Henri Chrétien descobriu as bases da técnica que, 36 anos mais tarde, viria a chamar-se "Cinemascope", pode-se dimensionar melhor a coerência fatal que sempre se estabelece entre as funções do olho e da arma. Se o progresso da telemetria panorâmica resultaria na projeção de filmes sobre uma grande tela, o progresso dos radio-telêmetros deveria alcançar o aperfeiçoamento da imagem expresso na imagem radar, imagem eletrônica que prefiguraria o vídeo e a ótica eletrônica.

Paul Virílio

(...) Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico.  
Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo.  
Eu liberto-me, desde hoje e para sempre, da imobilidade humana, **eu estou em movimento contínuo**, aproximo-me e afasto-me dos objectos, deslizo por debaixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo, em plena velocidade, na multidão, corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, voo com os aeroplanos, caio e levanto voo com os corpos que caem e que sobem.

<p style="text-align: center;"><b>FILMAGEM</b> em <b>MOVIMENTO</b></p>
--

Aqui estou, eu, aparelho, lanço-me seguindo a resultante, zigzagueando no caos dos movimentos, fixando o movimento a partir do movimento saído das combinações mais complicadas.

Liberto da norma das 16/17 imagens por segundo, liberto dos limites do espaço e do tempo, **eu confronto entre eles todos os pontos do universo** onde quer que eu os tenha fixado.

A minha vida é dirigida para a criação de uma nova visão do mundo. Deste modo eu decifro, de uma nova maneira, um mundo que vos é desconhecido.

Dziga Vertov

## RESUMO

FALQUEIRO, Tomás Cabral Meireles. **O despertar pela imagem**: do controle espetacular à resistência. 2018. 123 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018. Versão original.

Vivemos em uma sociedade tomada por imagens. Discutir os aspectos referentes à *imagem política* esta que através de sua força de representação permite a ruptura do domínio da dimensão visual exercido no contemporâneo sobre os meios sociais. A sociedade espetacular se disseminou até uma dimensão sem precedentes. Pela via debordiana, não existe saída viável em princípio, diante do aliciamento do mercado de todas as instâncias da política e, por conseguinte, do visível. O anúncio de um futuro distópico vislumbrado na tomada do humano pela máquina e seu consequente domínio absoluto é dado, sob certa perspectiva, como certo. Porém, investigar o sentido de domínio é investigar o que está além do hemisfério visível da política. Compreender o sentido da amplitude do conceito que envolve a imagem política, seus meios de instituição, os impactos e as resistências possíveis à sua força é o objetivo desta dissertação. Ao correlacionar o pensamento de diversos autores que pensam a imagem no contemporâneo ao observar o sentido do domínio social pela imagem, este trabalho busca considerar outras possibilidades da imagem como força de resistência. Trata-se de entender as tecnologias de domínio que historicamente tem sido usadas, para traçar dimensões para além da materialidade do visível que podem produzir outros horizontes discursivos contra hegemônicos.

Palavras-chave: Imagem política. Sociedade do espetáculo. Domínio. Resistência. Visibilidades.

## ABSTRACT

FALQUEIRO, Tomás Cabral Meireles. **Awakening by the image**: from spectacular control to resistance. 2018. 123 p. Dissertation (Master of Philosophy) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018.

We live in a society taken by images. Discussing the aspects referent to the political image, that which through its force of representation allows a rupture of the domination of a visual dimension exercised in the contemporary on social media. The spectacular Society has spread to an unprecedented extent. Following Guy Debord, there is no viable exit at first, against the market entrapment of all instances of politics and, therefore, of the visible. The announcement of a dystopic future glimpsed by the taking of the human by the machines and its consequent absolute domination is given by some perspective as certain. However, investigating the sense of domination is investigating what is beyond the visible hemisphere of politics. Understanding the meaning of the broad concept involving the political image in its amplitude, its means of institution, its impacts and the possible resistances to its force are the objectives of this dissertation. When correlating the thoughts of diverse authors dedicated to the field of the image in the contemporary by observing the meanings of the social domination through the image, this work will consider other possibilities of image as force of resistance. Comprehending the technologies of domination that have been historically used, in order to delineate dimensions that are beyond the materiality of the visible that can produce different counter-hegemonic discursive horizons.

Keywords: political image, spectacular society, domination, resistance, visibilities.

# SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	8
2. GUY DEBORD, A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO E O DEBATE SOBRE A IMAGEM POLÍTICA .....	16
2.1 Estética e Política: O jogo das visibilidades .....	21
2.2 Hackeando Desejos .....	26
2.3 Unificação entre Sujeito e Objeto e a dimensão híbrida entre humano e Máquina .....	34
2.4 Imagem Política como força de visibilidade e resistência.....	44
3. <i>MACHINA MACHINIS</i> : A MÁQUINA CRIADORA DE MÁQUINAS .....	51
3.1 Modernidade <i>versus</i> Contemporaneidade .....	51
3.2 Jean Baudrillard e a Tela Total: A imersão do humano no universo da técnica .....	63
3.3 Christoph Türcke e a partilha da privação: Mercadoria, fetiche e a epifania do sagrado .....	70
3.4 Representação, sensações e individualização.....	78
4. A IMAGEM PARA ALÉM DO VISÍVEL.....	90
4.1 Marie-José Mondzain e a Iconoclastia Contemporânea .....	92
4.2 A Carência das Imagens.....	97
4.3 O Antídoto das Imagens .....	104
4.4 George Didi-Huberman e a resistência das luzes difusas .....	114
5. CONCLUSÃO .....	119
Referências .....	122

## 1. INTRODUÇÃO

A prerrogativa cartesiana<sup>1</sup>, que expandiu-se na modernidade e é hoje levada pela ciência até fronteiras antes só conhecidas pela ficção científica, apresenta-se como discussão fundamental para o alicerce das bases de definição do contemporâneo, como observado no argumento do artigo *The Brain in a Vat [O Cérebro em um Tanque]*, em que a mente humana é ligada por fios conectados em um sistema o qual fornece estímulos representando a ‘realidade’ para um corpo inerte, que não percebe nada além desses impulso.

Sendo assim, esse argumento, que remonta aos questionamentos cartesianos atualizados pelo filósofo anglo-americano Hilary Putnam (1992) em seu livro *Razão, Verdade e História* (*Reason, Truth, and History*) publicado pela Universidade de Cambridge em 1981, aborda a antiga fábula do cérebro num tanque que foi reapresentada no filme *Matrix* (2003).

Nessa fábula, agora renovada em um cenário cibernético, uma matriz que simula toda a física de um mundo, acompanhando o movimento de cada partícula no espaço e no tempo, determinando uma sofisticada programação suas ações e interações, produzindo como resultado um dispositivo que se estabelece em detrimento da humanidade. No entanto, esse dispositivo atende aos intuítos das máquinas que gerem o sistema e, por detrás da matriz, opera suas contradições.

No argumento de Putnam (1992), um indivíduo sequestrado por um cientista maléfico é submetido a uma série de operações científicas que de uma hora para outra subtraem sua consciência da realidade, implantando no lugar, através de um aparato tecnológico, um mundo idêntico, porém produzido por um arcabouço digital de estímulos sensíveis que simulam sinteticamente e de forma imperceptível, a realidade. Esse indivíduo passa a seguir uma vida normal, porém agora regida pela máquina.

Essa ideia, trabalhada extensamente pela ficção científica e ramificada no corpo da ciência, propõe a investigar os limites do humano diante do aparato tecnológico que se multiplica e hibridiza. Ao ser incorporado de forma protética pelo humano, redefine os limites da própria humanidade. Mas a questão é saber o quanto esse aparato técnico e a produção

---

<sup>1</sup> “Suporei, pois, que há não um verdadeiro Deus, que é a soberana fonte da verdade, mas certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda a sua indústria em enganar-me. Pensarei que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que ele se serve para surpreender minha credulidade.” (DESCARTES, 1979, p. 96)

científica podem efetivamente redefinir, através da cibernética, da engenharia genética e da produção tecnológica os limites da categoria que define o ser - humano.

Putnam (1992), ao descrever a vida vivida pelo indivíduo dentro dessa realidade sintetizada, ressalta que não é possível distinguir esse mundo do vivido até então. Para o autor, a grande diferença é a fonte originária que é distinta entre esses mundos. Quando a matriz geradora cria uma imagem projetando-a na mente do tanque, essa surge da síntese de impulsos elétricos análogos aos produzidos pela imagem criada no mundo original, àquele que observa, as produções dos dois mundos se mostram iguais.

Porém, o autor demonstra que se de fato fôssemos cérebros num tanque, ao nos questionarmos sobre a realidade das imagens produzidas pela matriz imagética, estaríamos na realidade comparando a veracidade de um mundo (do tanque) com a linguagem de um mundo a que nunca pertencemos. Se não pertencemos a essa linguagem, e esta foi abstraída de uma programação exterior e replicada dentro do tanque, essa passa a ser então uma reprodução e não pode ser tida por originária, não se pode advir de um mundo a que nunca pertencemos.

As próprias sinapses do tanque seriam nossa linguagem originária, e assim o próprio definidor de nosso paradigma de linguagem. Se sempre estivemos num tanque, não podemos nos referir a objetos de um mundo exterior a esse tanque como originários de um mundo 'real', já que nossa realidade é o próprio tanque.

Desse modo, essas imagens produzidas pelo computador, seriam apenas impulsos elétricos produzidos no tanque e sem referência a um mundo exterior. Afirmar isso seria o mesmo que dizer que somos um conjunto de imagens cerebrais geradas por impulsos elétricos operando num conjunto de imagens-num-tanque geradas por estímulos ativos. Seria como se uma imagem fosse usada para produzir conjuntos de impulsos elétricos em um conjunto de imagens, já que estas são apenas estímulos e nunca tiveram relação com os objetos da realidade externa.

De forma correlata, operam parte dos autores do campo da Imagem no contemporâneo, de um espectro que se relaciona com um aspecto político que afirma como força fundadora da *Sociedade do Espetáculo* (Debord, 1997), a sociedade que opera a alienação do mundo pela imagem. Assim, esses autores, ao perceberem a presentificação do domínio pela imagem através dos meios tecnológicos, são levados a concluir de modo inexorável a tomada do humano de maneira arrebatadora pelo sistema das imagens, que é o meio de domínio na sociedade do espetáculo, o arcabouço audiovisual que, sob essa ótica, tende a fundir-se no próprio meio de controle.

Desse modo, posicionar-se diante do fluxo das imagens, é o mesmo que dizer que o meio de controle tornou-se seu próprio fim, ou seja, esse tornou-se o meio de domínio das próprias imagens.

Porém, como veremos adiante, para a afirmação de toda força de domínio é necessária a presença do ser dominado. Quando esse ser é sujeitado como simples elemento da força que opera o domínio, o dispositivo enquanto força de controle também deixa de agir. Para que exista o domínio, é preciso haver campo elementar destinado a ser disputado e assim acreditar, mesmo que de forma oposta, em seu poder.

Sendo assim, é preciso decidir entre a pílula azul ou a vermelha, como aponta a metáfora do filme *Matrix*. Uma devolve-lhe a um mundo causal e irrefletido, com suas contradições programadas, porém a outra é capaz de mostrar o mundo por trás dos tapumes das imagens sequenciadas, o que exige, no entanto, uma profunda carga de reflexão e ao mesmo tempo, através do exercício dessa razão, que se abra mão da busca pela permanência da existência em um lugar confortável.

É a partir daí que o sistema de domínio imagético trabalha, subtraindo a capacidade de gerar sentido a partir da suspensão do espaço necessário para produção da representação do mundo visível. Sem o espaço e o tempo para refletirmos a respeito da disposição das imagens que surgem e nos impactam em nosso meio de visualidades, estamos presos no jogo do espetáculo.

Nesse contexto, a *imagem política* seria a outra pílula capaz de fazer ver além. Esta é a força da imagem que tem o poder de fazer ver além do visível, a força que mesmo a partir de um aparato estético mínimo, é capaz de revelar-se através do que não se vê.

No mundo contemporâneo, somos levados a crer que sofremos uma superexposição às imagens. Confundimos a grande quantidade de telas com o que estamos vendo necessariamente. Nesse processo, em busca de proteção do ataque externo das imagens, somos levados ao desejo de censurar a torrente imagética que incide.

Porém, se fossemos um cérebro em um tanque, teríamos que distinguir a origem das imagens que impactam sobre nosso meio e, com isso, o sentido da linguagem que estas dispõem, bem como os objetivos alcançados por seu controle. Em vez de buscar a negação de sua existência, trata-se buscar a capacidade de compreender o processo de operação que utiliza o domínio das visualidades para o controle da sociedade.

Portanto, é preciso, contudo, entender que as percepções dos autores a serem trabalhadas nesta dissertação - que investiga a origem e o sentido do domínio social pelo

controle das visibilidades, as delimitações conceituais que compreendem e os processos pelos quais se dão -não são contraditórias entre si, não estabelecem uma dialética, mas complementam-se.

Desse modo, pensar nas plataformas tecnológicas que permitem o exercício do domínio pela imagem consiste também em encontrar tanto os meios pelos quais se exerce esse domínio quanto às brechas que o conduzem. Trata-se de buscar a fusão do meio espetacular com o indivíduo através da afirmação do universo de telas diversas, e compreender não apenas fisicamente que o domínio da visibilidade age sobre o corpo humano, como também as diversas interfaces tecnológicas que vem sendo fundidas ao universo humano. Isso não impede de compreender o sentido por trás da tecnologia a qual está realmente em disputa, a saber, o domínio da visibilidade.

A imagem não se resume a seu campo visível, não é o meio técnico que lhe permite ver, que é o portador de sua força. Não importa se está presente em um antigo mosaico ou nos pixels de uma tela digital. Em termos espetaculares, imagens pobres podem ser ricas de visualidade política, por isso é preciso então resistir à relação do ver simplesmente. Mais importante do que mostrar ou não, é o modo que dispomos os elementos do visível. Essas disposições instituídas disciplinam os corpos e organizam o funcionamento de sua coletividade.

Estabelecer a relação política entre as formas narrativas e as formas visíveis que se relacionam com estas é mais que buscar o real contido em uma visibilidade, trata-se de buscar o sentido comum produzido por um determinado encadeamento imagético na produção da trama audiovisual contemporânea. A imagem política é aquela que atenta para o modo pelo qual o dispositivo estético encontrará o indivíduo. Esse sentido comum é também uma trama narrativa, é o dado que pode ser sensivelmente partilhado.

Portanto, a partir dele forma-se o sentido político através dessa visibilidade, que é também o sentido de uma comunidade. A disputa pela visibilidade política e suas tecnologias é também o certame pelas significações e percepções partilháveis que podemos abstrair do visível.

Superar o controle do indivíduo, convertido em espectador pelo domínio do visível exercido na Sociedade do Espetáculo, consiste também em encontrar por meio dessa partilha de significações um sentido comum que possa promover a ligação dos indivíduos e dos grupos sociais a partir da partilha dessas significações produzidas e percebidas de modo comum pelo meio social.

A imagem política é aquela que revela os vestígios capazes de trazer à tona esse sentido comum. Seu caráter emancipador reside na capacidade de fazer ver o que está além do olhar. É a investigação dos vestígios presentes na imagem política que permite, ao se refazer o caminho proposto por suas coordenadas visíveis, encontrar também o sentido oculto nesse percurso.

Investigar esse sentido é também fazer ver para além da imagem. Portanto, há uma corporificação do visível e com esta, surgem seus elementos ideológicos e em consequência suas disposições políticas.

Nessa corporificação, a política enreda-se no mundo da estética, pois a imagem é capaz tanto de cegar e alienar como de fazer ver além da própria imagem. É por isso que devemos compreender a imagem e sua violência em vez de tentar censurá-la, ação que no intuito de nos preservar de sua força, aniquila seu caráter fundamental enquanto humano.

Toda imagem passa a ser política quando permite à partilha de significações coletivas e conseqüentemente a produção do sentido político. Investigar os meios pelos quais somos afetados é também investigar o modo que atribuímos o sentido dos elementos políticos nessa disposição do visível. Desenvolver maneiras de lidar com as paixões geradas pela força das imagens é também um modo de estabelecer estratégias de resistência aos canhões de luzes fascizantes.

O domínio da política é então a disputa pelo universo do visível e da narrativa construída coletivamente a partir disso, assim o controle sobre o sujeito não se dá de forma técnica, apesar de existirem diversas tecnologias que se proponham a tal. O domínio do sistema sobre o sujeito se dá em última instância, politicamente.

Investigar o universo da política, no que diz respeito ao exercício do domínio das visibilidades sobre o sujeito na sociedade espetacularizada e, além do meio pelo qual se dá esse controle, as possibilidades de traçar estratégias de resistência às determinações da imagem, buscando compreender seu funcionamento e conhecer pontos de ruptura dentro desse sistema, é o objetivo desta dissertação.

Para tanto, sigo como estratégia abordar comparativamente os autores que dialogam com essa discussão, criando entre eles elos de análise e, com isso, investigação pormenorizada de cada parte de um todo referente à questão do domínio pela imagem para, assim, conhecer melhor sua natureza, suas funções, relações, causas e a história dos meios de exercício desses dispositivos, compreendendo melhor seu papel de atuação na contemporaneidade, bem como a resistência possível a esse domínio.

Buscar a compreensão do contemporâneo consiste em ordenar o que surge do colapso da organização, por conseguinte, é importante não impor uma subtração do objeto em análise do meio que produz o sujeito, o papel da imagem enquanto dispositivo na sociedade contemporânea.

Esses elos propõem interconexões entre autores, que seguem o princípio da abordagem metodológica uma linha delimitada por Guy Debord (1997), construindo uma crítica a partir dessa visão na qual o dispositivo imagético contemporâneo de domínio total não pode ser confrontado, pois é atacada diretamente a possibilidade do sujeito de libertar-se da alienação promovida por esse dispositivo.

Ergue-se nesse modelo a instituição de uma barreira intransponível para resistência do sujeito. Para Debord (1997), a superação da alienação da imagem não pode ser feita pela imagem, mas por uma libertação desta e um retorno à práxis política.

A partir da visão estrita de Guy Debord sobre o domínio do espetáculo, seguiremos rumo à atualização desse sentido com autores como Baudrillard (2005) e Christophe Türcke (2010) que descrevem por meio da imagem técnica uma ampliação do sentido de domínio pelo espetáculo através da progressiva instituição de aparatos que se aproximam cada vez mais da fisicalidade do corpo humano.

A demarcação da linha entre o humano e a máquina passa a ser questionada por esses autores, uma vez que através de uma ligação cada vez mais próxima com esses componentes artificiais que têm por finalidade suprir necessidades e funções de indivíduos, propõe-se então a reformulação dos valores que definem a essência humana.

Parece reinar entre esse elo de análise do domínio da imagem no contemporâneo a tendência debordiana que encaminharia esses dispositivos cada vez mais tecnológicos também a um destino ao qual é impossível escapar, o do domínio total do ser por sua alienação. É preciso, portanto, apropriar-se dessas análises, pois elas revelam, de fato, o meio técnico pelo qual tais designações são usadas.

Porquanto, ao compreender o sentido político mais profundo do que o aparente visível, adiante lançaremos mão dessa maquinaria visual como força contra-imagética de resistência ao domínio da programação deste dispositivo.

Entra em análise o domínio pelo desejo numa sociedade do consumo em si mesmo e a possibilidade do estabelecimento de estratégias de resistência a determinações desses dispositivos, reescrevendo o sentido desse código a partir da apropriação da imagem e sua

força geradora de sentido, surge aí à disposição de *hackear* essas linhas de programação encontrando brecha nas determinações desses dispositivos.

Nesse momento, seguimos para o pensamento de autores que vislumbram a possibilidade de resistência *através da imagem*, como Marrie-José Mondzain (2009) e Didi-Huberman (2011). Essa resistência ocorre através do entendimento de que o processo de domínio pela imagem vem sendo desenvolvido há milênios e esse domínio não está ligado essencialmente ao meio técnico no qual vemos a imagem, mas sim ao processo político inerente à capacidade de gerar visibilidades que incorporam narrativas que são apropriadas politicamente.

Portanto, o caminho é compreender a história do domínio pela imagem, o meio técnico que o possibilita e por fim o sentido do controle político que essa exerce sobre o meio social. Além desse grupo principal de autores que escrutinam o papel da imagem no contemporâneo, lanço mão também de autores que ajudam a alicerçar conceitos fundamentais a essa discussão num sentido mais amplo dentro do universo conceitual proposto na análise do contemporâneo e suas definições.

Seguirei assim a ordem cronológica proposta na sequência dos capítulos, abordando a princípio a relação entre imagem e política na perspectiva da construção de um ver além do aparato imagético e da partilha de um sentido coletivo construído a partir dessa constituição.

Para isso, seguimos a proposta de imersão no universo da *Tela Total* (BAUDRILLARD, 2005) e do domínio tecnológico crescente sobre o espetáculo pelo campo da técnica. Investigaremos como esse domínio surge de uma linguagem computacional que se converterá por fim num amplo dispositivo de controle social a partir das fendas encontradas nas linguagens de programação convertidas a seguir em hemisférios visuais.

Em seguida, seremos conduzidos ao universo do suposto domínio absoluto de um dispositivo ultra ramificado e micro tecnológico e o panorama apresentado na suposta tomada absoluta do dispositivo técnico de domínio pela *Machina Machinis*, ou a máquina criadora de máquinas, lançando luz sobre os questionamentos em torno da possibilidade de um controle absoluto do dispositivo controlador das imagens sobre o sujeito no contemporâneo.

Aprofundando no sentido do domínio da imagem no contemporâneo é necessário estabelecer o limiar entre a modernidade e o contemporâneo e suas definições relativas para com isso compreender o sequestro da subjetividade produzido no seio da sociedade contemporânea. Para tanto, compreender o sentido da imagem enquanto mercadoria que acaba se convertendo em um fim em si mesmo, um fetiche contemporâneo.

Para promover essa investigação, averiguo também o sentido das representações e sua transição para o contemporâneo e, desse modo, o sentido do domínio físico exercido no plano sensorial humano.

Com isso, por fim, é tomado o rumo da imagem para além da interface que se apresenta. A chamada iconoclastia contemporânea (MONDZAIN, 2009) que pretende censurar a violência carregada pela imagem através da censura é então abordada historicamente, questionando se o que há de fato é uma carência de imagens e não o contrário, contemplando a possibilidade da imagem como força de resistência ao domínio pela própria imagem, como a resistência das luzes difusas (DIDI-HUBERMAN, 2011) que surgem das tênues sombras para construir a possibilidade de outras visibilidades.

## 2. GUY DEBORD, A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO E O DEBATE SOBRE A IMAGEM POLÍTICA

Com a publicação de *Sociedade de Espetáculo*, por Guy Debord em 1964, disseminou-se a ideia de que o mundo contemporâneo é caracterizado pelo domínio pela imagem técnica. Autores que se dedicam ao estudo da imagem política dividem-se a respeito da extensão alcançada por esse controle. Se, por um lado, alguns têm uma visão mais pessimista, não enxergando possibilidade de fuga das determinações do controle que se dá por meio da instituição da sociedade do espetáculo e suas imagens técnicas, como Jean Baudrillard (2005), Christoph Türcke (2010).

Porém, outros enxergam uma possibilidade de resistência ao domínio ideológico da imagem através da própria imagem, que pode ser apropriada por grupos que disputam o espectro de visibilidade política na sociedade. Ressignificadas, tais ferramentas poderiam promover uma reconstrução de narrativas e, portanto, uma inserção no jogo de visibilidades políticas. Esta possibilidade de resistência pode ser verificada em autores como Jacques Rancière (2005), Georges Didi-Huberman (2011) e Marie-José Mondzain (2009).

Abordar divergências na busca do sentido político exercido pelo domínio realizado pelas imagens na sociedade, bem como, mapear possibilidades de ruptura sobre esse domínio é o principal sentido de busca nesse projeto, tendo em vista ainda como um objeto central a forma como se deu a construção e consolidação desse domínio pelas imagens, bem como o modo que essa força de domínio acontece, tendo em vista principalmente os campos da significação simbólica imagética e a transição do sentido do uso da imagem técnica na contemporaneidade.

Esse lugar de domínio pela imagem no contemporâneo embola as categorias existenciais, ditas *a priori* com novos campos virtuais simbólicos antes inexistentes. Espaço e tempo transformam-se em criações sintéticas ligadas à sincronia de uma complexa e inacessível máquina de significação central. A máquina necessita ser vista, para realizar a imersão do humano a esse mundo estético.

Porquanto, é a partir de sua interface imagética que a imagem política exerce esse domínio social, e surgem mentores e controladores das imagens, programadores de realidades tridimensionais virtuais e “aumentadas”. Trata-se da escrita de escritores das linhas de comando dos códigos que submetem os indivíduos, agora convertidos em espectadores e consumidores passivos de uma narrativa programada.

Os meta-programadores do sistema social e político geram as experiências estéticas que, por sua vez, conduzem a gestão do espetáculo. Assim são designados a manter o domínio da constituição das imagens que controlarão o imaginário dos povos e por sua vez são controlados pelos grandes grupos que gerem economicamente a sociedade e determinam quais discursos são os centrais e quais serão excluídos à periferia da existência.

Virtualidades aumentadas, realidades imersivas nas quais se perde o contato com o mundo ‘real’ do modo até então conhecido. Na realidade dita aumentada superam-se as náuseas, tonturas e dores de cabeça ou também a chamada *cybersickness*<sup>2</sup>, geradas pela imersão a uma dimensão estética sintetizada, encontra-se a possibilidade da fusão entre o campo de ação da política humana e a conexão com os dispositivos técnicos que promovem a imersão total.

Essa imersão cria a impossibilidade de cortar o laço umbilical que se traça entre o humano e a máquina. Elementos que não possam mais se desligar, ligações de vídeo transmitem sentimentos, com o desenvolvimento da realidade aumentada, os sujeitos imergem em um ambiente virtual que permite a interação de dispositivos hápticos, sensores de retorno de força, de posicionamento e etc. que possibilitam a sensação de presença nas atividades humanas promovendo uma ambientação nas espacialidades sintetizadas.

Mas se são esses meta-programadores que projetam o meio de controle através da imagem, quem seriam aqueles capazes de reconhecer essas programações de domínio e reescrever esses códigos de modo a realizar a reinserção das narrativas dos espectadores excluídos do espectro de visibilidade política? Seriam esses *hackers*, identificando e explorando algumas das possíveis falhas desse sistema de domínio?

Grandes empresas desenvolvem pesquisas em ambientes virtuais, ambientes estes que podem construir espaços que exponham as pessoas a situações de imersão, *embodiment*. Quando se olha no espelho no mundo virtual, vê-se um avatar de si mesmo, porém esse personagem passa a ser incorporado e reconhecido enquanto referencial identitário.

Dessa forma, a propaganda deixa de ser vista e passa a ser vivida, o marketing torna-se a própria vida, ao mesmo tempo em que as grandes estruturas sobrepõem-se, disputando espaço político que vem sendo abocanhado por uma lógica de comunicação em rede e ligações ponto a ponto, em que o fluxo de informação dentro das *infovias* percorrem os nós

---

<sup>2</sup> “(...) é possível que nesses ambientes virtuais os usuários sintam sintomas desconfortáveis (como vista cansada, fadiga, tontura, ataxia) que atrapalham a experiência virtual e fazem parte da experiência denominada de “cybersickness”. Além dos efeitos de cybersickness imediatos, sintomas de cybersickness consequentes à interação, como flashbacks visuais, desorientação e distúrbios de equilíbrio podem acontecer até 12 horas após a exposição ao ambiente virtual” (DE CARVALHO; DA COSTA; NARDI, 2011).

dessas redes desmontando velhas estruturas. O ser humano nesse processo converte-se em um dispositivo: Dispositivo-Homem, que por sua vez liga-se de modo inseparável à máquina.

O próprio conceito de humano corresponde à capacidade de vivência política e social. Essa capacidade de organizar-se em rede replica-se através da técnica informática, logo o homem constrói a partir de seu paradigma as estruturas informáticas e essas passam em consequência a definir através de suas interações o próprio humano. O desenvolvimento gradual dessas técnicas foi elevando os níveis de conexão entre os indivíduos através da formação dessas redes.

A veneração converte-se em instrumento de unificação ideológica, com criações de códigos de valores que regem as multidões e unificam conseqüentemente o mundo das ações sociais e do trabalho. Campos obscuros do funcionamento sistêmico do mercado/estado convertem-se em dispositivos de espetáculo. Indivíduos desconhecidos que figuram na composição do tecido social são lançados ao centro do interesse público e performatizam a narrativa política que se forma em determinado momento.

Portanto, para além das narrativas que performam e constroem os instrumentos legais para as futuras determinações morais da sociedade, os indivíduos são agora atores de um espetáculo fugaz e parecem possuir a mesma celeridade desses espetáculos. Aparecem, representam sua designação e são tragados em seguida pelo espetáculo da imagem política. Constroem a narrativa que será tragada no instante seguinte. Também sendo corpos espetacularizados, ocupam seu papel brevemente no tempo do espetáculo e são abstraídos pela máquina imagética.

Do outro lado, as narrativas periféricas invisibilizadas procuram estratégias de resistência que impeçam seu total desaparecimento. Nessa disputa a imagem política transforma-se numa dimensão essencial da imagem, um lugar de existência a ser disputado. Percorrer o trajeto da ascensão da forma de controle de uma sociedade dominada pelo espetáculo leva-nos a crer que o processo de hipertrofização da imagem persistirá ampliando-se continuamente e promovendo um domínio absoluto da técnica sobre o humano, operando o controle da sociedade.

Dessa forma, somos levados a pensar que combater o domínio da técnica que permite essa suposta hipertrofização da imagem seria combater também o domínio pela imagem. Porém, investigar para além de supostas conexões visíveis o lugar onde reside a força de controle e o lugar de resistência no universo da imagem política é uma tarefa política da maior importância.

Autores que se dedicam a essa questão estão divididos, pois há os que se perguntam se existem modos de escapar desse domínio. Outros consideram que já se teria promovido uma fusão irreversível que transformou o humano numa máquina híbrida e converteu as capacidades perceptivas da mente humana em partes de máquinas presentes nesse processo.

A questão da imagem política passa a figurar diretamente enquanto meio de disputa da construção da própria realidade social. Como destaca Baudrillard (2005) em *Tela Total*, com a abolição da distância tudo se torna irrefutável. Até no domínio da física, a proximidade do acontecimento com sua difusão embaralha as ondas criando uma indemonstrabilidade (BAUDRILLARD, 2005, p. 129). Esse processo retira a dimensão histórica do acontecimento por meio de sua virtualidade, que por sua vez o subtrai à memória.

Essa abolição da distância provoca uma aproximação de tudo que estava separado e de algum modo exercia uma oposição, diferenças entre gêneros sexuais, entre grupos políticos de polos opostos, entre a plateia e o palco, entre o centro e a periferia, e principalmente entre o sujeito e o objeto, o que como coloca o autor, aproxima “O real e seu duplo” (BAUDRILLARD, 2005, p. 129).

Como ressalta o autor, a fusão de termos e a colisão de polos impossibilitam o juízo de valor em todos os campos da vida, na moral, na política, na arte, essa suspensão entre os limiares que dividiam as coisas e suas categorias desaparecem diante do choque entre esses polos, diante da incapacidade de reflexão, por toda parte prolifera-se a massificação.

A imagem então passa a ser promotora desse processo de homogeneização social e institui-se, assim, o espetáculo como forma de superar o vazio provocado pela suspensão da reflexão gerada pela massificação através da indústria cultural e pelo sistema educacional. O controle exercido pelas instituições em geral é constituído por um sistema de códigos e valores conduzidos pelo espetáculo das imagens, e essas sincronicamente passam a reger multidões.

A religião, que se apropriou também historicamente da força das imagens e de seu poder para promover a encarnação do divino, através dessa visibilidade gerada com domínio dessa unidade, também passou na contemporaneidade a usar a própria imagem política e refinadas estratégias mercadológicas para captar o maior número de seguidores possível, e com eles o poder econômico e político consequentemente.

Como dispõe Marie-José Mondzain (2009) em *As Imagens podem matar?*, a revolução cristã é o primeiro movimento religioso monoteísta que fez da imagem símbolo e instrumento de suas conquistas (MONDZAIN, 2009, p. 3).

De um modo ou de outro, essas instituições sempre se utilizaram da imagem como ferramenta de massificação, porém, na sociedade do espetáculo o controle funde-se com a produção de significação narrativa, convertendo-se na própria política em última instância, quando passa a eleger a hierarquia das visibilidades sociais.

Os próprios indivíduos são agora também dispositivos espetaculares, espectadores da política, produtos do universo digital. A essência das mentes agora também adquire caráter híbrido. A inteligência artificial encontra seu auge no ponto em que o humano não é mais capaz de saber se performatiza suas relações com uma máquina e vice-versa, e nesse ponto de imersão esse fator é irrelevante.

A imagem se generaliza e onde tudo passa ser imagem surge à impossibilidade das representações a partir desse vazio simbólico. Tudo passa a ser um produto, o valor de mercado passa a ser a própria essência das coisas. A imagem espetacular suplanta a totalidade histórica. Suspende o jogo de hierarquias representativas e o substitui por um regime de identidades imediatas.

Assim, toda imagem estabelece seu sentido político em termos sociais através do encadeamento que apresenta enquanto dispõe seus elementos visíveis, estabelecendo com essa hierarquia a forma com que esses elementos determinam nessa visualidade um regime de espacialidades. Como indicações geográficas em mapas as imagens indicam o local onde se dá a existência de certo elemento, o espaço dessas visualidades.

Portanto, essas indicações convertem a busca pelo sentido político das imagens na busca de referências estéticas nesses mapas de visualidades, através da abstração dessas localizações. Essa hierarquia de visibilidades se apresenta tanto na edição da ordem de aparecimento dos elementos, como na composição do quadro entre aquilo que é ou não visível. Esses fragmentos de imagem e de tempo criam indicações cartográficas do sentido da narrativa produzida, a interpretação desses quadros é também a interpretação de uma cartografia política, os elementos componentes da imagem delimitam disposições.

Mapas também são dispositivos estéticos que revelam em sua espacialidade como os grupos sociais se organizam e se dispõem politicamente. Diante da geografia da imagem espetacular exposta, fica uma das questões centrais que divide os autores que se dedicam a estudar os campos da estética e da política através do domínio da imagem. O sentido da realidade pode ou não ser revelado pela imagem política? É possível uma ruptura com a totalização instituída na sociedade da imagem espetacularizada?

## 2.1 Estética e Política: O jogo das visibilidades

Como denuncia Giorgio Agamben (2009), a suspensão entre sujeito e objeto evocada pela noção de subjetividade enquanto categoria na metafísica, na tentativa de superar o estágio de abstração do sujeito em relação ao meio existente proposto como método, é de certo modo confundida com a própria filosofia moderna. Buscar ir além da ideia do sujeito a partir de uma essência isolada de um meio é a proposta. O meio passa a influir cada vez mais no sentido essencial do sujeito. Esse meio gradualmente então é percebido na filosofia contemporânea como um *dispositivo*, um meio de agência do sujeito.

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos. (Foucault, 2000, p. 244).

Uma distinção entre seres vivos e dispositivos passa a ser proposta como forma de entender a formação social do contemporâneo. O sujeito nesse modelo ocupa um papel de sujeição diante dos chamados dispositivos de controle, para Agamben (2009) estes são os operadores do próprio contemporâneo "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos." (AGAMBEN, 2009, p. 40).

O sentido do contemporâneo assume anacronicamente o sentido do tempo ao qual está imerso. Nessa chave de entendimento, o pensamento contemporâneo é aquele que "percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele.

"Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p.64). Para ler o sujeito no contemporâneo, é preciso decifrar o corpo a corpo entre vivos e dispositivos resultados da produção desses processos de subjetivação.

Esse processo de suposta desestruturação do sujeito na contemporaneidade que em princípio o fragiliza, sob essa ótica é de fato mais que uma fragilização, é uma crise que se projeta na constituição do mascaramento da produção da identidade nesse processo de sujeição.

O contemporâneo se estrutura enquanto força de sujeição desse meio. Assim, por definição, a construção do sentido da consciência da sujeição projetada por esses dispositivos afirma-se como fundamento necessário para pensar saídas para além do sujeito. Desse modo, ontologia e política se encontram cravadas no seio da desconstrução do alicerce narrativo promovida pelo contemporâneo a partir dessa compreensão espectral do sujeito.

Na sociedade contemporânea, presenciamos a incapacidade de identificar pontos de permanência estruturais. Diante dessa interrupção de continuidade estruturante das narrativas regentes do movimento das massas, uma investigação política dos aspectos físicos da natureza pelo traçado realizado pelo movimento desses corpos físicos e estéticos consequentemente tem sido mobilizadas no cerne do pensamento contemporâneo.

**Porquanto**, buscar o sentido dessa aparência tendo a imagem enquanto dispositivo filosófico, uma ferramenta de domínio, que se usada como meio para se fazer ver, pode também ser dispositivo usado para apreender o movimento traçado por esses corpos políticos através do coeficiente gerado pela trajetória desse movimento, portanto, pelo modo que esses corpos e elementos partejam de seu papel político.

Como esses elementos no fragmentado campo contemporâneo assumem a condição de ser efetivamente percebidos, conhecidos socialmente dentro do jogo de visibilidade política? Exige-se então a busca pela compreensão da imagem enquanto meio de ruptura e não como fim de controle totalizante e inexoravelmente inatingível enquanto força de domínio social do indivíduo. Há consequentemente também a busca do discernimento da orientação que esses elementos assumem nessa cinemática reversa.

Ao se pensar cada indivíduo da sociedade como um corpo, componente básico de toda e qualquer realidade física ou anímica, podemos então transformar esse mosaico em imagem constituída. Quando se agrupam esses elementos em conjuntos ou sistemas determinados, realizam-se movimentos que são regidos dentro da lógica imposta pela generalização do controle, a partir de uma rígida delimitação de valores que surgem desses processos de movimentos e visibilidades sociais.

Porém, no contemporâneo<sup>3</sup> esse sentido revela-se a partir de sua própria imagem como paradoxalmente desestruturante, a multifacetada necessidade de transformação adquire um sentido, bem como um conteúdo simbólico, que por ter o fluxo de significações

---

<sup>3</sup> “Recapitulando, temos assim duas grandes clas-ses, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos.” (AGAMBEN, 2009, p. 41)

constantemente transitórias, apontam justamente para o contrário desse sentido, ou seja, uma aparência que nega essa aparente fisiologia.

Tais processos de existência ao fragilizarem a construção da afirmação de uma identidade na contemporaneidade revelam uma essência *estético-simbólica*, que ao mostrar-se, renega a sua própria aparência. Justamente por isso, essa identidade denuncia a incapacidade das intermediações dessa transitoriedade de sentidos de compreender e, portanto, abstrair um modelo político e conseqüentemente estético de razão simbólica. Como um cachimbo que denuncia não ser um cachimbo:



La trahison des images (A traição das imagens) por René Magritte, 1929.

Quando uma sociedade, incapaz de marcar e delimitar rígidas estruturas que se autodeterminavam, em uma relação de compressão entre o conjunto de estruturas sociais existentes, e que se acomodam em meio a um sistema político-social, justamente pela infundável mobilidade de seus pontos simbólicos, antes estruturantes, ou seja, estruturas rígidas que orientavam seus elementos, mas que agora encontram a incapacidade de projetar os meios necessários para abstração de sentido por esses grupos. Os elementos compreendidos nesse sistema sofrem uma ruptura em seu modelo de abstração simbólica, o que cria um movimento contínuo político entre os grupos sociais que passam a agir como dispositivos estéticos de autonegação.

Como o cachimbo do pintor surrealista belga René Magritte em: *La trahison des images*, que denuncia não ser o que é efetivamente, a partir da desconstrução de sua imagem. Portanto, converte-se em um *dispositivo-estético*, que nega a si mesmo status de autenticidade política enquanto coisa em si, revelando ser uma criação de sentido gerado a partir da imagem a qual deveria representar, contudo, ao revelar-se, informa ser um elemento simbólico de

negação política visível e aparente. Porém, passa a representar outra narrativa após denunciar esse levante da inexistência.

Esses elementos contidos em pontos de significação passam então a construir uma nova narrativa que ao fundir-se com texto na pintura coloca o cachimbo em outro ponto de visibilidade política, as próprias letras fundem-se enquanto imagem para compor o quadro trabalhando enquanto elemento estético.

Se o contemporâneo questiona as formas de estruturação da razão humana entre as entidades da instituição dos valores sociais, questiona também, conseqüentemente, a compreensão na qual o sentido político do contemporâneo refugia-se.

As rupturas que foram promovidas pelo período contemporâneo exigiram não só a inserção da arte como categoria integrada na dinâmica social e com força política ativa e constituinte dos processos de visibilidade política, bem como a necessidade de se repensar o caminho decorrido pela própria história da filosofia, mais diretamente do período moderno, para efeito de contraste em relação ao momento presente.

Entendendo-se o processo de surgimento e conseqüente desconstrução dos ideais que geraram as grandes narrativas, até a era das redes e o fluxo do universo cibernético, que descentralizam as relações de geração, conexão e difusão da produção de conteúdo e, portanto, questionando-se as estruturas que oferecem tradicionalmente visibilidade política ou não a determinados grupos.

A arte que para além de uma causalidade fenomenológica, converte-se agora numa potente arma de educação oferece os critérios necessários, como chaves que permitam a leitura de linguagens que funcionam como ferramentas que inserem os elementos sociais em mecanismos de visibilidade política.

Ora, neste sentido, a estética não pode ser entendida como uma “contemplação desinteressada do Belo”, se por “desinteresse” entendemos um afastamento da questão política. Ao contrário, a estética mesma constituiu a política, como dispõe Jacques Rancière (2005). Socialmente são definidos os lugares e ocupações aos quais se destinam os corpos define-se também o jogo de quem pode e quem não pode ser visível. A resistência política é também estética na medida em que reconfigura este jogo de visibilidades.

Se buscarmos um sentido visível na vida política, é imperativo olhar para a natureza, buscando reconhecer uma espécie de padrão aparente no movimento de seus elementos, que, por extensão de sentido e repetição, possa servir-nos como um determinado modelo de como

funcionam os mecanismos de controle, tanto em termos das ideias, quanto na representação simbólica e, portanto, estética da realidade.

Porém, há mais realidade, ou só imagem? Se só há imagem não há nada para além da representação. Quando tudo passa a ser representação, então esta deixa de existir, do mesmo modo em que universo da imagem deixa de representar-se. Quando tudo passa a ser representação, as coisas passam a *presentificar-se*.

Na *Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord (1997) a imagem espetacular gera um espectador passivo, a partir da inversão que o afasta dos acontecimentos. Distância essa que cria uma impossibilidade da ação política. A imagem enquanto força totalizadora aliena integralmente e pela indissociabilidade dessa força de controle deve ser combatida:

“A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta.” (DEBORD, 1997, p. 24).

Em *A Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord (1997) propõe o vislumbrar da tomada dos meios de relações sociais pelo sistema econômico que ao infiltrar-se em todas as dimensões da vida humana generaliza-se transformando desde o centro até a periferia, das narrativas ao espaço urbano, todas as relações sociais em produto de relações imagéticas. Segundo Debord (2007), até mesmo resistir a esse processo de espetacularização é buscar inserção em termos históricos numa sociedade projetada a partir desse modelo. Tal sociedade transita na centrifugação de uma narrativa centralizada dos meios estéticos, rumo às periferias que se infiltram nessa identidade imagética, gerando rupturas existenciais de micronarrativas que tangem a necessidade fundamental do entendimento, dada a ligação com as dimensões políticas da existência social e os elementos destas constituintes.

A possibilidade da percepção do significado da negação da vida tem relação pela forma na qual a mercadoria se torna não um valor em si, mas a representação simbólica atribuída ao valor econômico referente a determinado produto. É pela proletarianização da existência que o desejo de possuir converte definitivamente o trabalhador em consumidor e ao cristalizar sua função dá a falsa impressão de estabilidade ao fluxo imposto pelo universo do espetáculo social.

Desse modo, o espetáculo difuso funde-se com seu antes rival espetacular concentrado e assim a prática do espetáculo integrado transforma-o em um mundo economicamente

pautado e reunindo através do espetáculo classes separadas pelo próprio modelo econômico. Assim, essa unificação sucede a unificação econômica política mundial entre as classes: “A raiz do espetáculo está no terreno da economia que se tornou abundante, e daí vêm os frutos que tendem afinal a dominar o mercado espetacular” (DEBORD, 1997, p.6).

O desejo de inserir-se nesse universo de espetacularização do consumo, que na narrativa difundida pelos meios liberais aparece alinhada à necessidade da democracia burguesa, da “liberdade ditatorial do Mercado, temperada pelo reconhecimento dos Direitos do homem espectador” (DEBORD, 1997, p.6).

Na sociedade do espetáculo prefere-se a imagem à coisa. A ilusão é sagrada e a verdade é profana, o que era vivido agora é representado. O espetáculo parte da própria sociedade, ao mesmo tempo como instrumento da unificação, lugar do olhar vendido e da falsa consciência, assim a representação é tão somente o lugar ou a linguagem oficial da separação da coisa e da sua ilusão. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.9).

Assim, a *Weltanschauung* da sociedade do espetáculo, produto das técnicas de difusão massiva das imagens, não é a decoração acrescentada a um mundo noticiável, mas sim o modo de produção que depende dessa decoração. É o âmago do centralismo do irrealismo da sociedade moderna. Informação ou propaganda, publicidade ou o divertimento em forma de consumo, como afirmações de uma escolha feita e a presença constante dessa justificativa. O mundo estético é construído pela produção em uma sociedade de sinais que orientam e são orientados pelo consumo.

A forma positiva assumida pela sociedade do consumo é a realidade cindida, com a imagem causando a prática social. Deste modo, não é possível fazer uma oposição abstrata entre a sociedade do espetáculo e a prática social. “No mundo realmente invertido, a realidade é um momento do falso” (DEBORD, 1997, p. 16).

## **2.2 Hackeando Desejos**

Essa perspectiva espetacular se reverte numa máquina constituinte. Não um sistema de intensa produção de imagens, mas sim a produção de imagens que permite a cisão do sistema: o sistema da aparência funde-se com as relações sociais. Como os bibelôs chineses que são suficientes para subverter o desejo de aparentar na sociedade do espetáculo. Cópias baratas

*hackeiam* o desejo. O que dialoga com o que manifesta Debord (1997): não o desejo de ser, nem o de ter, mas o de aparentar.

Na *sociedade do espetáculo*, dentro da perspectiva da imposição total do dispositivo de controle, hackear o desejo seria então enganar-se, consumir o que aparenta por um instante, um produto que aparenta ser, mas que não porta a essência espetacular vendida como objeto de consumo pelos meios de domínio, como na propaganda. Ou seja, consome-se apenas a imagem do produto.

Aquilo que dura por um instante contentando o desejo revela a fragilidade de não possuir estrutura duradoura, o que corresponde a uma possibilidade de ruptura desse domínio espetacular, fugindo do pessimismo de Debord, que não vislumbra possibilidade de fuga dessa criação totalizante.

**Hacker** - (segundo o Jargon File) denominava carpinteiros que faziam móveis com machados -"hack" é a onomatopéia para essas ferramentas, em inglês. Nos anos 40 e 50, o vocábulo hacker era usado para categorizar radioamadores e hobbystas de mecânica ou eletrônica. Já na década de 60, o nome se popularizou como sinônimo de programador (para os que saíram do *larval stage*) e especialista em computadores, embora fosse comum utilizá-lo para definir qualquer especialista: existiam hackers de astronomia, de mecânica de automóveis ou de jardinagem, por exemplo. (ULBRICH; DELLA VALLE, 2004, p. 29)

Assim, para além da estigmatização do termo produzido pela espetacularização do tema impulsionada pela controvérsia explorada pela mídia, *hacker* é aquele que tem o poder, a partir do seu profundo conhecimento de um sistema, de interferir no seu funcionamento independente das determinações pré-programadas.

Em 1963 no MIT (Massachusetts Institute of Technology), a Bell (empresa de telecomunicações norte americana, subsidiária da telefônica AT&T) e a General Electric Company uniram-se para criar um “sistema operacional revolucionário” (ULBRICH; DELLA VALE, 2004, p. 87).

O intuito do programa era o de ampliar as funcionalidades de armazenamento de memória, bem como de incorporar diversos usuários, permitindo o compartilhamento de dados entre esses múltiplos usufruidores.

Com isso, o sistema foi batizado de “Multics” em alusão às suas multifuncionalidades. Porém, após quatro anos de desenvolvimento, por estar longe de alcançar as expectativas iniciais, o projeto foi descontinuado. Frustrados com essa decisão, alguns dos desenvolvedores, entre eles Ken Thompson, para poder jogar o jogo que haviam desenvolvido

- o Space Travels - que então rodava no Multics, porém com muitas falhas, decidiram transferir o jogo para uma máquina ociosa do laboratório, um PDP-7.

Contudo, pela inflexibilidade do sistema, Thompson “começou a escrever rotinas de apoio para seu joguinho” (ULBRICH; DELLA VALLE, 2004, p. 87) no período de aproximadamente um ano, em 1969.

Assim, “as ‘mandracarias’ de Thompson tornaram-se a primeira versão do sistema operacional Unix, totalmente escrita no Assembler do PDP-7” (op. cit). A própria palavra Unix era um trocadilho para o nome Multics. Sobre os desenvolvimentos da chamada linguagem “B” de Thompson no Unix, Dennis Ritchie dá origem à linguagem computacional “C” com a qual foi totalmente reescrito o sistema Unix, e que permitia após sua compilação a transferência para outras máquinas, bem como a adição de comandos, tanto por linhas de comandos escritos, como em seguida.

Com isso, o uso das chamadas *interfaces gráficas*, permitiram a partir de uma linguagem estética a acessibilidade dos comandos da máquina e conseqüente ampliação do alcance da linguagem informática por aqueles que não dominavam a programação.

A partir do desenvolvimento do sistema Unix surgem os sistemas chamados *Tipo Unix*. Existem infinitudes de sistemas baseados nessa linguagem e entre os mais conhecidos estão o Linux e Macintosh que criaram a partir da plataforma C seus sistemas operacionais e que continuam entre os principais sistemas computacionais usados ainda hoje.

Portanto, do desenvolvimento de um sistema que seria descontinuado a partir de aspectos não explorados em sua otimização, permitiu-se que o sistema evoluísse num sentido completamente inesperado, revolucionando por fim o modo com que as pessoas se relacionam com a máquina em âmbito global.

Assim, a difusão dessa linguagem eletrônica e, em última instância, audiovisual, instituiu o universo de telas em que estamos submersos ao permitir a propagação da tecnologia necessária que conduziu a chamada *era industrial* ao seu novo patamar microeletrônico. Foi implementada a partir da capacidade de remodelagem dos comandos originais de uma linguagem fechada já existente, porém, sob uma perspectiva diversa, pois havia perdido a razão de suas funcionalidades.

Portanto, quando dentro de uma determinação sistemática, o conhecer pode conduzir às portas das próprias fendas que permitem a superação dessas determinações, funcionando como antídoto dos próprios princípios de um sistema específico. Confiar em empresas e governos que impõem muitas vezes leis injustas e maliciosas e que atentem a esses poderes

contra o interesse comum revela-se contraditório, numa realidade em que as massas trabalham extensivamente enquanto um ínfimo número de pessoas concentra cada vez mais recursos em suas mãos.

No contemporâneo, cada vez mais os tapumes das imagens precisam espetacularizar a própria contradição por não ser mais capazes de simplesmente apagá-las dentro do sequenciamento de imagens *broadcast*. Conhecer, explorar e divulgar as falhas desses sistemas são os meios utilizados por aqueles que se propõem a *hackear* as disposições de comando de um sistema que podem servir tanto a resistência a aberrações legais, ou mesmo para uso de tais informações com propósitos particulares ilegais.

Se esse processo de domínio sobre o humano representado com a sociedade espetacular tem se alastrado como uma peste, que necessita dominar seu meio de existência para disseminar-se tem, no entanto, de estabelecer uma relação simbiótica, pois caso tome seu hospedeiro por completo, encontrará também seu fim.

Como a peste descrita por Artaud (1999), supostamente trazida por um navio que atracaria na Sardenha no ano de 1720, porém, após um sonho de Saint-Rémys, seu vice-rei, que de forma autoritária rechaçou o desembarque de modo desumano, esse acabou acontecendo em Marselha, porém a peste já estava lá: “seria necessário considerar o flagelo como o instrumento direto ou a materialização de uma força inteligente em estreita relação com o que chamamos de fatalidade.” Essa força, mesmo não agindo de um modo compreensível pela racionalidade humana, encontra meios diversos de se espalhar de forma incalculável, explode num surto para em seguida entrar num período de recrudescência:

É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade. “Mas dessa liberdade espiritual com a qual a peste se desenvolve, sem ratos, sem micróbios e sem contatos, pode-se extrair o jogo absoluto e sombrio de um espetáculo” (ARTAUD, 1999, p. 18).

Assim, essa tomada de um organismo por outro instala sobre o corpo concebido para uma vida determinadas sobreposições de um sistema que suplanta essas prerrogativas. O que leva à indagação se essas determinações podem ser completamente apagadas de modo perene,

ou se permanecem de forma amortecida na consciência enquanto parte essencial referente ao corpo que precisa subsistir para ser retido por essa força dominante: “a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação.” (op. cit).

Desse modo, esse sistema de domínio se espalha pelas redes informacionais em forma de imagens sobre a mente humana como agentes infecciosos e seus reflexos se convertem em sintomas que flagelam o corpo social tal qual uma peste é. A resistência da humanidade depende do aprendizado da forma de agir desse agente que aliado ao mercado, apropria-se da imagem como meio de contágio desse domínio.

É sobre essa possibilidade de *dissenso*, que usa o próprio campo gerado pelo universo da imagem espetacularizada como capacidade de ruptura dos enredos totalizantes do espetáculo contemporâneo que Rancière (2012) vai considerar que não é possível descartar a imagem como nociva por si só, havendo a necessidade do resgate dessa pela eficácia em seu efeito político como meio de apontamento dos caminhos de ruptura.

Rancière (2012) critica o que seria considerado um caminho de passividade do espectador perto da totalidade indicada por Debord (1997) ao conceituar a sociedade do espetáculo.

Dessa maneira, se o contemporâneo surge pela impossibilidade de apreensão de grandes narrativas edificadoras de mundo dessas rupturas, seria contraditória a ideia de um controle totalizante pela hegemonia do universo da espetacularização da imagem se esse universo não pode compreender as rupturas que são as próprias definidoras do contemporâneo.

Assim, um sistema que não compreende as próprias rupturas da contemporaneidade mostra-se incapaz de promover quebras de transformação geradas pela resistência ao próprio *status quo* imposto pelo domínio espetacularizante da imagem.

Essa demanda por ruptura do campo totalizante leva em consideração o fluxo das micronarrativas contemporâneas que atendem assim às exigências da sociedade. Narrativas periféricas que se afirmam diante dessa proposta estética totalizadora, pois deste modo, podem enganar o desejo de possuir ter para subverter o desejo de aparência, criando uma ruptura ainda que momentânea na sociedade do desejo/consumo. Talvez essa fratura momentânea seja a própria sociedade do espetáculo.

Desse modo, o espetacular constrói uma narrativa particular, centralizadora, e essa falsificação da aparência distingue também a alta e baixa cultura, ou seja, aquilo que é ou não

central. Quando há ruptura dessa narrativa de espetacularidade, ao criar a centralidade de um desejo, cria-se também sua periferia que surge, por não poder justamente satisfazer a realização dessa ilusão que constitui a espetacularização das relações sociais. Alguns possuem o celular da moda, outros acessam a sua cópia. É essa ruptura que insere aquilo que é periférico na narrativa que devia distinguir quem aparenta ser, daquele que não aparentaria.

Embora não esteja na mediação imagética seu objetivo central, a sociedade do espetáculo alcança na articulação dos elementos estéticos seu sentido de generalização absoluta. O mundo do produto é capaz de gerar uma necessidade antes que ela exista, demanda criada que agora deve ser atendida, o que canaliza o desejo humano convertendo-o em necessidade de consumo.

Assim, construir esse campo de mediação estética é gerar e equacionar um universo de possibilidades a serem atendidas, e cabe aos elementos constituidores abastecer constantemente as prateleiras patológicas em busca do saciamento do fluxo de desejos que assume a múltipla forma da sociedade de consumo.

Portanto, atender a essa demanda é abastecer com a gama de produtos antes que esses tornem-se desinteressantes e conseqüentemente promovam a letargia dos elementos fundidos na interação do consumo. Assim, Guy Debord (1997) considera que a sociedade enquanto consumo do conjunto exercido é “imediatamente falsificada pelo fato do consumidor real não poder receber diretamente mais do que uma sucessão de fragmentos desta felicidade mercantil” (DEBORD, 1997, p. 38).

Deste modo, o autor defende que cada mercadoria luta por si mesma, pois pretende impor-se através dos desejos, ou da generalização do dinheiro como representação da equivalência geral (DEBORD, 1997). Ou seja, manifesta-se através do caráter intercambiável entre os múltiplos bens que constituem uma relação de pseudo-uso, uma vida que não se vive diretamente devido a esse intercâmbio do valor transformado em capital por meio das coisas.

Com isso, Debord (1997) refere-se ao pseudo-uso da vida, pois no espetáculo troca-se a totalidade do uso pela totalidade da representação abstrata. Essa imagem do centro à periferia por extensão passa a representar através desses objetos sensíveis o próprio retrato da sociedade em termos imagéticos.

Assim como dispõe o autor, as ondas de entusiasmo por um certo objeto propagam-se através dos meios de formação de determinado produto, replicando-se em diversos meios midiáticos, percorrendo revistas, cinema, rádios, um lançamento sincronicamente

determinado. Surge então a figura do chamado *gadget*, a própria representação do consumo em sua forma mais singular: as menores utilidades são canalizações de pseudo-necessidades.

Porquanto, a mercadoria realiza, pela comercialização e consumo de supérfluos inúteis - que se sustentam exclusivamente sob a ideia de um consumismo em si mesmo, da não necessidade - cada vazão dessa promessa de realização do consumo, que se converte até a esperança do alcance da promessa do consumo total. Assim, na sociedade do espetáculo, essa promessa converte o consumo numa instituição sagrada, dá-se então o culto da mercadoria, mas que também questiona as margens daquilo que está nas periferias desse processo de construção.

Cria-se um sentido religioso da mercadoria, uma excitação fervorosa através da imagem da “unificação feliz da sociedade pelo consumo” (DEBORD, 1997, p. 40) a partir desse caminho que relaciona diretamente a universalização do consumo do produto e a generalização com o universo da imagem.

Assim, dessa generalização unificada surge o fervor quase religioso em relação ao consumo da mercadoria e essa dimensão é mediada por campos imagéticos de relações sociais. Não pelas imagens em si, mas pelo diálogo estabelecido entre os elementos constituintes desse jogo no qual cada peça a partir de seu sentido estético adquire um valor simbólico em que tudo pode ser convertido em dinheiro e a partir dessa conversão os elementos desse jogo ganham um lugar nessa mecânica social.

Essa conversão regida pelo desejo também envolve de modo não afirmativo a insatisfação profunda como meio de cativar e arrematar os elementos participantes dessa mecânica. Já que cada novidade consumível denuncia tudo aquilo que a mercadoria antecessora não era, o *marketing* do novo produto consiste em delimitar tudo que seu predecessor não possuía. A mercadoria impostora anterior não possuía o fator fundamental, que esse novo produto agora possui: o desejo dos consumidores apresenta (representa). Ou seja, o devir do desejo precede a denúncia da insatisfação e em seguida surge o novo objeto de consumo. Insatisfação e busca pela concretização do desejo como ferramentas principais do controle sistemático na sociedade do espetáculo.

Assim, a única solidificação dogmática na sociedade do espetáculo é que não existem dogmas sólidos, pois é justamente na resolução entre insatisfação e desejo que surge o fluxo constante do qual depende diretamente o espetáculo para sua existência. Entra então em plano a figura do operário como sujeito e representação.

Desse modo, ao ser inserido na história pelo desfalecimento do estado em favor da totalidade da mercadoria o trabalhador é também envolvido num entrelaçar de contradições e a partir daí vê-se obrigado a desconstruir o processo ilusório gerado pelo cerne da estrutura da sociedade do espetáculo. Mais uma vez a tensão entre o ilusório espetacular que cativa o desejo e a desilusão da descoberta da impossibilidade de realidade gerada pela percepção de um dispositivo espetacular, que ao ser desnudado demonstra a farsa criada pelo processo indicado a conduzir o desejo até sua missão de redimir o humano de suas mazelas em direção à sua felicidade.

Rancière (2005) sustenta que tomar a imagem meramente pelo seu aspecto visual seria desconsiderar o complexo enredo de subliminaridades políticas que surgem a partir da imersão do campo da imagem - partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005). Rancière argumenta que se dissermos que “tudo é imagem”, estamos dizendo ao mesmo tempo em que “nada é imagem”, o que contradiz a versão homogeneizante da imagem. Para Rancière, na imagem sempre está em jogo um *outro*. Para Rancière, trazer à tona esse jogo de alteridade da imagem consiste justamente na capacidade de se opor à imagem espetacularizada.

Fugir dessa imposição do controle totalizante do espetáculo é um dos meios propostos por Rancière (2005) em *A Partilha do Sensível* ao reconhecer o poder da imagem como ferramenta de ruptura, já que: “é no plano estético que prossegue uma batalha de ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (RANCIÈRE, 2005, p. 12).

Com isso, resgatar aquilo que Kant havia posicionado para além da arte através de seu conceito de sublime traz para a dimensão política aquilo que antes era da ordem do intangível, colocando a estética como força com lugar privilegiado na contemporaneidade, ocupando o lugar de um pensamento crítico que se transformou em um pensamento de luto: “Assim, o pensamento da arte tornava-se o lugar onde se prolongava, após a proclamação do fim das utopias políticas, uma dramaturgia do abismo originário do pensamento e do desastre de seu não reconhecimento” (RANCIÈRE, 2005, p. 12).

A política sob a ótica de uma partilha do sensível necessita, com a ideia de um comum partilhado, dessa tomada dos espaços e percursos dos elementos que efetuam a comunicação social e organizam-se em volta da partilha desse comum e que dispõem os elementos em suas determinadas espacialidades. Esses espaços regem numa perspectiva política diretamente o lugar daquilo que irá ou não aparecer dentro desse mosaico de espacialidades políticas.

Esse ato de inclusão dentro de um espaço político e conseqüentemente estético exige a participação de um múltiplo olhar político e contrasta com a ideia de um espectador passivo diante da espetacularização dos meios de vida.

Sendo assim, essa multipolarização da perspectiva política empodera o indivíduo diante da ideia do balé inconsciente regido pela teia de designações espetaculares que move os elementos sem que estes se deem conta. Ao partilhar esta ótica, o meio estético e, portanto, político, transfere para a disputa do lugar uma construção múltipla da dinâmica social, onde essa partilha ressalta Rancière (2005), representa de certo modo um tomar parte.

Com isso, um levante da inexistência que passa a reconhecer o meio em que se movem as estruturas e que rege seus alicerces. A percepção de um movimento inconsciente permite que o ser, antes inexistente simbolicamente para além de representações inconscientes de significações coletivas, passe a ter a intuição de seu papel simbólico dentro do jogo de representações deste mosaico político.

É importante ressaltar que esse jogo de visibilidade política nada tem a ver com a estetização da política, mas com o fato de que a política acontece “como sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Desse modo, a Estética não deve ser entendida por uma “captura perversa” da política por uma dimensão da arte. As práticas artísticas interferem na maneira de fazer ver, como a política que se refere àquilo que se pode dizer sobre o que é visto, sobre a capacidade e o domínio da espacialidade que ocupam tais elementos no jogo de visibilidade política. É através dessas “*práticas estéticas*” que se interfere na distribuição geral da maneira de se fazer ver.

### **2.3 Unificação entre Sujeito e Objeto e a dimensão híbrida entre humano e Máquina**

Jean Baudrillard (2005) revela que através da tela realiza-se uma espécie de imersão em uma ligação umbilical de uma interação tátil, uma imersão celular e, portanto, corpórea, diante do contato da imagem enquanto uma substância fluída. O próprio texto torna-se imagem disposta na tela, humano e máquina unem-se num hibridismo que não consegue mais distinção entre aparato técnico e o corpo que lhe opera.

Por toda parte, a mistura do que era separado é promovida, a distância entre os termos é abolida. O que chama de “*páthos* da distância” quando “a demasiada proximidade do acontecimento e da sua difusão em tempo real cria a indemonstrabilidade, a virtualidade do acontecimento que lhe retira a dimensão histórica e o subtrai a memória.” (BAUDRILLARD, 2005, p. 129).

Segundo o autor, é justamente por essa colisão entre polos que é gerada a impossibilidade desse distanciamento entre as coisas, ocorrendo inclusive em um aspecto físico, pois embaralhadas as ondas entre emissores e receptores essa impossibilidade de discernimento entre as fontes evidencia-se. Assim, também é por essa colisão de polos que Baudrillard (2005) determina não haver mais condição de julgamento de valor, nem em arte, nem em moral, nem em política.

Pela abolição da distância de tudo é que se cria na perspectiva de Baudrillard (2005), a massificação total, pois quando há a fusão de todos os elementos em um corpo unificado, o próprio meio imagético converte-se, pela impossibilidade do distanciamento, em diversos aspectos no próprio meio político de gestão dos corpos que colidem-se e unificam-se. Essa posição coloca o jogo da imagem política não como meio de controle dos corpos e de alienação dos indivíduos, mas converte o meio no próprio fim da unidade sistemática transformando o dispositivo da imagem política em . Dessa forma, transformando-se durante esse processo no próprio sistema de gestão social por meio do espetáculo, pela confusão entre a existência e seu “*duplo*”.

Sendo assim, sem espaços vazios de separação entre os campos de significação, “entramos na vida como numa tela. Vestimos a própria vida enquanto um conjunto digital” (BAUDRILLARD, 2011, p. 130). Uma imersão celular e corpórea, “entramos na substância fluída da imagem para eventualmente modificá-la” (BAUDRILLARD, 2011, p. 130).

Com isso, esse livre processo de síntese de imagens a partir do fluxo de disponibilidade ilimitada impõe o preço dessa imersão total. A partir dessa combinação, modificação e edição de imagens, principalmente pela falta de distância entre os corpos, os fatos, as espacialidades e temporalidades envolvidas nesse processo, texto e contexto fundem-se em imagens.

A interatividade do espectador a partir do arcabouço técnico questiona o espaço que define e delimita a distância entre ator e espectador. Quando todos se convertem em atores, não há mais ação e conseqüentemente ocorre o fim da representação (BAUDRILLARD, 2011, p. 130).

Corpo se transforma em máquina e a partir disso, ocorre um processo em que máquinas só são capazes de produzir máquinas (BAUDRILLARD, 2005). Não há mais distinção entre homem/máquina, pois a máquina situa-se entre os dois lados da interface, o humano torna-se um espaço agora pertencente à tela de uma espacialidade vazia que agora pode ser ocupada por qualquer uma dessas dimensões sobrepostas de tempo.

A força gerada por essa imagem *maquínica* ou produzida pelas máquinas ocupa-se da corporeidade humana e determina a violência que é própria da máquina como sua função, essencialmente programada para funcionar infinitamente e expandindo artificialmente a violência sobre corpos antes puramente orgânicos, com imagens de máquinas geradoras de tridimensionalidades e efeitos especiais. O humano, fantasma desprovido de qualquer condição essencial de existência, passa a ser ocupado pela violência oriunda justamente dessa possibilidade de funcionamento e produções infinitas.

A sexualidade é abstraída por essa violência maquínica que constrói experiências como a da pornografia, ao transferir a corporeidade para outro lugar dentro da sexualidade, o corpo físico passa a ser uma imagem e essa imagem tem um valor inclusive econômico. Quanto maior é a oferta de corpos ao mercado, menor conseqüentemente é o valor que se paga para a abstração de uma visibilidade a partir da fisicalidade desses organismos, mas que ao mesmo tempo transvalora a presença dos corpos.

Sendo assim, por existir essa diferença em relação à presença dentro do jogo de visibilidades no que envolve a corporeidade, a sexualidade, as relações de gênero, passam a afirmar a impossibilidade de compor a imagem de um corpo unificado, que ocorre de modo diferente também quando o corpo ganha nova significação e valores.

A esse controle do desenho maquínico do corpo, do texto e da imagem Baudrillard (2005) chama de *cibernética*. Controle do interior da matriz da imagem, do corpo operando e reescrevendo os códigos de administração ou as dimensões genéticas de performatização desses corpos. No mundo cibernético, nada existe para além dos parâmetros de busca que oferecem um espaço fragmentado disposto por códigos instituídos.

Dessa forma, *sites* de busca ficam atrelados a uma resposta sempre definida, perguntas automáticas atreladas a respostas automáticas geradas pela máquina dentro de uma cadeia de linearidades lógicas que atendem sempre a um algoritmo definido que elenca uma causalidade pré-estabelecida. Como se a moeda do acaso submetida ao jogo da sorte caísse sempre do mesmo lado, já que opera uma ordem de determinações demarcadas a priori.

Seguindo a mesma linha, Christoph Türcke (2010), em *Sociedade Excitada*, mostra que a questão do hibridismo também passa a ser uma questão de mediação do espaço entre campos de significação.

Na tela, há a compreensão da fusão do sistema imagético e político. Deixam de ser intersecção de sistemas e integram-se num dispositivo único, superando o hibridismo inicial. As essências do ser revelam-se de forma híbrida. Híbridos também são os meios que disseminam as cadeias de informação sensível relativas.

Portanto, são sensações que funcionam em parte com elementos constituídos nas entidades existentes e em parte elementos estimulados por programações que os compreendem. Türcke (2010) investiga a orientação de Locke a partir da ideia de que a reflexão da mente precisa ser estimulada pelo mundo que envolve esse elemento.

Esse processo cria uma hierarquização das corporificações, ele as divide entre primários e secundários, para Locke primárias seriam aquelas consideradas “totalmente inalienáveis” ao corpo, como solidez, extensão, figura e forma.

Essas seriam capazes de transmitir uma ideia de autenticidade por si só, enquanto as secundárias seriam apenas transmitidas pelas primárias e não teriam semelhança aos corpos, como, por exemplo, da dor em relação a uma faca, o perfume com uma flor e etc. A esse processo descrito por Locke, Türcke (2010) nomeia sensualismo.

Para Türcke (2010), as sensações produzidas pelos objetos, abstrações que por si só não representam nada mais que ideias, como defende George Berkeley (apud Türcke, 2010) não haveria nenhum critério existente que permitissem distinguir as qualidades primárias das secundárias dos objetos. Berkeley dispõe que as informações que são capazes de ser produzidas a partir de objetos sempre são produzidas no espírito, já que Berkeley afirma que no que é chamado de *Espírito* há apenas sensação.

Assim esse “*espírito*” estaria sempre inserido como uma espécie de fundo duplo, ou seja, não é só uma instância que percebe sensorialmente, mas sim um campo de existência que se relaciona perceptivelmente com suas abstrações, pois do contrário as ideias no sentido colocado por Locke deveriam ser então as sensações dos objetos por si só.

Porém, quando nos referimos ao espírito segundo Berkeley, só há sensação. A ideia de espírito tem seu sentido alterado, deixando de ser uma instância que só percebe sensorialmente, mas, que também se relaciona perceptivelmente com suas ideias. A questão sobre a relação entre ideia e objeto passa a ser ponto de interesse a esse campo da Filosofia da Sensação (TÜRCKE, 2010).

Se os objetos são as coisas que vejo, toco, as sensações são sempre sensações de algo, um estado mental em que os objetos mostram-se à mente. Desse modo, a percepção não pode descolar-se de um objeto, tendo de estar sempre ligada a algo e deste modo não podendo vir a ocorrer em estado ‘puro’, ou seja, “a sensação nunca é pura; ela é constituída do fato de que *algo* é sentido” (TÜRCKE, 2010, p. 104).

Uma “interface háptica” não é apenas um dispositivo técnico que cria uma ilusão a ser tocada, quando por esse princípio um objeto se encontra na mente assume então esse caráter híbrido. Ela mistura-se fisicamente na consciência do indivíduo com o objeto a ser tocado, construindo então em sua mente essa realidade virtual que não mais opera tão somente no campo das coisas, objetivamente, mas, conecta-se com o fluxo de realidades transitórias de visualidades lógicas como a realidade artificial, que em seu universo propõe as próprias regras lógicas que regerão através de uma imagética aquele *espaço sintético*. A imagem, síntese de tempo e de espaço.

Porém, entre estes dois universos distintos de significação, o objeto e a percepção, encontramos a metáfora para o espectador dentro sistema de aprisionamento instituído pela imagem política, campos distintos de significação, emissor e receptor. De um lado, os que vislumbram a impossibilidade de escapar da totalização operada pelo controle gerado na instituição da imagem espetacularizada, através do poder de revelar dentro do jogo de visibilidades, a serviço das instituições financiadoras do mercado mundial, que cooptam com a força do capital tal poder espetacular.

Porém, do outro, o desejo de distinguir do processo de domínio a imagem política enquanto força de visibilidade de um fim em si, como um meio, uma ferramenta poderosa de gestão do campo simbólico social, que foi cooptado pelo capital, mas que enquanto ferramenta de transformação política pode ser recuperada como forma de reinserções de visibilidades cerceadas por essa imagem maquínica.

Portanto, estabelece-se, então um ponto de discordância como a fonte divergente que divide o pensamento daqueles que investigam a imagem política: entre o controle construído pela imagem, e a capacidade ou não, de escapar de suas determinações.

Entretanto, existe também outra possibilidade colocada por Christoph Türcke (2010) e que de certo modo incorpora mutuamente os modos de dissidência recíproca dentro de uma mesma instância do pensamento sobre a imagem política.

Türcke (2010) revela a possibilidade de que o próprio estado sensorial possa tornar-se um objeto dentro do universo de produção de percepções. Isso no caminho proposto por

Berkeley, em que o perceber de um objeto é perceber a sua própria percepção. Se, de um lado o mundo, está produzindo a fonte da percepção, do outro lado o espectador está percebendo essa observação da percepção.

Essa passa agora através da inserção nessa rede de significados virtuais, aparato técnico por meio da interface háptica, a promover a fusão entre esses campos do ser antes separados, imagem espetacular e espectador, por meio do hibridismo que mistura as percepções entre os campos de significação de sujeito e objeto.

Como se perceber um objeto não fosse nada senão a percepção dessa percepção. Projetando a superação do modelo de duas instâncias de Berkeley, prossegue Türcke “E quem garante que esse ‘eu’ não seja outra vez apenas um nome coletivo para uma miríade de percepções díspares – Não é outro senão Deus” (2010, p. 105).

Como provar a existência daquilo que percebemos e não podemos dar provas de existência a partir de um mundo físico, distinto e externo ao nosso? Quando abrimos os olhos não vemos as coisas diretamente, mas, sim a luz que incide sobre seus corpos. Não vemos as coisas e sim a luz, porém não nos damos conta do fato de que estamos vendo a luz e não as coisas que vemos.

Apesar de ser aquilo que nos faz poder entrar em contato diretamente com os objetos, não percebemos o próprio meio que permite que se vejam as coisas. Assim, a possibilidade da visão surge numa ilusão de ótica. Essa fusão entre instâncias ou campos de significação simbólicos foi sendo transformada dentro do indivíduo, através dos estímulos à capacidade do sensível, historicamente ao longo dos anos, concomitantemente ao acirramento da espetacularização política na sociedade. De: “Estado anímico dotado de componentes afetivos fortes” a “Forte impressão... gerada em um público ou uma massa de indivíduos presentes, e manifesta por seu comportamento” (TÜRCKE, 2011, p. 109).

Em termos genealógicos, tornar-se uma sensação passa a ser cada vez mais chamar atenção, estimular os sentidos, causar uma excitação. Nesse processo, esse sentido de sensação alcança também a tensão dos enredos sociopolíticos, superando conexões apenas individuais e processos anímicos. Seria então essa fusão entre instâncias um outro rumo que pudesse ser seguido? Um rumo híbrido, que entende o mundo e a consciência enquanto partes ativas e complementares no processo de ressignificação e de tomada do espaço do visível dentro do campo político.

Objetos híbridos são também dispositivos de imagem, pois “*não existem objetos puros*” (TÜRCKE, 2011, p. 104). Desse modo, também as essências do ser revelam-se de

forma híbrida. Híbridos são os meios que disseminam as cadeias de informação sensível relativas aos pontos distintos nas redes de produção de sentido. Porém, não podem mais ser separados enquanto simples unidade, pois é impossível delimitar o ponto de início e de chegada de cada nó presente nessa rede de visibilidade e significação.

De um modo ou de outro, esse indivíduo, seja pela gestão absoluta das operações do capital, seja pela administração dos campos de construções de aparatos técnicos imagéticos, unifica essas instâncias de percepção internas paralelamente a esse processo de espetacularização das sensações e do jogo de excitação estético causado pelas tensões sociopolíticas que esse chamar atenção do universo da sensação devia proporcionar.

Assim, essa *sensação*, enquanto acontecimento deve carregar consigo a emoção e o sentimento, cada vez mais. Desde a queda da Bastilha, os enredos políticos têm encarnado ondas de espetacularização em seus atos, cada vez mais dramáticos como os desenrolados na Revolução Francesa: “Que se visse no espetáculo a aurora da liberdade ou então o crepúsculo da ordem divina” (TÜCKE, 2011, p. 111).

Somos levados então a um salto ontológico que transfere a constante ampliação da potência do espetáculo desde a revolução industrial na chamada era moderna para o modelo que agora é nomeado por muitos como a *Quarta Revolução Industrial*<sup>4</sup>. Nesta, diferente da impulsionada pela máquina à vapor, é no ciberespaço que se efetuarão as novas transformações dos meios de produção.

Não se encontra barreira entre o mundo físico e o artificial. Uma nova revolução, permitida pela grande velocidade de trânsito de dados, diante do que até agora conhecemos com a instituição da análise por supercomputadores de uma grande quantidade de dados levando determinações através de terminais inteligentes à vida das pessoas a todo tempo, interferindo assim em seus mínimos aspectos.

E, por fim, a inteligência artificial, que acabaria colocando máquinas interagindo com pessoas e com outras máquinas sem que estas saibam se são realmente máquinas ou não. Klaus Schwab, criador do Fórum Econômico Mundial (FEM), apresenta a ideia em artigo publicado na *Foreign Affairs*:

A Primeira Revolução Industrial usou água e vapor para mecanizar a produção. A segunda usava energia elétrica para criar produção em massa. A terceira utilizou eletrônica e tecnologia da informação para automatizar a produção. Agora, uma Quarta Revolução Industrial está se construindo a partir da terceira, a revolução digital que vem ocorrendo desde meados do

---

<sup>4</sup> Conceito desenvolvido por [Klaus Schwab](https://www.foreignaffairs.com/articles/2015-12-12/fourth-industrial-revolution) em artigo disponível em: <https://www.foreignaffairs.com/articles/2015-12-12/fourth-industrial-revolution> Acesso em: 14/09/2018.

século passado. É caracterizada por uma fusão de tecnologias que está borrando as linhas entre as esferas física, digital e biológica.<sup>5</sup>

Aplicativos regem a colheita da produção agrícola, produzindo através da gestão da economia e Estado. A ideia de um dispositivo-organismo que desenvolve uma inteligência própria na execução desse processo é considerada. Nesse ambiente, as máquinas conversam desde a concepção até a produção do produto, executando do projeto até a produção com robôs.

A possibilidade de mapear um produto antes mesmo dele ser criado, e com isso se esse vai dar ou não o resultado esperado através das especulações das máquinas com sua capacidade de apreender e organizar os dados de uma ocorrência, revelando a possibilidade de efetuar a resolução de problemas e empenhar-se em processos de pensamento abstrato. Esse aprofundamento do aprendizado das máquinas alcança escalas cada vez maiores e mais imprevisíveis.

O estado da arte em inteligência artificial é justamente o exercício desse hibridismo elevado ao máximo em que as partes dos envolvidos na relação dispositivo-máquina e dispositivo-humano não se distinguem, formando um sistema integrado.

Portanto, essas unidades conectadas encontram cada vez menos separação entre si pelo reconhecimento mútuo entre os códigos que determinam as funções das inúmeras instâncias em operação nesses sistemas e que uma a uma sincronizam seus funcionamentos lógicos até que por fim, entre esses campos de operações diversos em funcionamento, agora integrados, possam operar como um único sistema. Assim, enquanto há algo que reside no ser, consequentemente há em parte algo que não repousa nessa existência.

No contemporâneo, a programação funde-se ao indivíduo através do aparato técnico e sua interface háptica, ou seja, o domínio do ser que antes deveria operar entre instâncias de percepção nos termos de Berkeley agora não encontra a fonte de domínio aparente, já que em ambas as instâncias sintetizam as diversas rupturas de fontes de controle e apreensão pelos controlados.

Dessa forma, com a fusão, o conflito de sentidos cessa e coloca o indivíduo como espectador de um sistema de funcionamento social que simplesmente acontece diante dos olhos. Sem espaço ou tempo para interferências.

Na modernidade, a princípio, e posteriormente na contemporaneidade, o desenvolvimento técnico acirrou esse processo: a mídia, os jornalismo, os filmes e séries

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.foreignaffairs.com/articles/2015-12-12/fourth-industrial-revolution> Acesso em: 14/09/2018.

entre centenas de telas que nunca param de provocar a imersão no universo da imagem e exigem um posicionamento constante nesse fluxo político, com tempo e espaço sintéticos. Quando andamos de ônibus, não vemos a paisagem, assistimos a tela que nos remete através de sua onipresença à narrativa matricial, que une os indivíduos em suas redes de significação e assim distribui os papéis de cada elemento dentro do programa de gestão dos corpos.

São diversas as *timelines*, cada uma dispõe sua programação de modo que paralelamente, existem vários sistemas de significação simbólicos e estéticos ocorrendo simultaneamente. Esses programas encontram uma convergência entre si, não permitindo linhas de comandos que não sejam apenas superficialmente conflitantes, mas profundamente, para além das aparências operam com mesmo propósito praticando uma hegemonia totalizadora sobre as mentes dos pensamentos ordenados.

O programa que opera o processo cinemático de visibilidade, quem aparece ou não a cada instante dentro do mosaico de representações políticas. Como um *codec* de imagem, que lendo a indicação designada nos arquivos *renderiza* tais determinações revelando no *écran* social, através do conjunto dessas unidades, uma imagem construída pelo desempenho desse todo político.

Como afirmamos anteriormente, Marie-José Mondzain (2009) em *As imagens podem matar?* levanta historicamente a trajetória da construção da imagem enquanto força de domínio e unificação revelando a violência pela qual ela impôs-se ao longo dos séculos, com o domínio a princípio do cristianismo, a imagem da cruz, Cristo crucificado como ferramenta de fazer ver o domínio e a violência.

Porquanto, a autora revela o fato de que a revolução cristã monoteísta foi a primeira revolução que fez da imagem um símbolo de seu poder e instrumento de suas conquistas e através dessas conquistas estabeleceu uma hegemonia do controle do visível. Quem ordena o visível coordena o mundo e organiza o controle do olhar.

A veneração torna-se invenção de instrumento de unificação ideológica com criações de códigos de valores que regem as multidões e unifica conseqüentemente o mundo das ações sociais e do trabalho. Historicamente multidões vêm sendo ordenadas através de programações, geralmente de base religiosa ou política, organizando através dessa programação a ação de milhões de indivíduos sempre criando um campo de significação simbólico e imagético como força de gestão dessas massas.

Desde a construção das Pirâmides do Egito ou da Grande Muralha da China, aos povos germânicos durante o nazismo na Alemanha, o controle da unificação da massa social

parte de um conjunto de significações espirituais, estéticos e acima de tudo simbólicos. A possibilidade da imagem de permitir o vislumbrar as multidões vem sendo usada historicamente como ferramenta de controle.

Mondzain (2009) mostra que diferentemente do que supõem os que acreditam no domínio da imagem no contemporâneo, como as teses de Debord e Baudrillard, a mediação cultural das imagens não nasce com o surgimento das imagens técnicas. Ao contrário, a imagem sempre desempenhou um papel na construção da dimensão do *poder* na cultura. Por isso, ela pode afirmar a respeito do 11 de Setembro, contrariando a tese de Baudrillard sobre o nascimento da *Tela total* – que significa *grosso modo* a substituição do plano real pelo virtual –, que se tratou do “primeiro espetáculo histórico da morte da imagem através da imagem da morte” (MONDZAIN, 2009, pg.4).

Para Mondzain (2009), todo processo de domínio através da imagem advém da sua redução ao seu aspecto visível já que, assim, apresenta-se um sentido unívoco do ponto de vista da produção de conteúdo, sendo também uniformizador, já que permite que apenas um núcleo irradie de maneira centralizada o violento conteúdo estético. A autora reconhece o domínio pela imagem se dando então em três passos: *encarnação, incorporação e personificação*.

A imagem desde os primórdios do cristianismo era usada para evocar através de aspectos visíveis a história da reencarnação da paixão de Cristo, seria responsável então a imagem por fazer ver. Esta é *encarnação* porque consiste em uma dimensão sensível de algo suprassensível, perfazendo assim o mesmo destino do Cristianismo. Mondzain considera que neste jogo de visibilidade/invisibilidade nasce um poder emancipatório da imagem na medida em que se abre a possibilidades de interpretação não unívocas.

Mas se a imagem é um fazer ver, a sua deturpação da *encarnação* para a incorporação implica no surgimento de uma nova função: elas podem *fazer, fazer*, e é dessa passagem que se pode inferir o seu uso como poder ideológico.

A imagem de um crime responsabilizava aqueles que por trás dela estivessem, mas agora, o sentido que ao surgir uma imagem revela passa a ser também responsabilidade da imagem em si (MONDZAIN, 2009). Esta supera então os aspectos de um simples objeto que estimula uma realidade sensível, a violência que encarnam transforma as imagens em símbolos de poder encarnado que tem capacidade de intervir no fluxo da construção política. Em outras palavras, a *encarnação* é o invisível, a *incorporação* o visível.

A violência reside não na imagem enquanto objeto, mas na imagem enquanto meio subjetivo encontramos aí o aspecto que carrega o universo da imagem para o contemporâneo. A questão da representação surge enquanto definidora de uma narrativa que se descola de um sentido supostamente apreendido.

Como coloca Mondzain (2009), antes as imagens foram acusadas de fazer ver as coisas, agora são acusadas de fazer-nos fazer as coisas. As imagens podem matar? A banalidade da violência gratuita cresce conforme somos expostos ao aumento do espetáculo de visibilidades, as próprias produções visuais tornaram-se um gigantesco mercado em si. Mesmo quando revestida da maior inocência, não é capaz de se separar a violência com que valores hegemônicos são transmitidos instantaneamente com a imersão do indivíduo no manancial narrativo que emana da imagem política.

As imagens geram objetos que devem ser observados, examinados. A violência atribuída à imagem passa a existir não só numa narrativa em um espaço simbólico. O poder violento da imagem: não importa o que é retratado, a imagem passa a ter independência enquanto entidade política que vem percebida por uma violenta força de afirmação. Mas, se a imagem espetacular gera uma violenta força de subjugo paralisante, como essa força é capaz de impor e comandar os espectadores pressionando-os em suas ações?

Mondzain (2009) explica que as imagens não são recebidas passivamente pelos espectadores. Elas não são a origem pelas quais o “eu” pratica atos. As ações passam a ser tomadas como simples vontade de nosso desejo, e não imagem que rege o nosso inconsciente de significações, nossos paradigmas de visibilidade política e conseqüentemente os valores morais erguidos a partir do modo que os elementos políticos assumem papel e aparência no panorama social. Um criminoso, por exemplo, age por seu desejo e não pela imagem, assim como Aristóteles dizia que olhar para um cadáver nos causa repulsa, mas olhar para a imagem de um cadáver pode mesmo nos gerar um prazer estético.

Para a autora, é no escrutínio das formas de domínio da imagem, pelo processo de estudo, pelo trabalho sobre o tema, que podemos compreender melhor o modo que somos dominados pela imagem e conseqüentemente buscar a saída de dentro do labirinto caleidoscópico de imagens projetadas sobre nós.

## **2.4 Imagem Política como força de visibilidade e resistência**

Mondzain (2009) também funde o objeto com a própria imaterialidade da ideia de um objeto sem corpo, mais uma vez a dificuldade de distanciar a percepção com os objetos apreendidos pelo subconsciente dirigido pela imagem política como nas instâncias de percepção de Berkeley (apud TÜRCKE, 2010). Um objeto sem corpo, sem mãos próprias, um *corpo sem órgãos* (DELEUZE; GUATTARI, 1996), mas que pode, entretanto, magicamente agir através de sua influência. Programar os fatos, traçando as linhas de comando e engajamento político-social, qual é então a força das imagens? Elas poderiam matar?

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram. O "*joi*", o unir-se no amor cortês, a troca dos corações, o "*assay*", o provar algo antes de oferecê-lo à pessoa amada: tudo é permitido desde que não seja exterior ao desejo nem transcendente a seu plano, mas que não seja também interior às pessoas. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.16).

O chamado uso mágico das imagens a que Mondzain (2009) refere-se coincide com processo de espetacularização do sensível, citado por Türcke (2010), durante a modernidade: esse acontecer das coisas, em que chamar a atenção do sensível foi gradualmente crescendo e dominando espaço no campo da percepção.

Esse cresce até o ponto em que passa a afirmar sua própria existência a partir de sua essência. O aparente silêncio das imagens não tem motivos para querer nos emudecer. Para Mondzain (2009), a imagem não quer nos silenciar, o visível por si só não dá ordens simplesmente. Então, quem faz?

A autora destaca que o termo magia tem a partir de sua origem etimológica uma acepção forçada por um abuso de linguagem que confronta o uso diferente da causalidade linguística empregada pelos modernos em relação à mágica quando comparado com os povos tradicionais.

O poder imaginário que criou fetiches para significar o substitutivo para a fabricação de uma eficácia singular. Questão que se apropria de todas essas estruturas imaginárias, que em algumas culturas atuam sobre a realidade, graças à eficácia de objetos intermediários em uma operação simbólica de deslocamento.

Portanto, é pela imagem, como um fac-símile ou como um objeto que ocupa o lugar de outro, que uma relação de poder é introduzida. Se essas imagens tiverem um poder encarnado, deve haver uma resposta para elas, porque é sempre possível produzir contrapoderes, contraimagens que a contraporiam e a rebateriam.

O tema icônico central é a imagem do olho ou mais exatamente o olhar. A ideia de uma imagem que mata é familiar em muitos povos tradicionais e seus mitos. Tradições nas quais misturam simulação, fantasmas e feitiços do mal. Como Medusa ou Narciso, devoradores ou devorados pelo poder da imagem. Mondzain (2009) revela que a violência da imagem explode quando permite a identificação do irrepresentável no visível.

A única imagem que possui a força para transformar a violência em liberdade crítica é a imagem encarnada. A força reside na sua rebelião para se tornar substancial através do seu conteúdo. É no agir da ausência das coisas que a imagem corporifica esse elemento político e que não possui corpo físico. Isto é, visibilidade carnal para uma ausência física superando na lacuna intransponível essencial seu modelo referencial. Dar corpo, por outro lado, significa incorporar, ou seja, propor à substância algo tangível e real, fiel aos elementos que se fundem e desaparecem no corpo com o qual são identificados.

A imagem projeta, então, um corpo virtual sem materialidade. Essa é fundamentalmente irreal, sua violência reside na força para se tornar substancial, ou seja, para dar sentido político a uma representação da forma ou do aspecto de ser de um objeto descorporificado. Ganha sentido a hegemonia do domínio da imagem na sociedade do espetáculo em que, como define Debord, a verdade deve estar para além da verdade. Ou aquilo que chama atenção do sensível deve estar para além da delimitação essencial que define o ser.

A espetacularização do ser, convertendo e unificando instâncias antes separadas ou não delimitadas. Vida pública e privada, a economia. A imagem oferece visibilidade carnal àquilo que não possui substancialidade física. Como na projeção da caverna, ou como cérebros em uma cuba, redefinimos os limites da existência.

Na imagem encarnada são formados três pontos indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação ao que vemos. “A imagem pertence a uma estranha lógica do terceiro incluído” (MONDZAIN, 2009, p.11). Esse terceiro, um elemento que cria o sentido político do que percebemos. Elemento significador da consciência.

Se, por um lado, para Rancière (2005) a partilha do sensível, exige uma ocupação do espectro do visível político e demanda a partir desse desejo de significação uma inclusão na

narrativa dentro do corpo social pelo indivíduo, assim, a imagem política foge da estrutura de domínio contínuo e aparece como grande ferramenta de poder de inclusão de grupos políticos que não conseguem obter lugar de visibilidade dentro desse sistema.

Por outro lado, autores (TÜRCKE, 2011; BAUDRILLARD, 2005) anunciam a fusão do dispositivo técnico com o indivíduo e a partir dessa inserção protética de imersão, entre corpos, geram-se elementos híbridos, que questionam o sentido das próprias categorias ditas absolutas no alicerce das estruturas existenciais. Espaço, tempo e materialidade se ressignificam e passam a realidades transitórias apoiadas por fluxos contínuos.

A partir dessa fusão, a própria ideia de consciente significador da percepção funde-se com o mundo objeto. A mente alarga-se para além do corpo e passa a ser um objeto simbólico. A imagem encarnada descorporifica a presença da afirmação política enquanto materialidade, quando tudo passa a ser representação, finda-se a representação, pela própria extensão daquilo que se representa. Quando nada difere entre si, se estabelece o Espetáculo Total.

Busca-se assim, mesmo que embargado diante do controle total pela imagem, o mesmo risco que a arte pode oferecer ao *status quo* dentro do sistema da indústria cultural. Um feixe, um lampejo de visibilidade, que tem a mesma força revelada por Sócrates em sua alegoria do mito da caverna. Mesmo que, quando por ao menos um segundo, somos atingidos pela imagem que revela, imagem que engole, devora, destrói a ilusão e ilude a crença, paralisa como a terrível imagem da Medusa ou captura pelo desejo como com Narciso.

A imagem é capaz de sintetizar, expor e denunciar contradições. A visibilidade política através de sua instância estética é capaz de acomodar conflitos que a linguagem não comporta, e mesmo sem ser capaz de gerar um caminho, explica a impossibilidade de resolução incorporando esses elementos dentro de um sentido próprio, mesmo que divergentes juntos. Espectadores unificados regidos pela lógica social da imagem.

Uma parábola para contemporaneidade, a encarnação icônica pela imagem dentro de um sistema incapaz de sintetizar grandes narrativas portadoras de verdades, mas que ao mesmo tempo alinha conexões diversas e contraditórias. Com o poder de síntese da imagem política é possível unificar a contradição entre esses elementos.

Georges Didi-Huberman (2011) em *A sobrevivência dos Vagalumes* faz um questionamento essencial entre esses dois polos: Grandes Luzes x Pequenas Luzes. A experiência estética visual, que revela o reaparecer e redsaparecer das luzes menores

desterritorializadas. Não há comunidade viva sem a fenomenologia de sua apresentação, qualquer maneira de imaginar é uma maneira de fazer política.

O próprio *status quo* quando institui suas ferramentas de domínio, institui também os pontos de ruptura do sistema de controle (DIDI-HUBERMAN, 2011). Não há, portanto, para a teoria das sobrevivências, nem destruição radical, nem redenção final. Ressurgências da imagem x horizonte, as imagens fazem os sonhos aparecer.

Uma simples questão de estética e de forma do discurso, (uma vez que) o que está em jogo ali é capital. Trata-se de extrair o pensamento político de sua ganga discursiva e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 24).

Didi-Huberman estabelece uma relação entre as forças de domínio, a que ele chama de “clareza ofuscante dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, P. 30) e as luzes difusas dos vaga-lumes.

A relação de resistência dos pequenos grupos sociais oprimidos diante da permanência do fascismo na Itália após a morte de Mussolini: “O regime democrata-cristão era ainda a continuação pura e simples do regime fascista” (PASOLINI apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26). O autor considera que diante dessas luzes hegemônicas e autoritárias, mesmo que esvaeçam e fiquem imperceptíveis, estas pequenas luzes ainda resistirão.

Assim, sempre que o *status quo* lança suas ferramentas de domínio, imediatamente estabelece às forças de resistência, os meios e brechas pelas quais encontrarão esses grupos sua sobrevivência: “Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

Didi-Huberman se afasta da ideia debordiana que compreende o domínio inexorável do espetáculo sobre a sociedade. O autor reflete sobre como um processo de instituição de uma nova forma de fascismo vem paralelamente ocorrendo com o estabelecimento do consumo irracional e através dessa generalização do consumidor de “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.30). Disso decorre o declínio do humano pela desconstrução dessas relações populares.

A linguagem das coisas mudou de forma catastrófica, porque o espírito popular se perdeu. Nesse ponto, a reflexão presente sobre o texto de Pasolini aproxima-se do caminho

apresentado por Debord (1997) em relação ao domínio das relações sociais pela esfera do consumo. “Até mesmo a época revolucionária do consumo - que, por sua vez, mudou radicalmente as relações entre cultura centralista do poder e culturas populares - só fez isolar ainda um pouco mais o universo popular napolitano” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 34).

Ao mesmo tempo em que a riqueza cultural, de linguagens e conhecimentos das luzes dissidentes vai sendo atacada pela generalização da narrativa do consumo, Pasolini busca uma maneira anarquista, ao que parece, de separar a resistência política das organizações partidárias. Uma forma de entender a libertação não segundo o modelo único de atingir a riqueza e o poder.

Pasolini quis mostrar o poder específico das culturas populares, para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de resistência histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a sobrevivência: Uma maneira de considerar a memória “Gíria, tatuagens, lei do silêncio, mímicas, estruturas do meio ambiente e todo o sistema de relações com o poder permaneceram inalterados” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.33)

Mesmo diante do domínio absoluto, as luzes da insignificância insistem em seguir sobrevivendo, guardando suas linguagens particulares diante do extermínio da globalização. Se antes, no período referente à modernidade, houve a necessidade da libertação de grupos sociais pela ruptura das determinações das grandes ideologias de domínio. Agora, pela incapacidade das forças que regem o sistema de simbolizar representações complexas a partir de uma narrativa unificada, deriva em um modelo que produz suas visibilidades através de um sistema descentralizado.

Com isso, a partir da impossibilidade de significância surgiram vácuos de existência, de representação política e simbólica. Os espaços vazios que essas representações deixaram no espectro de visibilidade política acabou por revelar uma nova imagem política, que permitiu enxergar polos de afirmação dessa visibilidade a partir do levante dessa inexistência.

Na contemporaneidade, essa imagem inexistente visibilizada, produzida no vácuo de significação de um indivíduo diante da desconstrução das estruturas de controle das mediações sociais, exige um novo desafio das chamadas luzes difusas. Diante do domínio de todo espectro da realização da visibilidade política social da imagem espetacular, realizar o despertar através dessa imagem da destruição.

Dessa forma, após projetar o levante da inexistência desses elementos de significação por sua incapacidade de se colocar no espectro de visibilidades políticas afirmativamente, surge agora à possibilidade do realizar de um despertar pela imagem, transformando uma

imagem da insignificância num projeto de resistência simbólica pela disputa do espaço de visibilidade política dessas pequenas luzes que, se organizadas, podem não apenas evidenciar sua inexistência de sentidos revelando a ruptura das estruturas que alicerçam esse sistema. Mas, organizar-se em grupos capazes de realizar a transferência do poder simbólico das grandes instituições de significação para pequenos grupos de construção de narrativas periféricas, a partir dessas a inclusão nos espectros de afirmação e visibilidade política.

A partir dessa transferência de poder, permitir que a suavidade do brilho das luzes difusas possa projetar suas singularidades para além de um sistema pasteurizado de criação de realidades políticas e narrativas hegemônicas. Pontos significantes como os pontos do mosaico de uma tela de televisão, que antes apareciam como um defeito de imagem ou como a impossibilidade de cada pixel, elemento fundamental da imagem eletrônica, de representar as designações de um programa que comanda a sincronia cinemática das aparições desses elementos no espaço e no tempo da visibilidade social.

Assim, por não mais corresponderem a tais designações, aparecem como defeitos na imagem, incapazes de significar, mas que ao mesmo tempo justamente pela incapacidade de significação causam uma ruptura no jogo de sedução criado pela narrativa política produzida pela imagem. Defeitos que questionam tais visibilidades, denunciando que por trás dos lugares reservados ao campo de partilha da visibilidade política existe sim uma maquinaria que rege e domina os corpos.

É justamente pela percepção desse domínio que esse vazio pode ser ocupado por esses grupos populares, os pontos luminescentes, não mais apenas aparecendo como uma imagem incapaz de seguir a orientação do programa central de gestão das visibilidades, mas, passo a passo a reescrever a narrativa que desempenha a imagem política como ferramenta poderosa de visibilidade, ocupadas por esses pequenos meios que possam levar a lugares livres das construções objetivantes que os sistemas sociais baseados no controle e domínio podem realizar.

Por causa disso, a inclusão no domínio social dos campos de significação excluídos, agora ocupando o lugar de criação de sua própria narrativa política, encontrando em meio às forças de repressão e extermínio fascistas a possibilidade do despertar da uma existência. Não simplesmente na aparência através de artifícios do consumo, mas sim recuperando o desempenho do papel político em relação ao cerne do que significa a humanidade e sua relação intrínseca com a política e seu papel social.

### 3. *MACHINA MACHINIS: A MÁQUINA CRIADORA DE MÁQUINAS*

#### 3.1 Modernidade *versus* Contemporaneidade

Novas formas de produção e gestão das visibilidades na sociedade contemporânea, além do efeito de pulverização semiológica que rompe com a hegemonia das categorias ideológicas, impuseram o questionamento de categorias existenciais pacificadas historicamente na construção da unidade de grupos sociais diversos. Com a ruptura dessa estrutura de significação, esses grupos tornaram-se carentes da capacidade de dar conta do lugar ocupado por estes especificamente, porém esse lugar está atrelado à gestão dessas visibilidades.

A partir disso, o contraste entre o lugar social e a possibilidade da representação do lugar ocupado na relação entre a representação e aquilo que se vê representado gera então o sentimento de despertencimento do indivíduo. Tanto do meio social, quanto em termos identitários. Acarretando um sentimento de desconforto no indivíduo, que se produz no cerne da criação do modelo social que pela incapacidade de representar pela imagem passa a questionar o próprio lugar de disposição dos elementos constituintes desse sistema. Ao vislumbrar a deterioração de uma narrativa historicamente estruturada o indivíduo enquanto fonte emissora e receptora de um sistema ramificado encarna as desilusões que refletem a fratura desse modelo.

A contemporaneidade é muitas vezes apontada como um período que traz consigo um desconforto, do ponto de vista daqueles que transitam pelos caminhos da existência dentro do sistema social. Como faz o psiquiatra Joel Birman (2014), que apresenta esse mal-estar do corpo como um reflexo do vazio no existir. No registro das intensidades do mal-estar contemporâneo, a incidência imediata do excesso se apresenta como afetação e se expressa como sentimento.

O excesso transborda como humor e *páthos* e depois desloca-se para os registros do corpo e da ação, regulando afetos e sentimentos. Por ser a irrupção de algo que escapa ao controle e regulação da vontade, o excesso afeta fronteiras estabelecidas para a experiência sensível.

A presença da angústia e o efeito traumático decorrentes da experiência do incontrolável são efeitos da posição de impotência da subjetividade frente a algo que a ultrapassa e que não consegue dar conta. Nesse cenário, a autoestima se dissolve e o sentimento de segurança psíquica, “de que o eu pode dar conta das relações entre o corpo e o

mundo” (BIRMAN, 2014, p.117), esvazia-se. O sujeito perde a possibilidade de fazer e agir, sendo a *desposseção de si* uma problemática crucial do mal-estar contemporâneo.

Uma possibilidade para abordar a psicologia referente ao sentimento de sofrimento social que advém da instituição da modernidade é a abordagem proposta por Sigmund Freud em *O Mal-estar na Civilização*, em que o autor afirma a necessidade da diferenciação entre o que é interno, portanto pertencente ao ego, do que se apresenta numa dimensão externa, que é oriundo do mundo em que nossa presença presentifica-se.

Através desse discernimento, somos capazes de nos protegermos de sensações desagradáveis ou daquilo que incomoda e impõe sofrimento. Assim, “no início o Eu abarca tudo, depois separa de si um mundo externo” (FREUD, 2010, p. 13), desse modo, o sentimento que portamos em nós mesmos, é o “resíduo” de um sentimento mais abrangente e que apresenta “uma mais íntima ligação do Eu com o mundo em torno” (op. cit).

Buscando então a preservação submergimos numa espécie de regência executada pelo “programa do princípio do prazer.” Esse princípio domina o “aparelho psíquico” que se depara com um universo de possibilidades para sua realização “tanto com o macrocosmo quanto com o microcosmo.” (FREUD, 2010, p. 21) levando então os indivíduos à percepção de que “todo o arranjo do Universo o contraria” (op. cit).

Se a felicidade está incluída no plano da satisfação, cria-se então o cenário perfeito para a frustração dessa expectativa “Aquilo a que chamamos ‘felicidade’, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico” (op. cit).

A insatisfação oriunda da “civilização” é, portanto, o sofrimento criado pela imposição da não realização dessas necessidades. Buscamos então o contraste entre esses estados psíquicos, para que através destes possamos presentificar a satisfação.

Assim, numa sociedade em que devemos abrir mão de nossas necessidades em nome de uma programação social, cada vez menos linear e conseqüentemente, mais fragmentada, somos também incapazes de alcançar, através de uma plataforma comum de racionalidade, a satisfação necessária a uma vida primordial.

Portanto, cria-se então a necessidade do advento de meios externos que possam gerar o contraste entre a satisfação e a insatisfação, “Sabe-se que com ajuda do ‘afasta-tristeza’<sup>6</sup> podemos nos subtrair à pressão da realidade a qualquer momento e encontrar refúgio num mundo próprio que tenha melhores condições de sensibilidade” (FREUD, 2010, p. 23).

---

<sup>6</sup> Freud usa a palavra *Sorgenbrecher*, que segundo o tradutor literalmente seria traduzido como "quebrador de preocupações" (FREUD, 2010, p. 80).

Então Freud identifica três fontes fundamentais do sofrimento humano na sociedade moderna “a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade.” (FREUD, 2010, p. 29). Mesmo com o grande desenvolvimento tecnológico trazido pelo sentido da modernidade e assim estabelecendo sobre a natureza um controle jamais imaginado “esta recém-adquirida disposição de espaço e de tempo, esta submissão das forças naturais” (FREUD, 2010, p. 31). Não foi capaz de entregar a satisfação que esse projeto de desenvolvimento humano propunha realizar e assim “não elevou o grau de satisfação prazerosa que esperam da vida, não os fez se sentirem mais felizes” (op. cit).

Dessa forma, é preciso enfrentar o fato de que exercer um domínio sobre a natureza não se constitui de modo efetivo como objetivo culturalmente eficaz na busca da felicidade humana:

Dessa constatação deveríamos concluir apenas que o poder sobre a natureza não é a condição única da felicidade humana, assim como não é o único objetivo dos esforços culturais, e não que os progressos da técnica não tenham valor nenhum para a economia de nossa felicidade. (FREUD, 2010, p. 31)

Com isso, o sujeito passa, no processo civilizatório, a orientar suas preocupações rumo àquilo que “não possui qualquer valor prático”, já que numa perspectiva fragmentada, na qual não é possível compreender a extensão social das ações regidas por um conjunto de obrigações e determinações, acabando por desorientar a possibilidade do próprio sentido das normas que reproduzimos, somos levados ao dilema imposto pela civilização. Ou seja, o desejo de realização do eu em detrimento da edificação de valores sociais que permitam que a partir destes se erga a civilização moderna. “A vida humana em comum se torna possível apenas quando há uma maioria que é mais forte que qualquer indivíduo e se conserva diante de qualquer indivíduo.” (FREUD, 2010, p. 37).

Assim, com a imposição desse meio social sobre o desejo do indivíduo somos levados a abrir mão de nossa felicidade em nome de um projeto de desenvolvimento. Deste modo, “o poder dessa comunidade se estabelece como ‘Direito’, em oposição ao poder do indivíduo, condenado como ‘força bruta’” (op. cit).

Essa substituição, a do poder do indivíduo pelo poder da comunidade, considera o autor, “é o passo cultural decisivo” (op. cit). Se numa sociedade somos obrigados a restringir nossas possibilidades de satisfação, o indivíduo é a régua de sua própria satisfação. Surge

então a necessidade de regulação entre estes pontos de divergência, vem daí a preeminência da justiça, e através desta, “a garantia de que a ordem legal que uma vez se colocou não será violada em prol de um indivíduo.” (FREUD, 2010, p. 38).

Desse modo, fica evidente a ambivalência entre a liberdade do indivíduo e a sociedade, assim “ele [o indivíduo] sempre defenderá sua exigência de liberdade individual contra a vontade do grupo.” (op. cit).

Nessa sociedade se retira das ações sociais seu sentido evidente, remetendo o indivíduo a uma busca de estímulos alinhados a determinações oriundas de modelos ideológicos, que estão fraturados pela interposição de sentidos encadeados por uma máquina visual que executa essa função, como um *afasta-tristeza*.

Assim, na civilização moderna, a atribuição da humanidade, movida pela falta da possibilidade de percepção do sentido de suas ações no seio da civilização, passa a ser a “tarefa de achar um equilíbrio adequado” (FREUD, 2010, p. 38). Acomodar-se no lugar que possa minimamente preservar o indivíduo da presentificação do sofrimento que impõe a civilização ou “que traga felicidade” (op. cit).

Dessa forma, uma das questões fundamentais do indivíduo na fragmentada sociedade contemporânea é descobrir se de algum modo esse conflito pode ser resolvido para equacionar a relação do indivíduo impulsionado pelo programa de determinações sociais: “é um dos problemas que concernem ao seu próprio destino, a questão de se este equilíbrio é alcançável mediante uma determinada configuração cultural ou se o conflito é insolúvel” (FREUD, 2010, p. 38-39). Já que a sublimação do instinto é condição inseparável do chamado “desenvolvimento cultural” trazido pela civilização moderna.

A queixa é que a estrutura social não é mais viável a seus viventes e isso causa um forte sentimento de insatisfação nos sujeitos constituidores desses grupos. Por sua vez, a gestão da ‘realidade’ operada por políticos, elementos a serviço do mercado financeiro, assim como as instituições midiáticas e da *indústria cultural* (ADORNO, 1983), tem por função - além de dar lucros aos capitalistas - gerar imagens que deem a entender a narrativa de uma suposta democracia, forjada sob os valores do mercado, a ser imposta às populações, que prevê como modelo de vida o consumo sem sentido.

A ruptura da arquitetura da produção de domínio político exercido no período moderno, em consequência da quebra das expectativas dos indivíduos constituidores das relações sociais ou narrativas políticas, revelou os cacos daquilo que viríamos a designar contemporaneidade.

Assim, esses revelam o mosaico criado a partir dos fragmentos de estruturas ideológicas que, por serem rígidas demais, não apresentaram a resiliência suficiente para se projetarem sobre os sentidos dos movimentos imputados pela pressão da massa social. Já que esses movimentos, como turbilhões, apresentam-se em imprevisíveis e incontáveis direções de fluxo, o que inviabiliza a previsão de seus sentidos pelos meios instituídos de controle<sup>7</sup>.

Amarrando esses cacos para gerar um processo de unidade justamente a partir da quebra da unicidade, alguns, como Habermas (2000), ainda tentaram usar essa força de ruptura como ferramenta promotora do resgate do que existiu no moderno. No entanto, está agora perdido de vez na sociedade contemporânea com a disputa do domínio pela imagem política num universo fraturado, ou seja, a capacidade que as imagens assumem de fazer ver politicamente em seu circuito social. “Dessa perspectiva, a modernização social não poderá sobreviver ao fim da modernidade cultural de que derivou, não poderá resistir ao anarquismo “imemorial”, sob cujo signo se anuncia a pós-modernidade.” (HABERMAS, 2000, p. 8).

Com isso, os ditos grupos anarquistas, como denominados pelo autor, não teriam então se adaptado à proposta de conciliação dessas rupturas contemporâneas com o objeto racional moderno dentro de uma perspectiva histórica. Uma proposta reformista, que defendeu a ideia de modernização como um processo contínuo realizado no ocidente, e que faz de certo modo a defesa de um modelo que, segundo Habermas (2000), trouxe ganhos à humanidade em termos de desenvolvimento, mas que ao mesmo tempo, apresentou-se incapaz de permanecer sustentável diante de suas contradições, aos olhos dos mecanismos de gestão social contemporâneos.

Para Habermas (2000), mesmo se entendendo a modernidade por aberturas de conceitos com sentidos ambíguos, todos os modos de entender a ideia de pós-modernidade à

---

<sup>7</sup> “O poder é externo ao sujeito e simultaneamente seu âmbito de ação. Essa aparente contradição faz sentido quando entendemos que o sujeito não nasce sem poder, mas que seu vir a ser envolve uma dissimulação do poder, uma inversão metaléptica em que o sujeito produzido pelo poder acaba proclamado como sujeito que funda o poder. Esse caráter fundador do sujeito é efeito de uma operação do poder, um efeito atingido pela inversão e pelo encobrimento da percepção anterior. Isso não significa que o sujeito possa ser reduzido ao poder que o ocasiona, tampouco que esse poder seja *reduzível ao* sujeito. O poder nunca é apenas uma condição externa ou anterior ao sujeito nem pode ser identificado exclusivamente com o sujeito. Para que as condições do poder persistam elas devem ser reiteradas; o sujeito é justamente o local de tal reiteração, uma repetição que nunca é meramente mecânica. Na medida em que a aparência do poder passa da condição do sujeito para seus efeitos, as condições do poder “anteriores e externas” assumem uma forma presente e futura. Mas o poder assume esse caráter presente ao inverter sua direção, uma inversão que provoca uma ruptura com o que passou e se dissimula como ação que inaugura a si mesma.” (BUTLER, 2017, p. 24)

“Se o sujeito *não é* totalmente determinado pelo poder, *tão pouco é* totalmente determinante do poder ‘mas é significativo e parcialmente as duas coisas’, isso significa que ele ultrapassa a lógica da não contradição – é uma excrescência da lógica, por assim dizer, afirmar que o sujeito ultrapassa essa dicotomia não é dizer que ele vive em alguma zona livre de sua própria feitura. Exceder não é escapar, e o sujeito excede precisamente aquilo a que está vinculado. Nesse sentido o sujeito não pode suprimir a ambivalência que o constitui”. (ibid., p. 26)

luz do desligamento da assunção da tradição racionalista europeia levam à desconstrução da conexão histórica com o estabelecimento do racionalismo ocidental em relação a outro período.

Desse modo, Habermas (2000) separa a modernização social, dita “autossuficiente” quando gerada pelo processo instituído na modernidade, que chamou de *modernidade cultural obsoleta*, a tomada do sistema de gestão social e política pela chamada racionalidade moderna que “opera apenas com as leis funcionais da economia e do Estado, da técnica e da ciência, as quais se fundem em um sistema pretensamente imune a influências.” (HABERMAS, 2000, p. 6).

Por outro lado, a velocidade desse processo, teria criado como efeito colateral, uma espécie de “cristalização” cultural, como quando lança mão do pensamento de Arnold Gehlen sobre a cultura moderna: "todas as possibilidades que contém foram realizadas em seus elementos essenciais. Além disso, as possibilidades contrárias e as antíteses foram descobertas e integradas, de modo que doravante é improvável que as premissas venham a sofrer alterações” (HABERMAS, 2000, p. 6).

Em sua busca para extrair critérios de aferição da modernidade, Habermas (2000) questiona essa suspensão dentro de um esquema histórico. Para tanto, é preciso ainda manter um sistema de verificação racional que confere à Filosofia, não um status metafísico, mas a condução de um caminho para racionalidade.

Assim, o autor busca conciliar a objetificação racional proposta pela modernidade, com a necessidade de ruptura que a “cristalização” gerada pela modernidade exige: “No entanto, entre os teóricos que não consideram que tenha ocorrido um desacoplamento entre modernidade e racionalidade, a ideia da pós-modernidade apresenta-se sob uma forma política totalmente distinta, isto é, sob a forma anarquista.” (HABERMAS, 2000, p. 7).

Se de um lado, a distinção na análise de uma leitura do moderno proposta por Habermas (2000) é eficiente em separar campos distintos do entendimento a respeito do período em termos históricos, talvez seja no campo filosófico que seja necessário um aprofundamento a outras dimensões relativas às questões que os autores contemporâneos são obrigados a se embrenhar.

Para Habermas (2000), em sua vinculação histórico-cronológica da filosofia com uma estrutura racional alicerçante ligada a um paradigma de desenvolvimento material o coloca em uma plataforma diversa, é preciso dentro desse escopo distinguir tais campos de análise,

que a princípio prefere evitar; a dimensão política e estética referente à questão do contemporâneo.

Porém, por dar-se propriamente no campo do sentido estético “a obra de arte moderna ocupa, por isso, um lugar notável na interseção do eixo entre atualidade e eternidade” (HABERMAS, 2000, p. 14). Desse modo, a questão do sentido da arte passa a ser fundamental, para a apreensão do sentido político da modernidade. A ideia moderna de uma beleza fugaz e passageira passa a se contrapor ao entendimento clássico de uma arte ideal, com critérios regras e valores permanentes.

Ao investigar o limiar dos campos de determinação referentes às forças de significação simbólica que movem o sujeito na modernidade, somos levados a romper com o modelo proposto por Habermas, já que sem a superação da relação sujeito objeto proposta pela modernidade, não é possível avançar para uma questão fundamental ao contemporâneo, a da política enquanto elemento estético como constituidora do *ethos* do indivíduo na contemporaneidade.

Como em a *Sociedade do Espetáculo*, conceito trazido por Guy Debord (1997), em que o indivíduo converte-se através da sociedade do consumo num espectador dentro de uma narrativa programada pelo capitalismo globalizado, narrativa política e estética fundem-se no mesmo aparato de domínio político através de uma construção estética.

Desse modo, Habermas (2000) volta-se para o que enxerga como possibilidade no pensamento de Friedrich Schiller de agregar o sentido de um desenvolvimento estético promovido pela arte moderna à ideia de desenvolvimento social: “Se a arte deve cumprir a tarefa histórica de reconciliar a modernidade em conflito consigo mesma, não pode atingir apenas os indivíduos. Tem, antes, de transformar as formas de vida compartilhadas por eles.” (HABERMAS, 2000, p. 66).

Porém, se Habermas (2000) usa o pensamento de Schiller como instrumento conciliador, subverte justamente o cerne do sentido fundante no pensamento contemporâneo a respeito da fragmentação política causada pelo advento da modernidade: “Sua análise do presente [de Schiller] desemboca na ideia de que, nas relações modernas de vida, as formas particulares só puderam se diferenciar e se desdobrar ao preço da fragmentação da totalidade.” (HABERMAS, 2000, p. 66).

Entretanto, é justamente na consciência da impossibilidade da manutenção de um discurso de totalidade que se fundamentam os campos de teóricos contemporâneos agora duramente atacados por Habermas (2000) em sua defesa da modernidade. Isso fica claro

quando se apropria com ressalvas do pensamento de Schiller, colocando em parte à disposição de seu intuito.

Assim, Habermas (2000) tenta trazer o pensamento de Schiller para um campo de unificação social: “Sem dúvida a utopia estética de Schiller não visa estetizar as relações da vida, mas revolucionar as relações do entendimento recíproco. Diante da dissolução da arte na vida” (HABERMAS, 2000, p. 66).

Porém, é justamente no desejo de reformar a modernidade, que usa o desejo de emancipação do indivíduo promovido pela arte como uma “relação da arte com a revolução”, extraindo então justamente sentido oposto ao diagnóstico contemporâneo, pois enxerga na fragmentação de um modelo estético, e conseqüentemente político, uma força de unificação rumo a um sentido revolucionário.

Como representante desses autores que realizam um diagnóstico do contemporâneo, encontramos em Debord (1997) uma sociedade dominada pelo *espetáculo*, que tem a imagem como instrumento de domínio social, essas imagens projetadas diretamente às mentes das massas sem passar por um processo de reflexão mais consistente.

Assim, sem filtros, esse modelo político-estético parte direto para o cerne da estrutura psíquica dos indivíduos e passa a comandar as multidões de modo uníssono, como um programa de valores morais, impondo conseqüentemente a superação do modelo da imagem enquanto representação para promover uma presentificação total da imagem em si. Como um Frankenstein, colado a partir dos fragmentos de significação oferecidos pelo tecido social que resiste a um martírio homogeneizador cada vez mais certo. A fragmentação total desde uma amplitude macro até a máxima fragmentação possível, ou a narrativa do eu em si e por si. Sujeito sincrônico a um sistema que se movimenta independente da vontade de um suposto alguém.

Quando observado por recorte ampliado, a conexão de cacos da modernidade vistas a partir de uma perspectiva suspensa constrói mosaicos que podem ser interpretados a partir dos desenhos e formas gerados pela disposição desses cacos, fragmentos, rupturas ou novas ligações que enxergamos no contemporâneo. Ou seja, é uma unidade a partir de fragmentos, ou uma totalidade fragmentada, que se pudéssemos enxergar como um todo seria em si a imagem autopresentificada do contemporâneo.

No entanto, porque uma totalidade fragmentada em termos sociais levaria ao desconforto dos sujeitos que a compõem? Uma sociedade de plataformas tecnológicas e narrativas, que se unem a partir de rupturas, permite inerentemente também que se promovam

novas interconexões. É o modelo de rede, que quando desarticula um enredo conecta novos nós entre seus pontos, ou seja, o modelo rizomático (DELEUZE, 1996).

Destarte, são justamente as interconexões que quando rompem antigos laços e narrativas permitem que fragmentos informacionais alcancem essas novas pontas da rede, disseminando pequenas unidades de informação, como descreve o biólogo Richard Dawkins em seu livro de 1976, *O Gene Egoísta* sobre o termo *Meme*, por ele criado: “Um ‘meme de idéia’ pode ser definido como uma entidade capaz de ser transmitida de um cérebro para outro.” (DAWKINS, 1976, p.114).

De forma análoga à ideia de gene como unidade mínima da genética, Dawkins fala em ‘meme’ - uma abreviação de “mimeme” - como a unidade mínima da memória, autônoma e que, por ser facilmente aprendida, pode autopropagar-se através dos cérebros dos sujeitos.

Como meu colega N. K. Humphrey claramente resumiu numa versão inicial deste capítulo: "(...)os memes devem ser considerados como estruturas vivas, não apenas metafóricas mas tecnicamente. Quando você planta um meme fértil em minha mente, você literalmente parasita meu cérebro, transformando-o num veículo para a propagação do meme, exatamente como um vírus pode parasitar o mecanismo genético de uma célula hospedeira. E isto não é apenas uma maneira de falar (...)" (DAWKINS, 1976, p.113)

Assim, essa informação trazida por essas rupturas geradas por ideias ou *partes* de ideias, pode ser também, de algum modo, responsabilizada pelo desconforto presente nos indivíduos no contemporâneo, quando através de redes de informações dessacralizamos o mundo ao qual estávamos atrelados por meio de narrativas ideológicas programadas pelos meios técnicos de gestão política das massas. Somos levados então a compreender a forma pela qual se dão os fatos que tomam determinada aparência no universo político que nos envolve.

Nisso surge possivelmente um dos principais pontos de embate entre aqueles que analisam o universo de domínio da *imagem política* no cenário contemporâneo, já que justamente essa insatisfação pode ser a esperança para aqueles que pensam em contraste aos autores da imagem que tendem a ser mais fatalistas no que se refere ao destino da sociedade espetacularizada.

Desse modo, para autores como Georges Didi-Huberman (2000) e Marie-José Mondzain (2009), é justamente essa insatisfação com o contemporâneo a prova que a ruptura gerada pelo próprio contemporâneo traz consigo a informação necessária para a compreensão

a respeito do funcionamento dos esquemas que se revelam quando se partejam, ou seja, dividem o espectro das coisas visíveis.

Portanto, a insatisfação refere-se justamente ao funcionamento das *partes* dentro desse sistema. São as informações produzidas através do partejamento de verdades maiores que trazem consigo uma espécie de metalinguagem, que permite, a partir da própria presentificação da imagem política, observar como funciona a mecânica desse sistema de domínio.

É dessa informação gerada nos pequenos fragmentos partejados por essa rede de interconexões sociais que surge a insatisfação com o sistema social, a partir da consciência gerada pela fragmentação dessas grandes narrativas políticas.

Por conseguinte, para esses autores (DIDI-HUBERMAN, 2000; MONDZAIN, 2009), a ressignificação desse domínio converte-se em resistência pela apropriação dos próprios meios de domínio, ou seja, a imagem política é o próprio meio de ruptura. Ou, por essa mesma lógica, a desconstrução destes grandes sistemas de significação simbólicos se dá por meio da partilha do sensível, desconstruindo o domínio da imagem total em infindáveis partes significantes. Como veremos mais adiante ao abordar a obra de autores como Georges Didi-Huberman (2011) e Marie-José Mondzain (2009), que defendem a resistência a partir desse universo de domínio pela imagem.

Por outro lado, há aqueles que defendem que o espetáculo funde-se à própria estrutura social, infiltrando-se pelo corpo dos objetos, unificando as funções dos indivíduos viventes, promovendo o hibridismo tecnológico entre corpos orgânicos e máquinas, e, por fim, apropriando-se da consciência desses seres viventes.

Assim, para esses autores, o meio de domínio pelas imagens se transforma não só na própria estrutura social, quando presentificada em si mesmo, como também no próprio sujeito enquanto espectador espetacularizado e consumidor de uma narrativa construída pela indústria cultural. No rastro desse pensamento, as obras dos autores Christoph Türcke (2010) e Jean Baudrillard (2005) serão tomadas de modelo para a análise dessa perspectiva, nessa *Sociedade do Espetáculo* vislumbrada como destino de modo inexorável por Guy Debord (1997) no contemporâneo.

Assim, essa sociedade movida pelas coordenadas ideológicas de uma indústria cultural é regimentada por meio de um condão sensorial conduzido pela técnica, que avança no sentido de romper a barreira da distância entre a identidade e a representação em nome do comércio de percepções que passam a anunciar-se com a força própria das ideias essenciais.

Impõe-se então a presentificação do eu, através do desenvolvimento tecnológico, que à medida que se complexifica une os diversos elementos de plataformas distintas, promovendo o que Christoph Türcke (2010) denomina hibridismo tecnológico.

Türcke (2010), em seu livro *Sociedade Excitada*, demonstra a aplicabilidade desse processo de totalização do domínio da imagem política através do hibridismo promovido pelo desenvolvimento do aparato tecnológico e, conseqüentemente, o aprisionamento através da dependência gerada pela apropriação dos meios de partilha do sensível, ou seja, da gestão da visibilidade política de grupos sociais, tomados pelas diretrizes impostas pelo capital.

Mas nos últimos 50 anos, com o auxílio de aparelhos de som portáteis, telefones celulares e *laptops*, ela tem avançado por todo o globo, desenvolvendo novos padrões comportamentais híbridos como, por exemplo, simultaneamente assistir à televisão, mandar *e-mails*, telefonar, acariciar o cachorrinho ou o ser amado, uma virtuosidade própria, para não dizer novas qualidades administrativas, e com isso também novas cargas nervosas (...) (TURCKE, 2014, p. 44)

Esse pensamento, de domínio total pela imagem espetacularizada do meio social, estruturalmente como um todo, aproxima-se da visão fatalista de Debord (1997) e coincide com as posições de Jean Baudrillard (2005) em *Tela Total*, que acompanharemos mais de perto agora, em contraste com pensamento de outros estudiosos do campo da imagem política que abordaremos mais adiante.

O controle daquilo que aparece, ou não, dentro de um meio social, em termos políticos e a gestão de visibilidades no contemporâneo, usa como meio o domínio técnico da produção de imagens, ou seja, a imagem presentificada e não enquanto representação de um ente simbolizado não presente.

Desse modo, superando então a relação *imagem x representação* para afirmar uma lógica da imagem enquanto personificação em si mesma de uma ideia política, presente e que pode ser abstraída pelos indivíduos de modo estético, sem a reflexão dos campos relacionados à racionalidade. O que *aparece* torna-se *ser* como designado por Debord (1997), a verdade na sociedade do espetáculo deve estar além da própria verdade, para que seja incorporada com automaticidade programada e de forma direta pelo espectador passivo, através de sua aparência estética (*imagem técnica*). Se exerce a partir dessa imagem em si mesma seu esquema de domínio, que projetado na escala das massas, institui o controle da sociedade com a imposição das narrativas políticas dos operadores e designadores simbólicos desse sistema,

que numa dimensão coletiva instituem valores morais e sociais que a sociedade absorve como verdade absoluta de forma inconsciente.

O desconforto das massas, porém, vem a reboque da incapacidade de manter as farsas gestadas e geridas no seio de um estado profundo que representa os valores desse *status quo*. Há uma individualização dessa transmissão, a espetacularização é potencializada à escala do indivíduo, onde cada identidade passa a ser um canal.

Essa síntese de linguagens, produtos e estímulos de plataformas distintas que se fundem em diversos aparatos técnicos, *softwares e hardwares*, que se esparramam pelos próprios objetos com os quais nos relacionamos como a Internet das Coisas<sup>8</sup>. Como destaca TÜRCKE (2010), essas *redes híbridas* conduzem a novas conexões nervosas, que através dessas descargas resultam em diversos reflexos, inclusive de ordem psicomotora, criando nesse cenário dependência física aos, agora indispensáveis, estímulos sensoriais promovidos pela indústria do espetáculo.

Baudrillard (2005), assim como TÜRCKE (2010), propõe um cenário de fusão total do meio técnico com o humano. Já em princípio ele enxerga como ameaça generalizada a pulverização de aparatos técnicos que operam a imagem política: “Vídeo, tela interativa, multimídia, Internet, realidade virtual: a interatividade nos ameaça por toda a parte. Por tudo, mistura-se o que era separado; por tudo, a distância é abolida” (BAUDRILLARD, 2005, p.129).

Dessa forma, a abolição das distâncias a que se refere Jean Baudrillard: “entre os sexos, entre polos opostos, entre palco e plateia, entre os protagonistas da ação” é justamente a superação do modelo “entre sujeito e o objeto, entre o real e seu duplo” (op. cit) instituído tanto pela disseminação da técnica quanto pela ruptura das narrativas permitidas pelas transmissões informacionais conectadas em redes. Redes sociais são por assim dizer, um modo de gestão de visibilidade política de certos grupos ou indivíduos dentro de uma programação tecnológica social.

---

<sup>8</sup> Uma rede de objetos físicos, veículos, prédios e outros que possuem tecnologia embarcada, sensores e conexão com rede capaz de coletar e transmitir dados: “IoT – *Internet of Things* – como a internet das coisas é mais conhecida -, é uma nova visão para a internet, em que a internet passa a abarcar não só computadores, como, também, objetos do dia a dia. (MATTERN; FLOERKEMEIER, 2010; FACCIANI FILHO, 2016b). Não se trata exatamente de uma nova tecnologia, mas da nova fronteira em que a internet está se aprofundando. Isso é resultado do avanço tecnológico que vem se realizando continuamente, especialmente da miniaturização eletrônica e dos protocolos diversos de comunicação. (HINER, 2013; VERMESAN; FRIESS, 2014). São inúmeras as aplicações vislumbradas pela IoT. Atualmente, muito se fala em telemetria, aplicações com coleta de dados em ambientes diversos, possibilidade de atuação direta sobre objetos de todos os tipos, relacionamento em rede e interação de objetos entre si, interação entre objetos e pessoas, seja de forma provocada ou transparente. (FACCIANI FILHO, 2016b).” (FACCIANI FILHO, 2016, p. 12)

Assim, é justamente da instituição da ausência entre a imagem e a representação, ou para usar os termos do autor, *o real e seu duplo*, a que se refere para demonstrar a instituição do que chama *tela total*, que se impõe pela impossibilidade de distinção entre pontos antes diversos. Conseqüentemente, essa ausência de separação faz com que: “Em mais nenhum lugar haja a possibilidade do juízo do valor, nem em arte, nem na moral, nem na política” (BAUDRILLARD, 2005, p.129).

### **3.2 Jean Baudrillard e a Tela Total: A imersão do humano no universo da técnica**

Como defende Baudrillard (2005), é pela ausência do “*páthos* da distância”, que surge a impossibilidade da distinção entre a realidade e a representação simbólica do que é real. Até mesmo em termos físicos considera o autor existir uma ausência de distância entre emissor e receptor:

A excessiva proximidade do acontecimento e de sua difusão em tempo real cria a indemonstrabilidade, a virtualidade do acontecimento que lhe retira a dimensão histórica e o subtrai à memória. Por toda parte onde opera essa promiscuidade, essa colisão dos polos, há massificação. (BAUDRILLARD, 2005, p. 129)

Assim, para o autor, é justamente essa presentificação da imagem em si, que não representa mais uma alteridade de sentido e que de modo onipresente afirma-se politicamente. A natureza ou condição do que é outro, do que é distinto finda ao deparar-se com a totalidade da representação. Se todos podem estar presentes, tanto em termos físicos quanto informacionais, interrompe-se a possibilidade de representação. Afinal, uma imagem representa um algo que não se é, porém, se esse algo se torna politicamente aquilo que deveria representar, finda-se a possibilidade de representação.

A imagem de um cão não é o cão real, porém, a onipresentificação da imagem técnica possibilitada pelo desenvolvimento tecnológico permite a representação simbólica de um avatar virtual, que podendo operar em diversos lugares ao mesmo tempo, possibilita a superação do modelo imagem representação. É daí que vem a ideia de *tela total* de Baudrillard (2005): conjugados, esses diversos aparatos técnicos criam a presentificação total da imagem que já não está em um único aparato, mas, pelo contrário, é ubíquo, pois possui a faculdade de estar concomitantemente presente em toda *parte*. Um bom exemplo citado pelo autor são os reality shows, pois onde a narrativa de vida se desenrola sem atuação pessoal, há confusão entre o que é roteiro e a vida, ou, o *real e seu duplo* se embaralham.

Türcke (2010) e Baudrillard (2005) unidos pelo elo metodológico seguido até então, que tem como chave de leitura o domínio do humano pelo tecnológico, com a ressalva à existência de um hibridismo irreversível entre o humano e o aparato tecnológico.

Portanto, nos questionamos com as seguintes questões: Porém, de onde vem essa força? Vestimos esse conjunto digital, ou o criamos para que pudesse ser vestido sob medida na anatomia humana? Seria de fato o aparato técnico que permite esse domínio, ou qual seria a fonte real do controle sobre as massas? Como propõe Baudrillard (2005), essa onipresença impõe-se pela impossibilidade da distinção dos valores das coisas, a partir da imposição do fim da representação entre sujeito e objeto. Mas, a quem interessaria esse processo de domínio pelos meios midiáticos das massas?

Uma questão a se pensar é que, se o meio de domínio é a própria fonte de domínio, extingue-se também a distância entre controlador e controlado. O sistema convertido de meio de controle em força dominante passa agora a exercer o poder de comando, não só sobre os comandados, mas sobre aqueles que também um dia comandaram.

Nessa perspectiva, a partir da superação da ausência entre esses dois polos propicia-se o meio para que o próprio aparato técnico tome o sistema de domínio através dos meios de controle como um todo. Talvez, para que isso deixe de estar próximo da ficção, baste um breve desenvolvimento da inteligência das máquinas, que poderão retirar o poder das mãos das poderosas oligarquias econômicas convertendo-as em escravos, assim como as massas que um dia dominarão.

Talvez seja esse um ponto contraditório entre os autores do campo da imagem política que pensam a fusão total do meio técnico com o ser humano. Se o meio passa a ser a fonte total de domínio, os operadores do sistema não poderiam também fugir ao domínio total imposto pelo meio, já que não podem se distinguir de seu fim.

Para Baudrillard (2005), em oposição ao cinema ou à pintura, nos quais é exigido um posicionamento reflexivo diante da cena observada, está o que o autor chama de *imagem-vídeo*. Produzidas a partir da tela de computadores e geradoras de uma “espécie de imersão”, uma relação que estabelece “ligação umbilical” através de uma interação “tátil” ou uma “imersão celular, corpuscular” (ibid., p. 130).

Esse modelo de imagens projetadas em rede, conectando os indivíduos como as células de um organismo, promove esse hibridismo tecnológico. Baudrillard (2005) demonstra que esse modelo de ligação entre os indivíduos converte a imagem numa substância fluida que pode ser modificada eventualmente pelo contato entre os elementos que

a ela se conectam através desse rizoma, ou seja, uma rede biológica que estabelece seus nós de forma orgânica.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que a imagem virtual desloca-se livremente pelos elementos da rede, forma uma espécie de imagem líquida que se infiltra com outras linguagens, como a escrita. O texto também passa a ser compreendido e editado enquanto imagem e essas linguagens fundidas podem ser manipuladas livremente pelos elos da rede em movimentos desterritorializados, que fluem por todo universo do humano sem possibilidades de resistência direta do intelecto implantado a esse corpo técnico. Este se entrega, pelo contrário, como uma espécie de sequestrado vivenciando a síndrome de Estocolmo, e abre mão de suas prerrogativas críticas em nome da força da imagem política, ou aquela que transcende a distância entre imagem e representação política.

Sem a possibilidade de demarcar a distinção entre o ator e o espectador, defende Baudrillard (2005), é impossível definir a distinção, tanto física quanto informacional, entre os polos de emissão e recepção da rede, o que é o mesmo que dizer que, ao findar essa imagem onde “há uma cena e um olhar” finda-se também a representação, já que, em um universo onde progressivamente tudo se representa, é impossível estar ‘presente’ e ainda ser representado. Assim, o contemporâneo converte-se, através dessa profunda imersão ‘interativa’, no fim do próprio espectador e não no seu apogeu, como a princípio foi pensando dentro da lógica de uma *sociedade espetacularizada* (DEBORD, 1997).

Desse modo, Baudrillard (2005) lança bases nas quais é possível estruturar um pensamento dissidente em relação a essa universalização do controle das massas, proposta pelo autor a partir da ideia de um domínio tecnológico total sobre a construção de narrativas disseminadas no contemporâneo. Pois, como defende o autor, nesse processo “maquinal” de imersão humana dentro da “maquinaria” virtual, passa a não mais existir distinção entre “homem/máquina”.

Talvez não sejamos mais do que espaços pertencentes a ela – o homem transformado em realidade virtual da máquina, seu operador especular, o que corresponde à essência da tela. Há um para além do espelho, mas não o além-tela. (BAUDRILLARD, 2005, p. 131)

Nessa unificação entre os diversos campos sensoriais humanos e das máquinas somos levados a pensar sobre o domínio do humano pelo meio tecnológico, e que a partir dessa fusão não é mais possível distinguir os elementos entre os controladores e seus dominados. O que a princípio seria uma rede infindável de diversidade, mas que por fim converter-se-ia em um

gigantesco organismo biotecnológico multicelular. No entanto, ao mesmo tempo, operando ao fim como uma criatura uníssona, funcionalista, ou seja, como se cada elemento desse organismo já tivesse uma função definida a qual não se pode abrir mão de operar. Assim, qual é o sentido do destino se sabemos que ele inexoravelmente vai acontecer?

As próprias dimensões do tempo e espaço embaralham-se tendo por objetivo efetivar o sentido da realidade virtual, o de conduzir o ser a um outro tempo e lugar, receptáculos virtuais vazios a serem preenchidos, abolindo as barreiras da espacialidade e temporalidades baseadas na física dos corpos. Porém, se é abolida a distância entre o humano e a máquina, abole-se também a distância entre domínio e dominado, já que não é possível distinguir o meio de domínio dentro da *tela total*. Nesse cenário, a máquina tornar-se-á um único organismo integrado e gestado a partir do humano, porém com fim em si mesmo.

É como se a imagem de si que encantou Narciso tivesse tomado consciência de sua existência e do seu poder de domínio, abstraindo o possuidor da posse de sua própria imagem que passa a representar a si mesma e não mais a Narciso.

Portanto, para essa alegoria, é a falta de controle em relação à representação de si através de sua imagem que gera o que pode ser simbolizado como a própria perda da alma para Narciso, que encantado por sua autoimagem definha no leito do rio. No mito, o oráculo chamado Tirésias prevê a beleza de Narciso, porém, determina que para que tivesse vida longa ele não poderia ver seu rosto ou conhecer sua beleza.

Dessa forma, em uma perspectiva freudiana, o ego surge como um processo de construção da própria imagem, e afirma-se quando o *eu* se apropria dessa imagem (ELIA, 1995). A própria teoria do *self* tem como origem a capacidade de “especular”, ou seja, dos indivíduos de reconhecerem sua imagem no espelho. A consciência reflexiva é oriunda justamente daí: se perdemos a possibilidade da distinção do eu de sua imagem, perdemos também essa capacidade reflexiva.

Por causa disso, Narciso definha até a morte por perder a possibilidade de distinguir o eu e sua representação imagética. Sem a consciência do espaço e do tempo que seu corpo ocupava, coloca-se a distância entre a consciência de si e sua representação simbólica quando seu *self* perde a capacidade reflexiva a respeito de si. Aproxima-se assim o espectador contemporâneo da imagem espetacularizada, encantado por uma imagem de si, um avatar em transição constante. Assim como no Mito de Narciso, esse processo suspende o espectador de sua posição reflexiva. Já não há essa capacidade *especular*, ou seja, de perceber a diferença

entre o ponto emissor e receptor, suspendendo a distância e embaralhando a ideia de sujeito e objeto, como defende Baudrillard (2005).

“A figura da consciência que se volta sobre si mesma como se fosse um corpo recolhido sobre si mesmo, que se encolhe diante do pensamento de seu desejo, para quem o desejo é sintomatizado como essa postura de recuo. A consciência é assim representada como um corpo que se assume como seu objeto, forçada a uma postura permanente de narcisismo negativo ou, mais precisamente, uma auto censura nutrida narcisicamente” (BUTLER, 2017, p. 87)

Nessa perspectiva, o único destino que resta ao humano, aceitando por verdadeiro esse controle absoluto por meio da tecnologia, ante sua desintegração total enquanto consciência de si é resistir a esse processo já iniciado de domínio do humano por meio da imagem técnica. Ter em vista como objetivo principal que a luta contra a inteligência das máquinas é a própria luta de resistência do ser humano, em detrimento do surgimento de um ser híbrido gerado a partir da fusão do humano com a máquina, promovendo a partir do domínio pela técnica, uma espécie de *Homo-Machina* que em seu auge afirmará a humanidade como o princípio do que produziu e conduziu ao domínio total da própria humanidade a *Machina-Machinis* - a máquina das máquinas.

Para Baudrillard (2005), tudo que é produzido por meio da máquina é máquina. Textos, imagens, filmes, programas são produzidos a partir de uma técnica específica, a fim de gerar um efeito espetacular. Efeitos especiais, efeitos linguísticos e estéticos, edições e captações de imagens: “filmes repletos de efeitos especiais, textos carregados de partes supérfluas, de redundâncias devidas à vontade da máquina de funcionar a qualquer preço (é sua paixão) e à fascinação do operador por essa possibilidade infinita de funcionamento” (BAUDRILLARD, 2005, p. 131).

Nesse ambiente, certos “agentes virtuais” criam narrativas que, apesar de possuírem aparência de verdadeiras, são gestos programados a partir de critérios automáticos. A esse “design maquínico do corpo, do texto, da imagem” Baudrillard (2005) é, como mostrei anteriormente, a cibernética, ou: “controlar do interior, da matriz, a imagem, o texto, o corpo, jogando com o código ou as modalidades genéticas” (ibid., p. 131).

Baudrillard (2005), assim como Debord (1997) em relação à *sociedade espetacularizada*, faz um recorte pessimista em relação a esse ciberespaço. Para o autor, a Internet (BAUDRILLARD, 2005, p. 132), por exemplo, não é de fato um espaço de liberdade e descobertas, mas apenas o simulacro de um ambiente que contém tais características. Assim, essa máquina virtual oferece uma fragmentação espacial, espaço este que, mais do que um

pensamento autêntico fruto de uma trajetória peculiar, é que: “De fato, a máquina (virtual) nos fala; ela nos pensa.” (BAUDRILLARD, 2005, p. 132).

Diante da impossibilidade de descobrir caminhos e possibilidades autênticas, somos conduzidos então a pequenos simulacros espaciais, ambientes que apesar de oferecer uma aparente impressão de descoberta genuína foram de fato projetados para oferecer essa sensação programada para gerar estímulos previamente determinados. Como uma sala dos espelhos ou um trem fantasma, são ambientes projetados para conduzir o humano através das sensações e estímulos sensoriais a um lugar determinado. Quando a imagem política, através da presença total pelo meio técnico, opera o movimento do ser para esses lugares virtuais, a programação maquinal do humano está concluída com sucesso.

Deste modo, aponta o autor, todas as respostas já estão pré-determinadas pelas próprias chaves de pesquisa dos buscadores: “Toda pergunta encontra-se atrelada a uma resposta preestabelecida” (BAUDRILLARD, 2005, p. 132). Consequentemente, automatizamos os questionamentos e como efeito também suas respostas, assim é a máquina que constrói as respostas a respeito das questões que constroem nossas narrativas. Narrativas construídas a partir de questionamentos e respostas pré-programadas são também narrativas pré-programadas.

Somos identificados por cores dotadas de significado; somos programados por cores, que são aspectos do mundo codificado em que vivemos.

As cores são o modo como as superfícies aparecem para nós. Quando uma parte importante das mensagens que nos programam hoje em dia chega em cores, significa que as superfícies se tornaram importantes portadoras de mensagens. Paredes, telas, superfícies de papel, plástico, alumínio, vidro, material de tecelagem etc. se transformaram em "meios" importantes. (FLUSSER, 2007, p. 128)

Esse movimento de autoconstrução e ampliação infinita, como apresentado por Flusser (2007) em *O mundo codificado*, é inerente à estrutura maquinal que desenvolve uma interface cíclica, um circuito fechado de geração e consumo de representações automáticas de domínio criadas para o controle do humano. Perde-se a capacidade da operação pela qual a mente tem presente em si a imagem, ideia ou o conceito que correspondem a um objeto que se encontra fora da consciência.

Essa máquina sempre tem em vista a manutenção ou expansão de um modo de existência a partir desse domínio imagético. Ela aproxima-se do capitalismo nesse sentido: o de ampliar-se cada vez em oligopólios maiores concentrando cada vez mais poder na mão de menos elementos. Muitas vezes esses elementos não são nem mesmo puramente humanos,

pois o controle de uma rede social, por exemplo, está mais no domínio dos números que formam os algoritmos de determinada operação social - ou seja, mais uma ciência do cálculo ou dos números em seu conjunto - do que em si uma característica política do humano no 'controle final' dessa rede.

Daí a confortável vertigem dessa interação eletrônica e informática, como uma droga. Podemos passar aí uma vida inteira, sem interrupção. A droga mesma nunca é mais do que o exemplo perfeito da louca interatividade em um circuito fechado. (BAUDRILLARD, 2005, p. 132)

Para Baudrillard (2005), a relação com a máquina que sintetiza imagens não é como a com outros objetos, ditos “perfeitamente exteriores”, que por essa natureza apresentam uma interação física extrínseca na relação com o humano. A máquina virtual depende da ciência háptica. Deste modo, é por isso que para Baudrillard (2005) o computador é uma prótese na qual não temos uma relação tão somente interativa, mas também “tátil e intersensorial”. O que transforma o indivíduo num prolongamento ectoplasmático dessa tela. Na efetivação desse processo as falhas do corpo são as próprias falhas das máquinas.

Nessa perspectiva, as identidades se referem às próprias redes e não aos seus indivíduos, e são também as redes protagonistas das relações desempenhadas em seus espaços virtuais, onde o humano deve estar disposto a solver-se enquanto consciência de si em nome de um organismo maior. Em consequência, ao dissolver-se por inteiro dentro dessa espacialidade virtual, ele promove também uma desterritorialização que não permite mais que o indivíduo localize a si mesmo, gerando obstáculos em relação à percepção da individualidade e dificuldades em estabelecer conexões de alteridade.

Com isso, formando assim ambiente favorável para disseminação de fascismos e pensamentos de vieses totalitários, já que homogeniza cada vez mais o pensamento desses indivíduos dentro de sua bolha ideológica que busca dentro desse universo, um viés de confirmação. Assim, é menos na busca pelo conhecimento e mais no desejo do desaparecimento de si que se constitui o interesse da humanidade pelo virtual. Uma dissolução em favor de uma “convivalidade fantasma” que simula a felicidade por eliminar de modo fraudulento a referência das coisas, a virtualidade que “Dá tudo, mas sutilmente. Ao mesmo tempo, tudo esconde” (BAUDRILLARD, 2005, p. 133). O sujeito perfeitamente realizado nesse universo de felicidade sinteticamente cíclica torna-se produto automático dessa relação, um objeto, e a partir dessa objetificação “instala-se o pânico”.

Esse posicionamento de Jean Baudrillard (2005), o aproxima do cenário de uma sociedade espetacular hipertrofiada apresentado por Christoph Türcke em *Sociedade Excitada* (2010), que abordaremos a seguir, mais propriamente no que se refere à dependência física que é gerada a partir desses estímulos sensíveis psíquicos. Bem como sobre a totalização do controle promovida pelo hibridismo tecnológico que implanta progressivamente a máquina dentro do humano, ampliando a unificação desses universos em sentido de um organismo *cyborg*, único. A máquina criadora de máquinas e, conseqüentemente, de todas as coisas.

### **3.3 Christoph Türcke e a partilha da privação: Mercadoria, fetiche e a epifania do sagrado**

Ao ampliar a perspectiva referente às teorias da imagem, a aproximação ao delineamento traçado por Christoph Türcke (2010) em *Sociedade Excitada* revela um aprofundamento nesse diagnóstico. Para tanto, tendo como ponto inicial as prerrogativas ideais da sociedade moderna, estabelecidas a partir de um modelo que impõe de forma contínua um movimento revolucionário de transformação tecnológica e, em consequência, sendo também imperativo a essa mecânica a constante transformação das relações sociais e de trabalho.

Se, por um lado, a sociedade moderna solapa completamente o modelo político-social anterior, ao mesmo tempo exige um ciclo de transformações contínuas, com a renovação constante e cada vez mais acelerada desse circuito tanto dos meios técnicos quanto das relações sociais.

A modernidade, através do capitalismo, praticamente enterra a ideia estrutural de uma sociedade pré-moderna, porém, essa vitória é sempre obsoleta na medida em que ocorrem transformações dos meios de produção cada vez mais rápidas. Através desse ciclo de mudanças, a modernidade está inerentemente ligada a esse circuito de revoluções contínuas e, para sobreviver, é obrigada a voltar-se sempre em direção a seu eixo, cada vez mais rápido e conseqüentemente mais fugaz. Essa renovação tecnológica faz com que os meios técnicos estejam cada vez mais rápidos, ultrapassados. É o capital a única força capaz de confrontar o capitalismo enquanto força política.

A sociedade moderna “afoga” antigos valores dentro de um “cálculo egoísta” que lança uns contra os outros dentro de uma rota de colisão e que ergue a partir desses escombros uma nova forma de culto saciado e, em consequência, também uma nova forma de herege. Türcke demonstra que a origem da palavra fetiche vem do português “*feitiço*” e essa deriva do

latim *factitius* ou “feito artificialmente” (TÜRCKE, 2010). Esse termo é construído por Marx dentro da criação de seu modelo sobre o culto à mercadoria, que deriva do uso original que:

De início se referia a obras de fancaria primitivas de tribos africanas diante das quais viajantes europeus franziam o nariz: figuras precariamente entalhadas, esculpidas, moduladas, que depois de prontas eram irrefletidamente incorporadas ao culto da tribo como encarnações de poderes divinos. (TÜRCKE, 2010, p.199)

Para Türcke, se ao mesmo tempo em que a sociedade moderna tem que soterrar os modelos de existência pré-modernas para estruturar-se socialmente, seu próprio movimento revolucionário exige um contínuo retorno sobre si, por assim dizer, é ao mesmo tempo em que avança ininterruptamente obrigada a revolver “coisas que a muito se criam ultrapassadas, sedimentadas, arcaicas” (TÜRCKE, 2010, 198).

A mercadoria na sociedade moderna passa a substituir a devoção religiosa da época pré-moderna e seu poder de profanação de um universo sacro e é ainda mais arcaica e primal que sua predecessora forma de devoção cristã. A Mercadoria na sociedade moderna passa a ser, através dessa devoção uníssona, uma nova religião, a religião moderna.

Essa religião projeta um “segundo” valor sobre as coisas com as quais nos relacionamos na vida cotidiana. Um valor que existe para além da possibilidade de servir para a resolução de demandas relativas às nossas necessidades. Assim Türcke (2010) prossegue pelos caminhos trilhados por Debord (1997), que enxerga, a partir da generalização desse valor de troca, o indivíduo em um espectador. Ou nas palavras do autor:

Ora, se toda a sociedade acredita que o referido valor de troca que transforma uma coisa em mercadoria é uma propriedade dessa mesma coisa, então ela projeta numa coisa sensível um valor “mais alto” insensível - exatamente como a tribo africana que toma sua obra entalhada pela encarnação de poderes divinos. Transformado em uma mercadoria, qualquer objeto de uso trivial passa a circular de vez como “coisa sensível supra-sensível”; adquire “caráter de fetiche”. (TÜRCKE, 2010, p. 199)

Assim, é esse processo promovido pela Revolução Industrial que, apesar de bem sucedido em relação ao modelo predecessor, exige uma revolução “contínua” dentro de uma lógica que uma vez disparada não pode ser interrompida. A única forma de sobreviver dentro desse processo de desenvolver constantemente dos meios de produção é estando à frente desse desenvolvimento.

Dessa maneira, os maiores concorrentes dos grandes capitalistas são os próprios capitalistas, em um universo onde outras formas de desenvolvimento econômico, social e político não conseguem articular-se de forma viável. É o desenvolvimento do meio produtivo então o grande protagonista desse projeto, ou seja, outra vez é o meio que se transforma em grande polo central do sistema social em detrimento até mesmo dos grandes arquitetos constituidores do domínio do sistema econômico, que assistem sucessivamente a emergência e a decadência de grandes capitalistas ao cume do sistema social. O capitalismo enquanto sistema fica cada vez mais poderoso enquanto seus elementos internos travam uma luta mortal por protagonismo.

A crença no poder do capital torna turva a possibilidade de encontrar o contraste entre “Deus e dinheiro” já que ambas são projeções mentais. Porém, como esclarece Türcke (2010), projetar não é fantasiar, mas sim, “trata-se de um processo fisiológico elementar” (TÜRCKE, 2010, p. 200). A projeção não é uma mera elucubração da mente, ela corresponde a um estímulo externo à consciência, onde um objeto apresenta-se não enquanto estímulo subjetivo produzido a partir de um próprio objeto, mas, como forma concreta de “um objeto fora do corpo”.

Como indica Türcke (2010) em relação à conceituação de Marx em torno do fetiche da mercadoria e como essa ideia de projeção fazia parte dessa construção. Assim, para Marx, sem a projeção não seria possível “conhecer, pensar e interpretar” (TÜRCKE, 2010, p. 200).

Se essa projeção é considerada uma atitude humana em sua relação de abstração de mundo, é preciso separar esse ato “fisiológico” dessa metafísica simbólica “fantasmagórica”. Já que a partir da descoberta desse fator de veneração da mercadoria, funda-se também a concepção de que essa metafísica fantasmagórica é “real” e mesmo o aspecto metafísico apresentado exerce um poder de fato físico.

Desse modo, é importante compreender que o dinheiro dentro dessa realidade é como um Deus dentro dessa representação exerce como tal suas prerrogativas de poder dentro da sociedade do consumo. A partir dessa representação passa a exibir fisicamente o poder dessa entidade metafísica. Assim, o sentido em torno da totalidade do ser no que se relaciona ao dinheiro substitui o sentido da veneração religiosa, apresentando os estímulos necessários para geração semiológica produtora do *fetich*e gerado pela mercadoria.

Para isso, Türcke revela a transmutação do sentido em relação à “sensação”, que no contemporâneo deixa de ser meramente um sinônimo de percepção e transforma-se em algo que: “magneticamente, atrai a percepção: o espetacular, o chamativo” (2010, p. 9).

Assim, mais que uma pequena mudança etimológica, a mudança de sentido em relação ao termo *sensação* trouxe consigo uma verdadeira revolução de organizações econômicas, políticas e sociais, ressignificando a sociedade moderna através de seu “progresso tecnocientífico” em diversos níveis de organização humana. Relações de trabalho, rituais, hábitos, crenças e, conseqüentemente, o modo de pensarmos e a forma como a percepção passa a agir sobre esse mundo.

Türcke (2010) demonstra como esse processo sofre uma aceleração constante rumo ao século XX. Desse modo, infla-se esse movimento até o infinito e para isso se estabelece um verdadeiro “aparato visual”. É esse aparato que permite que uma extensão de “incontáveis telas” que direcionam o ser através de uma “torrente de estímulos dos meios de comunicação de massa” que “fazem sensação” e provocam assim percepções permanentes, que ninguém é capaz de dominar.

Através dessas projeções que permitem um controle social a partir de um estímulo sensorial onipresente nos aproximamos mais uma vez da ideia de controle absoluto dos meios de gestão sensoriais e conseqüentemente das visibilidades políticas como apresentadas por Baudrillard (2005).

Nas palavras do autor: “nem o mais distinto intelectual que torce o nariz pode se fechar diante desses estímulos” (TÜRCKE, 2010, p. 199). Christoph Türcke (2014) anuncia que é chegada a hora de se falar de “*uma sociedade da sensação*”, entretanto, não considera que há uma completa ruptura no modelo social. Ao invés de uma ruptura do modelo industrial, o que há é uma penetração microeletrônica dessa sociedade industrial que infiltra-se “através de uma produtividade múltipla e refinada” (TÜRCKE, 2010, p. 10) que remodela aparência mas não sua essência produtiva. Essa remodelagem envolve um “arsenal técnico” e de “*design*” que cada vez de forma mais célere produz seu capital.

Türcke (2010) demonstra que esta “estetização espetacular” não é tão somente uma nova roupagem do capitalismo a ser retirada e denunciada: “essa estatização aderiu ao capitalismo, é a sua pele, e não seu envoltório” (TÜRCKE, 2010, p. 41). E como tal, essa precisa de toda uma nova forma de conceituação. Fetichismo não pode mais ser tomado como antes da entrada do “sensório humano no espetacular”.

Por meio dessa estrutura “audiovisual” muda-se sensivelmente a forma que esse meio social começa por “revolucionar as potências de conexões neurais elementares” (TÜRCKE, 2010, p. 12). A partir dessas transformações sociais o próprio sentido da palavra revolução

passa a ser outra o que exige a remodelação da conceituação a respeito dos modos de domínio que realiza o capital.

A violência com que esse processo de transformação sensorial se dá TÜRCKE (2010) nomeia *epifania do sagrado*, um processo que se dissemina a ponto de não poder ser reconhecido e converte o sistema nervoso em “dependente e viciado em sensações”.

Se por um lado a espetacularização amplia-se exponencialmente aliada ao desenvolvimento técnico, o mercado, na outra mão, mesmo com essa hiperestrutura audiovisual tecnológica consolidando-se cada vez de modo mais profundo na mecânica social, esta está longe de poder afirmar-se em definitivo no controle dessa mecânica.

Pois como está arquitetada sobre um arcabouço da ultra-competitividade capitalista “não permitem que ninguém que queira permanecer no mercado descanse. Sob condições concorrenciais, a tendência crescente de espetacularização é tão pouco evitável quanto à inovação técnica permanente.” (TÜRCKE, 2010, p. 13).

TÜRCKE (2010) compara este fluxo de informações aos cantos das sereias de Odisseu, porém hoje, esse canto pulverizado numa torrente *streaming* “atua 24 horas” e por ser generalizado não encontra-se lugar ou tempo do qual se possa fugir dele. Até mesmo se sinteticamente criado através de realidade virtual, essa criação estender-se-ia como braço enredado dessa própria estrutura audiovisual.

No plano da narrativa, essa estetização não pode dar-se sem uma “redução e distorção” que simplificam as complexidades políticas envolvidas até o limiar da falsificação. Como o refinar da bandeira americana, reproduzido para gerar um sentido político que ilustrasse de modo a simular o que seria uma tomada de poder político de forma visual que, por mostrar, não pode ser rebatida e apenas tempos depois pode ser reconhecida como farsa, também como as armas químicas do Sr. Bush.

Esse espectador agora excitado por essas sensações transforma também essa *guerra estética* como fator determinante dentro da própria guerra a partir de um “tiroteio midiático”. Desse modo, o fluxo de informações constante pressiona o espectador contra esse chamado “aparato sensorial moderno” que exige a mobilização de suas forças audiovisuais como uma forma de “injeção multissensorial” que deve atingir o cerne de um aparato sensorial, já ultra saturado.

Assim, do ponto de vista do *paradigma da sensação*, esse processo que inevitavelmente nos atinge é enfraquecido em relação à representação simbólica no que se

refere ao sentido das imagens que se enfraquecem em função da ascensão da imposição de uma fisiologia imagética.

A *sensação* perde sua primazia do sentimento causado por uma projeção para transformar-se simplesmente naquilo que causa sensação. Desse modo, aquilo que não é capaz de atingir o cerne perceptivo do espectador está fadado ao desaparecimento, já que não é percebido dentro do jogo de visibilidades políticas.

Se o fascínio das relações audiovisuais é inerente à presença do contemporâneo, a frustração gerada por este processo também passa a fundamentar a existência dentro desse modelo. Aproxima o espetacular que suspende distância entre o objeto e sua representação. O meio audiovisual se apropria através da tela, projetando uma construção estética cada vez mais real e transformando o humano em “apêndices das máquinas”.

Para TÜRCKE, esse processo de transformação do humano em um apêndice maquinal constrói a sensação de impotência no ser humano: “Quem sou eu, do que sou capaz - em comparação com esses aparelhos fabulosos?” (TÜRCKE, 2010, p. 72). Ou, por assim dizer, alguém dentro dessas “condições de audiovisualidade total” pode saber algo a respeito de si próprio? Pois as orientações a respeito de si partem de um sistema nervoso conectado a essa rede de sensações que transcendem o limiar do indivíduo por estar além da capacidade de autopercepção pela ausência das coordenadas em si.

Não poder traçar de modo mínimo a fronteira de si impede também o ser humano de perceber seu rastro enquanto marca no mundo e, em consequência dessa desterritorialização, está a impossibilidade de “imprimir algo que permaneça” (TÜRCKE, 2010, p. 74).

A impossibilidade de tangibilidade “de um mundo dissolvido microeletronicamente” (op. cit) onde imagens cintilam ao mesmo tempo em que são intocáveis gera uma “profunda ânsia por experiências táteis” leva ao desconforto do humano no contemporâneo, em um “ambiente indiferente e fugaz” com a instituição desse hibridismo tecnológico que ao se realizar absorve no corpo a máquina. Porém, é preciso em contrapartida abrir mão de parcela do humano nesse movimento.

Próteses, implantes, engenharia molecular, genética, nanotecnologia, cada vez mais a técnica adentra a escala micro do humano. Esse estado de “deriva” não representa um “relaxamento distraído, mas um amortecimento fisiológico de fenômenos de dissociação mentais” (TÜRCKE, 2010, p. 43). O que não existe para nós, não existe de forma alguma, não podemos “compreender o mundo passando ao largo de nossos sentidos”.

Esse processo de desenvolvimento da percepção provém da progressiva divisão social do trabalho, que cada vez mais transformou-se em ato administrativo, à medida que os registros dos dados oriundos dos trabalhadores ampliava cada vez mais a necessidade desse gerenciamento. Assim, diz o autor: “O Estado nacional moderno desenvolveu-se em um mestre do perceber” (TÜRCKE, 2010, p. 40). Perceber quem são os cidadãos e quem são os imigrantes sem direitos políticos, quem são os criminosos e quem são os trabalhadores, e os que não são percebidos pertencem ao submundo dos ilegais.

Os indivíduos passam a diferenciar-se pela capacidade ou possibilidade de serem percebidos. Enquanto os imigrantes ilegais e pessoas que seguem à margem da lei, fazem tudo para não serem percebidos, os cidadãos que pleiteiam seus direitos, pelo contrário, sem os registros das percepções do estado não podem acessar seus direitos. O Estado compra o controle com suas benesses.

Então ter direitos nessa perspectiva é ser percebido. TÜRCKE (2010) demonstra que “ser ou não ser também tem um sentido social figurado” (2010, p. 40). Nas sociedades primitivas, muitas vezes ser percebido era ser controlado por grupos mais poderosos e a invisibilidade era usada como uma forma de proteção. A instituição do Estado como administrador dessa divisão social do trabalho que permitiu que essa percepção se convertesse no acesso aos direitos adquiridos pelo trabalhador, uma troca de controle por algum tipo de proteção social.

Essa capacidade de registrar se amplia progressivamente através da telemática. O sigilo das informações pessoais está sempre a um passo da exposição, são guardados sem nunca se permitir a possibilidade de sua inexistência e esses dados são usados como forma de chantagear o indivíduo para que se “comporte lealmente”.

Esse banco de dados se apropria agora do “novo campo de informações”, o genoma humano, um imenso banco de dados que permite distinções cada vez mais específicas a respeito do indivíduo. Um exame de DNA agora permite revelar a paternidade de uma criança de modo inequívoco, isso permite que o estado através dessa percepção do ser no nível das moléculas, discrimine os direitos e os deveres dos indivíduos. A própria lei transforma-se para processar esse banco de dados biológicos

A partir do controle desse banco de dados genéticos, abre-se um campo “particularmente amedrontador” para o uso estatal. Assim, “a tara genética” poderá controlar antes mesmo do nascimento dos indivíduos suas “anormalidades e suscetibilidades”. Características pessoais, assim como doenças, serão percebidas e reprogramadas pela

engenharia genética. Será possível dessa forma controlar a performance dos indivíduos a partir dessas características biológicas.

Entretanto, explica o autor, cada vez mais essa captura de características pessoais “não é levada a cabo somente pelo Estado, mas pelo mercado”. À medida que o mercado, através da propaganda, como anunciado por Horkheimer e Adorno, alcançasse o destino que parecia seguir a sociedade se encontraria em um “estágio final” não apenas em termos econômicos, chegaria também ao seu final mentalmente (TÜRCKE, 2010, p. 36).

A humanidade, cujas habilidades e conhecimentos se diferenciam com a divisão do trabalho, é ao mesmo tempo forçada a regredir a estágios antropológicamente mais primitivos, pois a persistência da dominação determina, com a facilitação técnica da existência, a fixação do instinto através de uma repressão mais forte. A fantasia atrofia-se. A desgraça não está em que os indivíduos tenham se atrasado relativamente à sociedade ou à sua produção material. Quando o desenvolvimento da máquina já se converteu em desenvolvimento da maquinaria da dominação – de tal sorte que as tendências técnica e social, entrelaçadas desde sempre, convergem no apoderamento total dos homens – os atrasados não representam meramente a inverdade. (ADORNO, 1983, p. 20)

Assim, atividades sociais de maior excelência humana, “Imaginar, pensar, expressar-se” transformam-se, então, em funções automatizadas de compra e venda de mercadorias. Como apresenta Lukács (TÜRCKE, 2010), quando o comercial torna-se a arte em si representa o próprio fim da arte. Converte-se enquanto “pura representação do poderio social” que não faz outra coisa senão a propaganda de si ou a propaganda *ad absurdum*. Interrompe mais uma vez a distância entre o objeto e sua representação, agora no plano do *marketing* e transforma a propaganda em propaganda do próprio meio de domínio social, ou o que Adorno chamava de “reificação absoluta”, termo que usava para designar a estagnação da História a partir de quando alcançássemos esse ponto.

Desse modo, quando os comerciais passam a ser propaganda de si transformam essa forma de transmissão numa “forma comunicacional geral”, vão além da pura venda de mercadorias e passam a ser autorreferenciais. Ou seja, “quando um comercial se transforma na ação comunicativa por excelência, ele passa a ser equivalente à presença social” (TÜRCKE, 2010, p. 37). Surge então o paradigma do contemporâneo: fazer propaganda de si significa então nesse contexto ser percebido. Chamar atenção constante através desse *marketing pessoal* é a exigência para que no jogo da gestão das visibilidades o indivíduo possa acessar seus direitos políticos e, com esses, suas benesses econômicas.

Quanto mais essa forma de comunicação é introjetada nos indivíduos mais “vulgariza-se em um comportamento de massa.”. Quanto maior o grau de interiorização dessa linguagem comunicacional mais a sociedade se aproxima do “próximo capítulo” desse processo, onde o “poder muda de caráter. Sofre uma mutação convertendo-se em uma compulsão social generalizada” (TÜRCKE, 2010, p. 38). Aquilo que Hegel chamou de “segunda natureza” ou o sistema de direito que pressupõe uma primeira natureza ou um estado “mais originário”.

Para TÜRCKE, esse processo, diferentemente do que supunha Hegel, funde esse segundo poder ao primeiro e transforma-se em uma “necessidade natural do homem” e não instâncias distintas. Mais uma vez o poder que era meio de controle social transforma-se no próprio meio social do homem. Não é mais relativo simplesmente à venda da mercadoria, mas sim a uma “estética” a qual sua participação é condição de participação social: “receba-me, perceba-me, reconheça-me, para que possa simplesmente ser” (TÜRCKE, 2010, p. 39).

### **3.4 Representação, sensações e individualização**

Toda abstração é deduzida de alguma coisa. TÜRCKE traça uma história da construção dessa primeira instância da representação, que “devem ter-se concretizado de forma pavorosa: por meio das repetições compulsivas dos choques traumáticos que, no âmbito de todo seu horror, não foram mais o próprio susto original, mas apenas seu eco” (TÜRCKE, 2010, p. 282). Sua apresentação em princípio flui através da repetição para a *representação* “gradativamente ritualizada”.

Assim, essas representações, que foram até então entendidas na história da humanidade como representações de segundo grau, devem ser entendidas como “representações ritualisticamente teatralizadas” (op. cit). No processo de ritualização teatral, aquilo que traumatiza no decorrer dessas repetições é reprimido e “canalizado em redes neurais”. Esse destino passa a ser bloqueado e deixa de ser apresentado enquanto vínculo entre a mente e a experiência de uma vivência de uma forma direta. Em lugar dessas apresentações de primeira instância, a mente substitui esse contato traumático insinuando-se através de significações ou da imaginação.

Essas incontáveis repetições substituíram no princípio, através dessas ligações neurais internas, o contato *a priori* traumático pela representação simbólica mediada pela estrutura sensível produzida, que se institui agora como a ligação da percepção humana à sua experiência percebida no lugar da percepção direta. Desse modo, promoveu-se o que TÜRCKE

classifica como a instituição de uma rotina de exposição, uma catequização em imagens mentais e, não só o que traumatiza a mente, mas também o que a impressiona.

As imagens, quando ocorrem na percepção, dão a impressão de serem desmaterializadas, porém, não podemos abstrair a imagem enquanto coisa em si, mas sim “impressões visuais, auditivas, táteis, palatáveis ou olfativas.” (TÜRCKE, 2010, p. 282). Desse modo, essa materialidade fugaz volatiliza-se a cada nível de abstração posterior, depurando-se de representações grosseiras a deduções cada vez mais refinadas. Portanto, “tal materialidade refinada é o conceito.” (TÜRCKE, 2010, p. 283). Ou seja, não existem as abstrações sem o vestígio do concreto que esta abstraí.

Consequentemente, “nenhum conceito pode existir sem o seu fundo imagético”. Assim, é esse tipo de forma preliminar imagética que abre lugar ao conceito a partir da imagem concreta: “A imagem mental é ela própria desprendida dessas impressões físicas; ela é um tipo de imagem deduzida dessas impressões” (TÜRCKE, 2010, p. 282)

Dentro dessa proposição, o pensamento abstrato se configura num processo contínuo de “acompanhamento perceptivo e imagético” a exemplo do modelo e as tramas narrativas surgem de uma “massa de excitação imagética” (TÜRCKE, 2010, p. 283). Qualquer objeto mundano ao ser abstraído pela mente humana passa antes, então, pelo processo de representação e “não pode ser pensado sem ser associado com a representação de sua luz original” (op. cit).

Portanto, o mundo sem esse processo de abstração não pode ser pensado e quanto maiores às complexidades envolvidas nesse processo, maior é o nível de abstração e, conseqüentemente, de desmaterialização da realidade.

Com a fotografia, a possibilidade de registro das imagens realizou um grande salto técnico que deu início a um movimento de aceleração exponencial desse processo. A possibilidade da captação das imagens continuamente, primeiro pela câmera fotográfica e posteriormente pela filmadora, gerando uma sucessão incontável de imagens por segundo, que em determinada frequência criam a ilusão que simula o movimento. Essas imagens “São ajustadas como projéteis apontados para o observador” (TÜRCKE, 2010, p. 284), e essa violência rearranja o sistema nervoso humano.

Nesse ataque imagético ao sistema nervoso humano, é “retirada sua própria capacidade de abstração, por meio das abstrações reais altamente técnicas com as quais ele se adaptou” (TÜRCKE, 2010, p. 284). Onde as imagens internas – “abstração real de segundo grau” – são sobrepostas pela sucessão intensa de imagens externas observáveis, esse poder de

imposição estética das imagens externas sobre as desvanecentes imagens da representação interna vai progressivamente ocupando espaço na mente humana até o ponto que lhe toma por completo, sequestrando a distância entre o *objeto* e representação.

Suspende-se, assim, no sujeito sua capacidade de abstração pela ausência dessa instância de representação simbólica, substituindo-a por um simulacro da abstração humana no lugar. Porém, dessa vez, um simulacro às avessas, em que essa representação imagética assume um caráter mais real do que as próprias abstrações da mente humana, sendo deste modo substituídas. Então, progressivamente, “as imagens externas formam as imagens internas” (op. cit).

A lógica das imagens sucessivas espalha-se por todas as ferramentas narrativas: texto, áudio... tudo passa a surgir numa torrente que pela própria intensidade, submete a mente a choques. Estes campos acabam por fundir-se dentro de uma unidade estética que, por fim, substitui a capacidade de abstração da mente humana por uma narrativa supostamente política, mas que já vem pré-programada enquanto possibilidade de visibilidade social dentro de uma cadeia de acontecimentos e estímulos. Assim, “se tornam algo sem chão, sem referência, frios literalmente ‘absolutos’” (TÜRCKE, 2010, p. 284). Os elementos no sistema passam então:

(...) tal como se eles fossem apenas a escrita invertida de cada uma das fórmulas matemáticas, as quais transformaram as imagens externas em abstrações reais. Eles não mais se conservam, pois voam para o poder da imagem e nele se aglomeram, da mesma forma que as traças voam ao encontro da luz. Aquilo que surrupia o apoio se transforma no próprio, não menos diferente do que fazem a aguardente e a heroína. (TÜRCKE, 2010, p. 284)

Dentro de uma concepção em que o meio de domínio funde-se ao sistema de controle, uma pressuposta teoria da ‘*pós-modernidade*’ ou de uma era “*pós-industrial*” necessitaria uma negação do modelo anterior para a afirmação do seguinte, promovendo uma ruptura total com o modelo da modernidade. No contemporâneo, a ramificação do domínio o unifica agora pela força das imagens. Não se trata de superar o modelo ideológico de domínio das massas, mas refiná-lo, unificando os elementos. Isso ocorre não através de um pensamento hegemonicamente construído, mas pela substituição do pensamento por um simulacro imagético de representação que, como força externa, rege como uma programação

computadorizada o papel dos indivíduos e, conseqüentemente, das massas. Surge justamente a unificação pela ruptura da unidade dos grandes modelos ideológicos da modernidade.

A ideia de terra arrasada substitui a crença da potência de transformação das organizações populares e sociais e pulveriza em fragmentos de grupelhos a ideia hegemônica da luta pela sobrevivência entre estes, enquanto o mercado consolida-se como alicerce que dá suporte existencial a tais esferas. Há um grande debate na arena audiovisual pelo controle da gestão de visibilidades e todos disputam os mesmos espaços que, em última instância, tem a finalidade do poder. Este passa a ser o próprio domínio da visibilidade política. Todos os aparatos técnicos são armas a serviço da sujeição de percepções.

Assim, os meios midiáticos, como um todo, convertem-se em ferramentas de sensibilização: “Cada um de seus produtos que deseja ser observado, deve imitar a técnica do choque imagético” (TÜRCKE, 2010, p. 285). As páginas impressas têm que se tornar atraentes, “também os olhos acadêmicos se tornam cada vez mais necessitados do comando de um *layout* que é transmitido” (op. cit).

A leitura agora passa por um processo de “*zapping*” e assemelha-se com a da abstração do conteúdo da tela. A mídia vende essa profusão como uma nova forma de ver o mundo e que se espalha por todos os esquemas técnicos de construção de narrativas em todas as partes da indústria audiovisual, como na montagem cinematográfica e na edição de vídeos que organizam a produção e proliferação de imagens em quantidade massiva:

Exemplos do estilo da MTV podem ser encontrados no cinema desde a era do cinema mudo, mas o nome foi cunhado no começo dos anos 80 com a produção de videoclipes da MTV. Divorciados do papel de contar histórias, esses vídeos eram narrativas desarticuladas, descontínuas e não lineares. Começando com os filmes “Flashdance” (1983) e “Footloose” (1984), o estilo da MTV se tornou uma alternativa à edição em estilo *Continuity*, também conhecida como edição clássica de Hollywood.

Para o estilo de continuidade, o enredo é fundamental; a edição não deve desviar a atenção do *storytelling*. As regras são muitas, por exemplo, cortar de perto para longe ou vice-versa devem comunicar ações contínuas; o ponto de vista da câmera em uma cena de atores conversadores deve assumir o nível dos olhos do ator fora da câmera (foto POV); uma câmera não deve mover mais de 180 graus para evitar a desorientação do público (Regra de 180 Graus); cortes entre cenas devem ser anunciados por dissolução e desaparecimento; e assim por diante.

No estilo da MTV, a ação é retratada por cortes rápidos que muitas vezes saltam e se ligam através do espaço e do tempo. A edição viola muitas das regras de estilo do *Continuity*, incluindo o uso do corte em saltos - capturas sequenciais do mesmo assunto a partir de diferentes ângulos inferiores a 30 graus (Regra de 30 Graus). Também são comuns *subplots* (*pontos de virada*) múltiplos que exigem mudanças frequentes de localização.

Críticos do estilo MTV reclamam que isso leva à incoerência. Os proponentes sustentam que o estilo MTV é mais adequado para as Gerações

X e Millennial, que são multi-taskers mais experientes que os *Boomers* no processamento de informações visuais.<sup>9</sup>

As próprias gerações passam a ser denominadas pelo modo que se relacionam e com a disponibilidade do aparato de profusão imagética a que estão submetidos. A realidade artificial desloca o indivíduo para um ambiente fechado e controlado, o *ciberespaço*<sup>10</sup>, com a função de renovar constantemente a oferta de novas vivências imagéticas. Essa vivência torna-se “mero deslizar ótico sobre superfícies” (TÜRCKE, 2010, p. 286). Em detrimento desse processo virtual, todo hemisfério da experiência física fica reduzido “Enfim, uma dimensão total de movimentos neuromusculares e de tensão é extirpada nesse novo espaço de vivência, no qual se imerge por meio de um pressionar de botão, em vez de se fazer uma viagem” (op. cit).

Todos os sentidos são processados particularmente para que ao final, ante essa “torrente de impressões”, invalidem-se diante da inexistência desse olhar. O estímulo neurofisiológico vê, por meio de várias áreas que incidem de modo combinado na mente, essa intensidade de reflexos gerando uma espécie de “ação reflexa”. Enquanto estamos submetidos à sua aparição o efeito permanece, “mas se apaga assim que o estímulo cessa” (TÜRCKE, 2010, p. 287).

Assim, esse processo de redução da percepção a uma sensação esporádica retira da percepção a capacidade da construção conceitual quando essa se afasta de seu fundo imagético. Essa representação vem sendo conhecida no que podemos classificar como *Cultura*, ou seja, as representações geradas historicamente a partir da repetição da exposição constante ao longo do tempo a “uma camada cultural ao redor das fraturas pulsionais traumáticas” (op. cit) oriundas dessas sucessivas colisões de “minúsculos choques” que agora se apresentam como uma “cicatrização”.

Portanto, esse processo de domesticação transforma os sentidos em “letárgicos paxás”. Isso pode ser percebido na produção da pornografia que demanda “toda uma indústria de refinamento audiovisual” (TÜRCKE, 2010, p. 288) já que os espectadores se tornam cada vez mais “exigentes” no que se refere a excitabilidade das imagens. Como em qualquer processo industrial a indústria audiovisual acompanha o refinamento da produção que é uma demanda essencial para a permanência no mercado.

---

<sup>9</sup> Citação traduzida. Ver: <http://www.hollywoodlexicon.com/mtvstyle.html>

<sup>10</sup> “O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo.” (LEVY, 2010, p.15).

O limite entre o Virtual, que antes era tido por “força ou possibilidade para o existente”, ou seja, como uma possibilidade ainda não capaz de ser existente no real. Quando se suspende a distância entre o objeto e sua representação, como na realidade virtual através do *ciberespaço*, os limites dessas distâncias tornam-se fluidos. Essa disposição elimina, assim, o próprio sentido de vivência coletiva, porém essa separação adverte TÜRCKE (2014), é um distanciamento humano, essas distâncias em torno “de uma participação mútua e da identificação”.

Esse processo supõe meramente a superação das “distâncias espaçotemporais” já que: “Contudo espaço e tempo não podem ser superados” (TÜRCKE, 2010, p. 290). A Internet aproxima os polos comunicativos auxiliando essa aglomeração digital, no entanto, essa aproximação contraditoriamente não promove o fim da ausência, pois essa conexão informacional secundária não vai além do “pré-prazer”, resultado da falta de aproximação física, já que “realiza o estado de coisas da tortura do isolamento” (TÜRCKE, 2010, p. 291). Ou seja, “uma comunicação secundária, que se isola completamente da primária” (op. cit) relacionando-se com outro ser vivo exclusivamente por meio de canais técnicos, partilhando então “a privação da qual ela nasceu”.

Nesse contexto, a *Contemporaneidade* revela-se justamente como a unificação da *Partilha da Privação* através da imposição de uma *imagem política* que substitui o sentido ideológico que unificava as massas pelo bombardeamento sequenciado de um programa imagético, que suspende a reflexão implantando nas massas suas determinações em seu lugar.

Essa imagem externa suprime as representações imagéticas oriundas da mente. Unifica-se pela ausência e traz em si a forma estética do isolamento contemporâneo. Embora as narrativas estejam cada vez mais trituradas em razão de sua dimensão, aproximada do plano do indivíduo, a rede informacional permite que o isolamento seja a conexão entre esses pontos da rede, o elo comum entre as narrativas fragmentadas ao plano do indivíduo através do isolamento.

Desse modo, o individualismo passa a política de estado: a máxima dividir para conquistar, posta na prática enquanto sistema político-filosófico em movimento pelo domínio alcançado sobre o humano pela técnica.

Não só a ordem ‘política’ convertida agora em uma cadeia de comando, mas, os meios técnicos de domínio comutam-se no próprio domínio em si enquanto estrutura que em consequência da suspensão do processo de representação, remove a distância entre o ser e seu coeficiente simbólico e consequentemente retira a distinção entre a força de domínio e os

dominados. Esta age, então, como a força motriz de um sistema que agora reage como um grande ser orgânico e unificado, tomando em primeiro lugar o espaço de representação na mente do indivíduo para, em seguida, aparelhar todo espaço simbólico onde essa representação performatiza-se.

A fenomenologia a exemplo de E. Husserl (1859-1938) compreende o método filosófico que sugere uma representação da experiência vivida na consciência em que a partir desses fenômenos são produzidas e refinadas as ideias ou imagens que concebemos do mundo em favor de uma generalidade essencial. *Essa* que deriva do termo grego *phainesthai* - aquilo que se apresenta ou que mostra e a partir daí o sentido que a mente abstrai dessa percepção, designada pela representação da essência entre a mente e sua significação.

Para a Fenomenologia, os objetos são dados apreendidos pela intuição, como forma de abstrair estruturas primordiais reveladas pelos atos que envolvem tudo que tem existência, correspondendo a aquilo que ocupa um pensamento, apreciação crítica ou percepção (HUSSERL, 2000).

Se a objetividade é tida como símbolo máximo e muitas vezes sinônimo de modernidade por tratar-se do próprio produto oriundo da indagação racional do indivíduo a respeito do mundo dentro de um universo mediado e delimitado pela técnica e apreendido pelo método. Por outro lado, a *subjetividade*, por sua vez, pode ser considerada como símbolo estruturante do universo conceitual que se ergue da superação gradual da capacidade que essa ideia de modernidade tem de corresponder aos movimentos dos grupos sociais numa perspectiva histórica.

Representa-se, assim, a instituição desse período que sucede a modernidade em termos cronológicos, como a predominância da forma de pensamento que reconhece que a consciência está constituída sobre uma base alicerçante, lugar dessa primeira instância do mundo que se apresenta que por ser anterior é também o que permite a ramificação das consciências a partir de si, através das representações posteriores geradas em consequência desse contato primordial da mente com o mundo que a envolve.

O meio que permite a *presença* dos indivíduos dentro do espaço que os circunda e a própria possibilidade interpretativa do sentido enquanto força da consciência. Mas, se esse modelo de *subjetividade* é próprio do sujeito delimitado ao domínio do contemporâneo e inerente à relação da produção do conhecimento enquanto produto da recepção e da interpretação dos diversos estímulos sensoriais, como será possível a existência desses espaços e potências de geração do sentido do ser no mundo quando os meios de controle

técnico realizam o sequestro tanto dessa capacidade de abstração, quanto do lugar a qual essa se realizaria, o lugar dessa *presença*? Além dos meios de domínio dessa instância de representação dentro de determinada espacialidade que ao suspender a produção de representação entre polos significantes, suspende também a estrutura pela qual essa representação se daria.

Assim, coloca-se no lugar dessa produção simbólica referente ao ser um simulacro gerado pela máquina artificialmente. Um aparato de controle técnico audiovisual que bombardeia as instâncias da percepção simulando essa suposta experiência do ser como representação da experiência vivida na consciência. Uma espécie de experiência sintetizada simula as representações humanas como flavorizantes ou saborizantes, substâncias ou misturas que adicionadas a um alimento ou medicamento atribuem um sabor específico. Como na criação de sentido do *eu*, enquanto tecnologia de si, ou seja, na descoberta da intencionalidade do ser no processo do *conhece-te a ti mesmo*.

Na perspectiva de Türcke e dessa linha de pensadores do contemporâneo, as manifestações do ser em relação ao mundo e as consequentes emanações de sentido a partir dessa relação correspondem à fusão do fenômeno pré-programado ao ser, uma fusão simbiótica entre o indivíduo e o meio.

Desde os primórdios, o humano desenvolve a técnica do controle sobre a sensação humana, a partir do “efeito excitante de determinadas raízes, folhas e frutos” (TÜRCKE, 2010, p.233), passando por drogas como ópio e o álcool, o ser humano sempre buscou o controle sobre o assanho e a fleuma, o controle dessa técnica representou o próprio controle do ser humano (ou descontrole) sobre seu corpo.

Porém, a partir da consciência de que esse controle sobre o universo biológico dos indivíduos poderia ser usado como arma de domínio, muda de certo modo a forma como essas substâncias passam a relacionar-se com as massas. Numa escala industrial, o controle passa a ser também o controle dessa dimensão biológica do humano.

A própria história da expansão da humanidade é também a história da produção e gestão dessas substâncias, capazes de influenciar a excitação e o manejo dessas sensações no âmago da mente humana. Com isso, a busca por espécies estimulantes, como café, tabaco e o açúcar no período colonial, que financiou a expansão marítima e levou, por exemplo, ao domínio dos povos das Américas e África, bem como sobre as populações originárias tradicionais de todo o mundo, com a expansão do capital de forma preponderante.

À medida que essas substâncias iam sendo cada vez mais refinadas, a potencialização da influência do controle permitida sobre a mente se ampliava através de técnicas cada vez mais complexas. Türcke (2014) delimita então “este ponto de mutação histórico” (ibid., p.235). O “desenraizamento social” ocorrido na Europa pré-moderna ocorreu concomitantemente com a generalização da técnica da destilação do álcool trazida pelos árabes no século XII: “a destilação do álcool de alta porcentagem”, a “água queimada” (TÜRCKE, 2010, p. 235).

A partir do alastramento dessa técnica, o estado passa a instituir taxações e restrições ao consumo da bebida destilada. No caso da instituição dos exércitos nacionais, por exemplo, Türcke afirma que “as porções distribuídas de destilado parecem conter a exata medida que proporciona a anestesia (e não a embriaguez)” (TÜRCKE, 2010, p. 236). Estas funcionavam então como um azeite na engrenagem das tropas, administradas diariamente como “um tipo de lubrificante fisiopsicológico” que assegurava o cumprimento das ordens administradas.

O controle da administração do álcool às massas passa a ser o controle desse “algo alegre” que pode mascarar, com a posologia da excitação, a condição miserável de exploração das massas de trabalhadores. Os próprios donos de fábricas distribuíram até o século dezenove a bebida aos trabalhadores, ou mesmo pagavam uma parte dos salários em bebidas (TÜRCKE, 2011). A partir desse cenário dissemina-se o alcoolismo no fundamento da sociedade e em consequência a ideia de *vício* oriunda da desestabilização social gerada com agravamento desse processo.

Deste modo, na modernidade o mercado soube apropriar-se da produção e do consumo das drogas como forma de impulsionar o sistema capitalista, e com este, toda a produção de uma narrativa imagética que culminaria com a sociedade do espetáculo, que em última instância é também a sociedade do consumo, ou a sociedade da gestão do consumo. Assim, após esse sequestro pelo mercado: “A droga é absoluta não apenas num sentido técnico, mas também social” (TÜRCKE, 2010, p.237).

Há milhares de anos, as “drogas e as imagens coexistiram” (op. cit) como forma de alçar transcendência ao sagrado. No período moderno, esse processo de isolamento é característico do método de produção industrial, com o uso da técnica para o isolamento através do refino de substâncias “tanto a droga como a imagem recebem, repentinamente, uma inédita e conhecida homogeneidade”. Tanto a droga quanto a imagem na modernidade assumem a condição de substância viciadora, e “se aproximam como parentes íntimos”. Estabelecendo entre si uma “comunicação idiomática” (op. cit).

Para o autor, a própria condição moderna encontra como “chave da compreensão” do desenraizamento das massas promovido pela instituição do período moderno a “data-base do vício” que torna-se cada vez mais difuso na modernidade: “O vício é a busca de um apoio vital num objeto falso” (TÜRCKE, 2010, p.239).

Uma substância que aparenta falsamente oferecer um apoio que não pode dispor, num estágio posterior de exposição, por não haver uma efetiva concretização dessa proposta que também não deixa no lugar uma resposta que preencha a busca de efetivação de um sentido para esse apoio vital. Quanto ausente, um vazio da presença dessa ilusão cria uma dependência gerada pela abstinência de existência.

À medida que o mercado impõe-se de forma absoluta, torna-se força de autorreferência e impõe a abstinência das relações que agora são substituídas pelo consumismo e pela sacralização da mercadoria. A compulsão do ‘desenvolvimento’ econômico é o motor do sistema capitalista que impõe “uma realidade de privação e de substituição”, gerando a abstinência das relações que agora somos privados.

Assim, nesse aspecto, a busca pelo sentido do contemporâneo para esses autores passa, necessariamente, pela busca da subjetividade agora maquinalmente aprisionada por um domínio progressivo dos meios de controle das massas da dimensão biológica do ser humano. Esse domínio quando elevado à sua potência máxima unifica através do sequestro da capacidade de representação do indivíduo e da capacidade de reflexão individual. Consequentemente ataca as redes de estruturação sociais e, assim, a contemporaneidade passa a ser o campo que permite esse sequestro da subjetividade, exigindo necessariamente, dentro dessa disposição, uma abordagem biologizante.

Porém, uma questão que se coloca a partir dessa perspectiva é que: se essa dependência humana foi instituída a partir de um desenvolvimento técnico e esse domínio progressivamente vem se instalando sobre a fisiologia humana enquanto ferramenta de domínio, poderia esta ser reprogramada enquanto máquina libertária quando percebida? Como defendem Baudrillard (2005) e TÜRCKE (2014), seria o caminho da fusão do humano com a máquina através da técnica irreversível?

Para TÜRCKE (2014), esse domínio ocorre essencialmente no plano biológico, no cérebro, através do sequestro da subjetividade pelo sucessivo ataque de imagens externas que ocupam a extensão da representação suplantando um sentido autêntico por uma narrativa pré-programada. Usa-se o controle da excitação dos sentidos como canal que infiltra as imagens dentro do cerne da psique através de impulsos visuais.

A disputa do contemporâneo nessa perspectiva é a própria disputa pelo domínio dessas redes de conexões neurais. Assim, se o domínio da sociedade é concomitantemente também um domínio do campo biológico da humanidade, conseqüentemente a libertação desse domínio passa pela disputa do espaço sequestrado onde ocorreriam essas representações, então a questão passa pela disputa do campo biológico humano.

Nessa disputa, o fundamental é “abrir caminho” dentro das sinapses de excitação que atravessam o sistema nervoso e constituem o “fato psique” (TÜRCKE, 2010, p.128). Uma vez tendo processado tal excitação, a mente automatiza esses caminhos. Disputar então esse espaço da forja de subjetividade na psique humana é disputar o próprio espaço de sinapse dentro do cerne da mente humana, tendo como porta para essa conexão o sistema sensível.

Destarte, a memória constitui-se nesse processo a partir da sequência que essas ligações ocorrem. Assim, ela não é um som ou uma imagem agregada dentro das células: “Memória é a própria rede, não algo dentro dela.” (op. cit). O fato de essa rede interligar-se de um modo e não de outro é que cria uma “regra lógica reconhecível” alimentada por sinapses. Oriundas, por exemplo, do “nervo óptico”, que nos insere de forma irrefletida dentro de uma espacialidade e profundidade com sua assimilação “no sistema visual”. Com a repetição desses eventos assimilados de forma racional a maior parte “desses processos inconscientes e automatizados” não serão questionados ou reprogramados dentro da psique humana.

Desse modo, a própria ligação social em redes respeita essa lógica da conexão que quando observada no plano da célula, revela também o domínio biológico numa escala micro da humanidade. A consciência surge dessa rede de conexões neurais, ou do “estado no qual uma rede de percepção, pensamento e comando está tão tensa, quer dizer, tão desperta, que sente tudo quanto faz e vivência como *seu* fazer e vivência, e a *si* dentro deles como um “eu” idêntico, continuado” (TÜRCKE, 2010, p.130). Então, a consciência é um fenômeno que atua ativamente por essas redes por todo o cérebro e não apenas em um determinado conjunto de células.

Por isso, disputar esse espaço de consciência na mente humana é também disputar esse espaço “de fora” onde ocorre a “*fixação*” pela atividade do “notar” de certas imagens ou acontecimentos que disputam esse campo de atenção. Em outras palavras, o lugar onde o organismo depara-se com o que se mostra, mas, ainda não reconhece. É no campo do que se mostra que age a indústria cultural, no domínio das técnicas de audiovisual que realizam essas conexões neurais através das redes sensíveis da fisiologia humana. A peleja por essa dimensão é também a disputa entre uma mente consciente ou uma mente “adestrada”.

Essa perspectiva, de certo modo niilista, sobre como quando o domínio concretiza-se de forma plena dentro desse sistema substitui a capacidade de representação, suspendendo consequentemente a possibilidade da abstração de sentido do ser e suas ações no mundo e instaurando o *nada* no lugar, ou um arremedo, com sua aparência enganosa que priva e consequentemente institui uma abstinência de sentido no ser contemporâneo.

Disputar esse sentido é, antes de tudo, disputar o campo do *mostrar* “de fora” antes de uma disputa narrativa acima de tudo. A narrativa acontece enquanto memória social pelo encadeamento daquilo que se mostra. A estética converte-se em política nessa sequência de visibilidades com a programação daqueles que tiveram o sequestro da produção da subjetividade operada pelo sistema de domínio imagético e espetacularizante que se impõe às massas no contemporâneo.

#### 4. A IMAGEM PARA ALÉM DO VISÍVEL

Seguindo a linha traçada pelos autores anteriormente tratados que pensam a humanidade estruturada por imagens surgidas entre os escombros da sociedade moderna, somos levados a transpor à risca o que delimita o lugar em que permaneceu e, com isso, reconsiderar o lugar e os limites que agora redefinem as fronteiras daquilo que constitui o humano, menos como ruptura, mas como transição rumo a um modelo.

Não novo simplesmente, mas, extremamente ramificado. Essas ramificações, por sua vez, pulverizam-se como fendas que se espalham por todo alicerce da estrutura social, gerando a fragmentação através das rupturas trazidas pela contemporaneidade, comprometendo estatutos tidos por fundações sólidas, que agora passam a se esfarelar diante de nossos olhos.

A informação flui transversalmente pelos nós constituintes dessas redes de infovias, assim, a cada novo ponto alcançado, multiplica-se o número de polos emissores e receptores exponencialmente. As conexões funcionam como vazantes dos dados que trafegam em uma pluralidade que revela uma incontável progressão de rupturas e descontroles diante daquilo que é visível ao indivíduo, bem como aquilo que não se vê.

Assim, perdendo-se o controle nessa busca, percebe-se que a procura pelo controle é a própria busca pela visibilidade, ou pela disputa do registro, do dado, da marca visível – a marca de nossas pegadas que quando vistas em perspectiva revelam nossa passada e, assim, o passado que percorremos. Consequentemente permitem abstrair o sentido de nossa origem e estabelecer a razão ao rumo que tomamos. É a disputa por essa visão que estabelece o sentido de nossas vidas.

Buscamos como força orientadora nesse universo da constante vazante de dados que jorram escoando através desses nós convertidos em imagens que portadoras de formas, porém carentes de sentido, são alimentados como imagens sem referências. Cada ponto de conexão forma um sistema social desterritorializado.

Esse indivíduo em rede, motivado por um conjunto de valores e representações individuais, que se transmutam na efetivação de uma operação de suspensão da capacidade de representação simbólica convertida em uma estrutura mecanizada, reflexão de si convertida num modelo formatado e em resultado, todos permanecem estanques enquanto sociedade.

Os maiores poderes realizam-se então ao efetivar o domínio do que se vê e consequentemente do que não se vê que é também a origem da possibilidade de controle da representação social. É aí que se materializa a indústria cultural, arregimentando a visibilidade

das formas. De sua *corporificação*, saca-se a essência reflexiva com a prerrogativa de tratar-se do principal e num universo de desorientação, aquilo que se pode abstrair o visível. Funcionam como canhões de luzes, feixes de imagens que passam então ao centro da composição política tendo por meio o aparato imagético técnico que se estabelece hegemonicamente na sociedade onde a visibilidade determina o lugar de permanência, determinando, com efeito, uma hegemonia global da imagem.

Essa hegemonia impõe aos corpos uma resistência para que estes possam exercer alguma permanência na transição sempre contínua, o universo da imagem em movimento é também a incisão constante da violência da imagem. Esse processo impõe aos corpos a necessidade de resistência à violência da torrencial produção de imagens que impactam sobre esses indivíduos.

Ante ao suposto ataque violento das imagens que é, de fato, a disputa pela possibilidade da investigação da representação do registro gerado na instituição do rastro que permite a abstração do sentido essencialmente através das marcas que se fazem visíveis na construção das narrativas pelos elementos sociais, esses elementos traçam estratégias de proteção.

Com a capacidade de representação embargada não é possível distinguir a origem da violência que a imagem é portadora, submetidos a um meio de exposição constante a esse universo visual e aos efeitos gerados por esse, inclusive físicos, somos impossibilitados de discernir o meio pelo qual opera esse sistema do fim que se efetiva nesse processo. Na busca por proteção somos levados a crer que o meio pelo qual operam essas imagens é a própria violência gerada pelas visibilidades que a encarnação promovida pela imagem é capaz de gerar.

Assim, os autores que se aproximam do pensamento debordiano são conduzidos a promover a unificação dos meios técnicos de geração de imagens com o próprio sistema de domínio pela violência das imagens, a chamada *Sociedade do Espetáculo* (DEBORD, 1997). Promovem assim a unificação do humano com a máquina através de um processo de hibridização oriundo justamente dessa imersão ao universo do audiovisual.

É importante atentar que assumir uma postura crítica em relação a essa orientação não é renegar os efeitos percebidos pelo processo de domínio pela imagem, não cabendo um modelo de negação dialética, mas sim o chamado a considerar variantes que permitam ampliar a concepção em torno do domínio pela imagem, já que se mantém a percepção do domínio pela imagem, porém não se abre mão jamais do lugar onde a disputa desse domínio

ocorre, ou seja, no lugar onde se faz a confrontação dos elementos de significação e, assim, o lugar onde se presentifica o humano.

É no espaço da construção da representação que se disputa o elemento a ser ou não dominado pela imagem. Ao erradicar-se a dimensão das representações, elimina-se também o fator constituinte da humanidade no ser. Portanto, em qualquer sistema de domínio a possibilidade da erradicação do polo dominado é a própria realização da erradicação do domínio. É sobre a dimensão de disputa da representação que o sistema de domínio, através da violência corporificada pela imagem, deve agir.

É pela possibilidade de escolhermos entre representações distintas que podemos ou não submeter-nos ao domínio das imagens. Assim, o sistema opera sobre a capacidade de representação que exercemos, levando o indivíduo através da narrativa ‘escolhida’ a submeter-se a uma determinada descrição e conseqüentemente a uma posição política. Sem a sujeição, não se exerce o domínio. Através dessa escolha do indivíduo por um encadeamento de visibilidades é que operam os sistemas de domínio pela imagem.

Assim, se abre a possibilidade de se explorar um novo mundo, e é esse desejo que opera a sujeição. Somos levados a escolher entre duas pílulas, a azul nos devolve ao mundo que estamos imersos sem questionamentos, porém a outra, vermelha, revela o lugar que estamos por trás dos tapumes, porém revela também o sofrimento que a realização da percepção de uma vida vazia de sentido carrega. Esse mundo não pode ser descrito, mas apenas mostrado, e essa visão precisa ser aceita. Como num pacto com diabo, é preciso aceitar o acordo em troca da alma, é preciso acreditar no retorno que receberemos.

É por isso que a ideia de um indivíduo integrado maquinalmente a um sistema de domínio pelas visibilidades com uma ampliação constante da hibridização entre essas formas existenciais distintas é contrária também à prerrogativa que um sistema de domínio exige: haver alguém a que se domine.

#### **4.1 Marie-José Mondzain e a Iconoclastia Contemporânea**

É assim que Marie-José Mondzain (2009) demonstra a necessidade da distinção da violência que a própria capacidade de dar visibilidade gerada pela imagem carrega, do conteúdo violento em si que a imagem pode vir a propagar. É pela incapacidade da representação simbólica da imagem pelo indivíduo, pela suspensão da distância de reflexão entre o polo emissor e receptor da relação sujeito-objeto que aceitamos nos submeter ao

enredamento narrativo , impondo seu domínio justamente pela incapacidade de uma reflexão ética a respeito das imagens a que somos submetidos e à conseqüente alienação desse processo, não pelos meios existenciais que nos dominam, mas pelo jogo político que se ergue a partir dessas imersões.

Assim, para a autora, não é a imagem enquanto portadora da mensagem que deve ser combatida enquanto meio, mas sim a incapacidade de incompreensão de seu sentido a que os indivíduos são expostos.

A imagem não se reduz ao visível, não é o meio técnico que a origina, porém, seu domínio não deixa de ser uma tecnologia. Mondzain (2009) demonstra como a imagem vem sendo historicamente usada como dispositivo de domínio imagético e usa a história do cristianismo para demonstrar o meio pelo qual essa técnica foi desenvolvida.

Dessa forma, a história do domínio pela imagem confunde-se com a própria disputa pelo poder e a saída para os problemas gerados nessa disputa pela representação exercida por imagens em seu aspecto religioso permitiu que as respostas dessas questões acabassem por ser convertidas em ferramentas de domínio social pelo cristianismo.

A disputa entre os *iconoclastas* e os *iconófilos*, marca de forma específica o momento que essa questão veio à tona na formação dos cânones do cristianismo. O movimento iconoclasta (do grego *εικών*, transl. *eikon*, "ícone", imagem, e *κλαστειν*, transl. *klastein*, "quebrar", portanto "quebrador de imagem") ocorreu no império bizantino e combatia o que consideravam a idolatria das imagens entre o século VIII e IX.

A iconodulia ou iconofilia (do grego *δουλεια*, "douleuo" que significa "honrar") com sua veneração a imagens de santos, aos quais devotam sua fé, acabou por gerar uma discussão determinante no destino do cristianismo e, conseqüentemente, no lugar que as imagens ocupam em nossa sociedade.

A iconodulia exercia essa veneração não por crer que a divindade era inerente à imagem, em oposição a costumes considerados por tais como pagãos, mas encontravam nas imagens a possibilidade de uma conexão com a entidade sagrada cultuada. O dogma seguido pelos iconófilos defende que os habitantes do divino, através de suas orações, são capazes de intervir junto a Deus em favor daqueles que a estes rogam. Então essas imagens, como protótipos daquilo que tornam presente, permitem a veneração dos santos, dos anjos e de Cristo pela semelhança daquilo que representam.

Porém, para iconoclastas, como o Imperador Leão III, essa prática não era bem recebida. Ao proibir a veneração de imagens no ano de 730, o imperador acabou por

ocasionar a destruição de milhares de ícones, mosaicos, afrescos e pinturas de todos os tipos. O iconoclasmo reconhecido oficialmente em 754 pelo Concílio de Hieria, apoiado por Constantino V, acabou gerando um cisma com a Igreja Ocidental e diversas reviravoltas posteriormente entre idas e vindas do movimento iconoclasta no que consideravam uma luta contra a superstição atribuída a essas imagens.

Essa iconoclastia surgia muitas vezes em áreas próximas de populações islâmicas em nome de uma boa convivência, já que estas eram hostis às representações sagradas por imagens, assim esse movimento iconoclasta permitia a aproximação entre as populações que não aceitavam tal veneração.

Os iconoclastas consideravam aquelas representações uma ofensa às divindades representadas, e diante das santas escrituras não aceitavam tal adoração, promovendo violenta perseguição aos iconófilos, lançando para isso mão dos textos bíblicos.

15 Os ídolos das nações não passam de prata e ouro, feitos por mãos humanas.

16 Têm boca, mas não podem falar, olhos, mas não podem ver;

17 têm ouvidos, mas não podem escutar, nem há respiração em sua boca.

Salmos 135:15-17

Além da questão religiosa, a contestação pelo culto das imagens envolvia também a disputa entre o poder político e econômico e a Igreja logo percebeu que poderia lançar mão do poder da imagem como forma de amedrontar fiéis exercendo assim domínio do controle político. Em contrapartida, os governos que disputavam o poder, perceberam que uma grande forma de atacar a influência desta sobre seus fiéis era atacar as imagens e a força que estas exercem. O Papa Gregório Magno, mesmo sendo afeito à iconoclastia reconhecia que os fiéis, por serem pessoas simples, não compreendiam os livros, mas eram tocados pelas imagens.

A concepção da ideia da santa trindade cristã que permite uma corporificação do sagrado, sem ao mesmo tempo atribuir uma imagem ao divino, realiza a função de um dispositivo imagético que permite, além de resolver a questão entre adoração e veneração, o resgate do poder capaz de ser evocado pelo universo de representação que encarna a imagem do filho encarnado.

Portanto, é através desta encarnação que surge uma representação imagética, enquanto o espírito santo permanece em uma dimensão abstrata e intangível pela representação visível. Então a Igreja, por um lado, propõe uma solução híbrida que abarca o universo da imagem e seu poder e, por outro, impede a representação do sagrado em sua instância máxima, embora ainda participe desta visibilidade por efeito com a instituição da trindade. Pai irrepresentável e

filho encarnado unificados pelo Espírito Santo. Híbrida, pois alimenta ao mesmo tempo a ideia de um Deus que não pode ser representado diretamente e o poder da imagem através da encarnação de seu filho.

Desse modo, a imagem dessa corporificação utilizada pela Igreja como potente tecnologia de domínio passa historicamente a ser negociada com os poderes políticos regionais que se estabeleciam. A estes era preciso então transacionar esta capacidade de conexão do sagrado pelo visível com os poderes eclesiásticos.

Assim Mondzain (2009) demonstra que por trás de todo domínio tecnológico em que vivemos na sociedade contemporânea dominada por imagens espetaculares, existe uma tecnologia milenar que vem sendo desenvolvida e praticada independentemente do meio visual técnico aplicado.

Não importa se são antigos vitrais de catedrais ou os pixels de uma tela digital. Lutar contra o domínio do meio social em uma sociedade espetacularizada reagindo contra a plataforma técnica que opera essa tecnologia não deixa de ser uma forma de iconoclastia contemporânea, que pretende censurar a imagem enquanto meio, não a violência exposta por seu sentido revelado, que explicita a incapacidade de reflexão e conseqüente abstração do universo político contido a ser percebido nessa visibilidade fornecida pela imagem aos elementos que compreendem esse sistema.

Não podemos medir a força ou a riqueza de uma imagem simplesmente por uma designação estética. Imagens relativamente pobres podem ser portadoras de uma grande força reflexiva a partir dessa visualidade. É preciso então assegurar a restituição da relação do ver e a capacidade de abstrair o sentido político a partir dessa visibilidade, com isso a capacidade de compreender o sentido proposto a cada elemento dentro de uma construção estética.

É por isso que, mesmo reconhecendo o processo de domínio executado dentro da sociedade do espetáculo, esse processo não deve ser visto como uma hipertrofização do universo das imagens, que em última instância por seu domínio suplantariam a realidade substituindo-a por uma espécie de modelo sintético de emulação dessa realidade. Mesmo com uma grande exposição a diversos aparatos imagéticos ainda somos carentes de imagens, como reconheceram os antigos monges cristãos de Constantinopla e a capacidades dessas de fazer ver e, assim, compreender a conjuntura política que representam.

Se é pelo fazer ver que opera a sociedade do espetáculo, é também a possibilidade de vislumbrar essa percepção que pode nos redimir de tal domínio, assim impera a mesma necessidade de fazer ver. A disputa então é pela capacidade de fazer ver. O que faz a

diferença entre a concepção política das pessoas é justamente a capacidade de ver ou não o acontecer de uma relação política carregada por uma visibilidade. Buscando então um universo imagético portador de uma riqueza semiológica, ao invés de combater o domínio da técnica como se fosse essa em si que operasse o papel de alienação social pela imagem.

A alienação pela imagem acontece e é percebida pelos autores até aqui tratados de forma consensual na sociedade espetacular, porém, compreender que não é o fato da presença da imagem disseminada, embora seja claro que essa disseminação também mude o sentido político da forma que vemos a imagem, conduz a um entendimento de que a resolução não está em combater a presença da imagem, mas em buscar imagens capazes de carregar uma riqueza semiológica que permita fazer ver mais, pois quanto maior a percepção, maior também a possibilidade de representação da realidade.

O mundo contemporâneo é o mundo das múltiplas telas. Como e o quanto somos capazes de abstrair a partir daquilo que vemos no mundo dessas imagens é o que nos redime ou aprisiona dentro desse universo de visibilidades. Considerando as imagens não como emuladoras de realidade, mas como ferramentas que criam os caminhos políticos que permitem ou não que o indivíduo creia na verdade para si, num caminho existencial e num *ethos* social.

As imagens mostram o caminho, porém somos nós que aceitamos ou não o seguir. O espetáculo é uma verdade para além da verdade simplesmente em si, uma verdade produzida e sedutora por dialogar com nossos desejos. É evidente que dentro de um sistema que tem a verdade como um fundamento central, a crença é fator preponderante, pois onde há crença há aquele que acredita, acredita por poder ver essa possibilidade essencial, então somos sempre nós que aceitamos acreditar no que podemos ver.

Portanto, a sociedade espetacular é a sociedade que instrumentaliza a verdade abstraindo-a a partir do hemisfério visível das coisas, em última instância a narrativa converte-se na visão da verdade, que pode ou não surgir a partir de uma construção espetacular. Dessa forma, aceitamos ao que nos submetemos nos submetemos àquilo que visualizamos como verdadeiro.

É por isso que censurar a imagem ou o meio técnico que a permite não deixa de ser enfraquecer a própria possibilidade de redenção do domínio das visibilidades. Combater a imagem e seu aparato técnico é combater também os meios de ver para além desse domínio. Enriquecer os meios técnicos com imagens que sejam capazes de despertar a consciência do processo político, a partir do modo que essas imagens nos fazem compreender o processo que

dispõe essas visibilidades, originando uma imagem verdadeiramente política, traz consigo uma capacidade de aprendizado.

O que Mondzain (2009) chama de educação ética para as imagens consiste na capacidade de aprendizado ao olhar. Assim, criamos uma relação com as imagens diferente daquela que converte o indivíduo em simples espectador, transformado em objeto inerte pelo simples exercício de sua sedução. Em vez de combater as imagens, buscar imagens que nos façam realmente ver mais através dos elementos visíveis que estas representam.

#### **4.2 A Carência das Imagens**

José-Marrie Mondzain (2009) constrói um intrincado jogo de narrativas simbólicas a partir da disposição de uma rede de códigos imagéticos. Assim como nos autores que abordamos até aqui, percorrer esse trajeto revela o destino projetado pelas imagens, essas descrições levam a sociedade a uma reflexão em relação ao ponto de domínio que se encontra ante o que conhecemos a respeito dessa condição. Revela então o cume da força, no que se refere ao domínio exercido por esses códigos imagéticos que atinge seu ápice dentro da escala conhecida, afirmando o que essas imagens espetaculares podem produzir.

A partir desse *lugar*, Mondzain (2009) recria a história desse domínio pela imagem, recorrendo à tecnologia de domínio pelas imagens desenvolvidas pelo cristianismo como força fundante da unificação simbólica que se impõe até o ponto que praticamente converte-se no próprio sinônimo da contemporaneidade.

Os indivíduos passam a diferenciar-se pela capacidade, ou a possibilidade de serem percebidos. Enquanto os imigrantes ilegais e pessoas que seguem à margem da lei fazem tudo para não serem percebidos, os cidadãos que pleiteiam seus direitos, pelo contrário, sem os registros das percepções do estado não podem acessar seus direitos. Então ter direitos nessa perspectiva é ser percebido. Como Türcke (2010) demonstrou “ser ou não ser também tem um sentido social figurado” (ibid., p.40).

Nas sociedades primitivas, muitas vezes ser percebido era ser controlado por grupos mais poderosos, com a instituição do Estado como administrador dessa divisão social do trabalho permitiu-se que esse controle da percepção fosse transformado no acesso aos direitos adquiridos pelo trabalhador, uma troca de controle por algum tipo de proteção social.

Alcançar conceitualmente um esboço do que no contemporâneo é traduzido como sistema de controle social é, de certo modo, alcançar a percepção da amplitude do domínio

dessa rede de apreensão imagética que estabelece através da imposição dessas imagens a captura das alteridades subjetivas.

Dessa forma, perceber a questão que envolve o sistema político contemporâneo é, sob a ótica desse campo filosófico, fundamentalmente compreender a própria imagem como sistema político. Nessa ordem debordiana, a da afirmação do sequestro inevitável da sociedade pelo espetáculo através da imagem enquanto ferramenta estética audiovisual de captura da subjetividade humana, pode em princípio ser considerada como uma cisão dentro do campo de estudo da política contemporânea através da *Imagem Política* enquanto a força que permite a corporificação dessa captura da representação social.

Por outro lado, porém, o que poderia ser tido por uma ruptura dessa forma de pensar, pode também ser visto, da mesma maneira, como uma confirmação entre essas perspectivas mútuas que esquadrinharam o mesmo diagnóstico sobre a tomada da subjetividade contemporânea, e que, contudo, divergem sobre a possibilidade de escapar da progressão exponencial do controle da máquina sobre o humano.

Ao seguir à risca as determinações de Debord (1997) sobre *A Sociedade do Espetáculo* somos conduzidos a um horizonte sem perspectivas de libertação do indivíduo dessa retenção da instância de representação.

Sem saída somos levados a um niilismo de origem estética, gerado pelo controle da imagem política que retém a possibilidade de uma subjetividade autêntica dentro das esferas de representação permitidas pelo programa estético máquinal que controla agora a sociedade do espetáculo e do consumo ensimesmado prevista por Debord.

Entretanto, é possível percorrer o sentido das proposições de estudiosos da imagem como Mondzain (2009) e Didi-Huberman (2011), que reconhecem a instituição da contemporaneidade também enquanto essa força de domínio imagético, porém resguardam o espaço da resistência da subjetividade a esse processo.

Marie-José Mondzain (2009) encontra na promoção do cristianismo uma construção em torno da unidade da imagem, o controle estético que faz convergir uma reunião de um todo em torno de um universo simbólico, que ao longo do tempo foi usado tautologicamente para legitimar o próprio cristianismo enquanto doutrina que se revela pela unificação da imagem: “a revolução cristã é a primeira e única doutrina monoteísta a ter feito da imagem o símbolo do seu poder e do instrumento de todas as suas conquistas.” (MONDZAIN, 2009, p. 2). A partir dessa hegemonia traçada pela conversão pela imagem, passa também a disputar o controle da produção das visibilidades quando “Convenceu todos os poderes do Oriente ao

Ocidente que aquele que é o mestre do visível é o mestre do mundo e organiza o controle dos olhares.”.

Desse modo, o cristianismo, ao longo de dois milênios, passa a manipular através do controle das visibilidades “a glória imediata e visível da encarnação e ressurreição da imagem do Pai” (op. cit). E com isso o subsequente controle daquilo que era aprendido, informado, e por fim pensado, através dessa transmissão mediada pela imagem. Esse processo Mondzain (2009) nomeia como “*Iconocracia*” ou a celebração da unificação dessas populações ao redor da imagem controlada pelo cristianismo.

A gestão dessa força que opera a visibilidade onipresente do mundo material e imaterial encontrará então, na comemoração de seu segundo milênio, seu ápice. Retomando a distinção entre encarnação e incorporação, duas dimensões que Mondzain (2009) reconhece no cristianismo, vemos que, no caso da primeira, há uma relação do visível com o invisível que pode possibilitar a emancipação do espectador, enquanto, no segundo caso, a imagem é utilizada para fins de domínio dos sujeitos.

No entanto, essa hegemonia do domínio de uma sociedade unificada pela imagem seria tragicamente questionada, como relata Mondzain:

Em 11 de setembro de 2001, o maior golpe foi dado ao império do visível, o servo de todas as formas modernas dos poderes duplos da economia e seus ícones. Vindo do céu como anjos exterminadores, dois aviões derrubaram as torres da dominação. Este foi um crime real, com vítimas reais de carne e sangue, dignas do horror dos piores massacres cometidos por ditadores. Instantaneamente, o evento foi tratado em termos visuais, misturando o visível e o invisível, a realidade e ficção, o verdadeiro luto e a invencibilidade dos símbolos na maior desordem. O inimigo tinha organizado um show aterrorizante. Em certo sentido, ao massacrar tantas pessoas, ao atacar essas torres, nos foi dado o primeiro espetáculo histórico da morte da imagem na imagem da morte. O imprevisível juntou-se ao não-representável. (MONDZAIN, 2009, p.2)

Dessa maneira, passa a descrever a crise que atingiu o visível, quando Mondzain revela que o poder que lança mão o terrorismo neste ataque é o de que justamente “O criminoso iconoclasta exibiu em plena luz do dia seu perfeito conhecimento e completa conformidade com o mundo que ele estava destruindo.”.

Assim, é a partir do conhecimento profundo de um sistema imagético que as fendas são exploradas. Aqui, a ideia do ciberpirata, aplicada na perspectiva de um sistema simbólico semiológico invadido por meio de suas brechas, tal como um hacker, pessoa com profundos conhecimentos de um determinado sistema informático, que eventualmente utiliza esses

conhecimentos para violar sistemas ou exercer outras determinações em relação à programação inicial.

Dessa forma, assim como um *hacker*, o indivíduo que em busca do conhecimento invade a linha do inimigo para descobrir seus segredos e a partir dessas informações explora as aberturas que permitem adentrar e alterar um determinado sistema, em 11 de setembro de 2001 esse “malfeitor” explora a “vulnerabilidade por meio de seus símbolos e de um adversário invisível difundindo sua própria imagem como um ícone redentor à imagem do salvador cristão.” (MONDZAIN, 2009, p.3).

Instituindo o caos, surge o terrorismo como força aniquiladora, que destruiria em poucos instantes a unidade estabelecida pelo sistema ocidental cristão até então: “Moldado na forma do inimigo, ele desapareceu e recompôs sua imagem em uma nova distribuição de poderes.” (MONDZAIN, 2009, p.3).

A partir desse choque gerado pela fissura do sistema de significação ocidental, a indústria da imagem responde imediatamente operando uma violenta contranarrativa. Estabelece-se uma guerra semiológica na qual coloca-se em disputa a vigência do próprio sistema de significação, das representações, dos signos sob todas as formas e manifestações que interferem nas práticas e comportamentos sociais. Como expõe a autora: “Oriente contra o Ocidente, o choque de culturas incompatíveis... O reinado da imagem sempre significa a morte do outro.” (MONDZAIN, 2009, p.3).

Nesse momento, a narrativa do espetáculo da violência difundida ao vivo pelos televisores de todo mundo, a do *terrorismo*, que destruía a unidade imaginada do ocidente passando então a ser enfrentada numa guerra midiática, por Hollywood, pelos canais de notícias, pela indústria audiovisual, que por não poder encobrir o choque da destruição *ao vivo* completa de um sistema de significação.

Sendo assim, busca então reocupar o domínio até então hegemônico, impactado por um inimigo que conhecia muito bem esse sistema do domínio pela imagem da sociedade espetacularizada e explorou suas fraquezas convertendo para si essas falhas. Usou assim contra o *status quo*, seu próprio meio de instauração do domínio. Eleva-se a principal arma com que opera o *terrorismo*, arma esta que impõe sua vontade espetacularizando a operação do uso sistemático do terror. A morte passa a ser a própria matéria prima do espetáculo.

Para Mondzain, mais que a disputa do poder relativo ao domínio social pelas imagens, esse episódio permite revelar a violência que as imagens são capazes de promover: “as

imagens desde o início despertaram paixões intensas.” (MONDZAIN, 2009, p.4). Através de sua capacidade de fazer ver.

O domínio promovido pelo cristianismo que desenvolveu-se por meio dessa conexão entre o real e o transcendente, “Um mundo comum foi construído, que definiu sua cultura como uma gestão articulada e simultânea do invisível e do visível”. Aqueles que pensaram a imagem no cristianismo converteram-nas em “um marco de real importância filosófica e política” (MONDZAIN, 2009, p.5).

Essas imagens que de proibidas, passaram com “igual violência” a despertar paixões intensas, revelando uma ambivalência do visível onde “Tal era o significado da encarnação que deu carne e corpo às imagens, ao mesmo tempo, dando-lhes o poder de conduzir à invisibilidade de seu modelo divino.” (op. cit).

Assim, por essa encarnação, uma nova definição em torno da imagem se forma para representar no ocidente o “padrão icônico de todas as visibilidades compartilhadas” (MONDZAIN, 2009, p.5).

Um mundo que se erguia pertencendo ao mesmo tempo a esses dois campos e que se estruturou como uma “gestão articulada e simultânea do invisível e do visível”. A paixão de Cristo é a própria representante desse marco icônico do cristianismo onde a “Paixão de Cristo, ou seja, a paixão da imagem ocorre na imagem da Paixão” (op. cit) e a própria “história da encarnação é a lenda da própria imagem”.

Se num primeiro momento à imagem foi atribuída a potência de tornar visível propiciando uma visibilidade às coisas, em seguida as imagens “são acusadas de nos fazer coisas”. Essa força que gera visibilidades de forma violenta nos leva a pensar de maneira correlacionada que a violência dessa aparição é correlata à “inflação de ‘visibilidades’”, já que “atos de violência gratuita continuam a se multiplicar em nossa sociedade, que é simultaneamente dominada por um aumento nos espetáculos de visibilidade.” (op. cit). Mondzain, porém, rechaça essa aparente relação entre causa e efeito como “absolutamente contestável”.

Mais do que a violência inerente à imagem enquanto conversora de visibilidades está a apropriação do mercado pela imagem, o “fato da produção visual ter se tornado um mercado em si.” (op. cit). Desse modo, o mercado descobriu que “representações da violência vendem tão bem e são a fonte de lucros tão grandes” que tem direcionado poderosos investimentos que capitalizam convertendo em narrativa o imaginário desses consumidores. Assim em vez

de reduzir a questão, acusando as imagens de serem violentas por si mesmas, somos levados a caminhos menos indiscutíveis de entendimento.

Em vez de pensarmos de modo causal “questionar a violência das imagens e imagens de violência”, é preciso compreender um sistema de domínio social e econômico que usa a força da imagem como centro do estímulo convertido em domínio político e por consequência de todas as esferas da vida, pois é no exercício dessa força que a *imagem política* revela sua violência, mais um reflexo de seu poder do que uma violência diretamente atribuída de forma essencial à imagem.

Porém, para tanto, é preciso buscar compreender o sentido de imagem aqui referido: “as imagens aparecem como uma realidade sensível que pode ser simultaneamente vista e conhecida”. Essa capacidade, a de gerar sentido, de gerar narrativa, e sua possibilidade de construção conceitual, mesmo tendo um status de objeto, pode ser “conceitualmente problemático”, pois as imagens aparecem como “objetos” que podem ser “examinados”.

No entanto, a violência da imagem não surge do objeto em si, mas “designa um excesso” através do discurso que é constituído sobre ela, uma força julgadora que se estabelece a partir desse objeto. A violência surge então em relação a essa força que permite reconhecer os excessos referentes ao veredicto de determinada imagem.

Contudo, a violência não surge de simples objetos, “A violência implica necessariamente a existência de sujeitos” (MONDZAIN, 2009, p. 6) e por esse processo correlacional: “porque as imagens são consideradas sujeitos, elas são suspeitas de serem capazes de abusar de seu poder.” Para desarticular essa ligação aparentemente inerente, Mondzain aponta para o fato de a violência ser uma forma de alcançar através dessa força aquilo que faz nossa vida e a constitui sobre essas chamadas “reservas de violência”.

São essas reservas que criam os recursos que nos permitem alcançar nossos objetivos primordiais. Uma espécie de meio de obtenção, “A violência é, portanto, primeiro um poder, antes de ser um ato” (op. cit), um meio de coabitação e negociação do espaço social. “Hoje, ninguém duvida da ascendência do visível nas paixões e no que está em jogo para a comunidade, ou seja, politicamente” (MONDZAIN, 2009, p. 7). As imagens da beleza e da virtuosidade também são capazes de gerar violência, a partir de si.

Portanto, para entender a violência oriunda das imagens, tratamo-la como força que age sobre o sujeito para além de qualquer “mediação linguística”. Isso significa dizer que foi deixado para trás o espaço das “produções simbólicas” para avançar sobre “onde há uma influência quase hipnótica da perda do real”. Com isso, ressaltando que no escrutínio dessa

análise “estaremos interessados nos movimentos comunicados pela imagem, e não em seu conteúdo figurativo” e assim separamos as “produções visíveis” entre aquelas que conduzem à destruição e aquelas que têm a força de redimir, tanto o indivíduo como a comunidade, de uma “tensão mortal”.

É justamente essa força que lida com as contradições do sistema que não pode mais se esconder atrás de um conjunto de tapumes ideológicos de ‘realidade’, e tem que lidar a partir dessa impossibilidade com a disputa e violência dessas contradições de visibilidades. A violência surge justamente dessa possibilidade de contraposições estéticas mostradas, revelando a existência de forças de rupturas que permeiam e possibilitam essas narrativas reveladas pela violência das visibilidades em disputa. Então “ante ao tribunal da razão e moralidade, as imagens seriam culpadas por crimes não cometidos, a menos que consideremos que aqueles que os cometem tenham perdido todo o julgamento e passado a agir livremente por conta deles” (MONDZAIN, 2009, p.8).

Desse modo, as imagens regeriam espectadores passivos, livres de sua capacidade de julgamento. Porém, se as imagens não são sujeitos passíveis de ações, como poderiam ser as responsáveis pelas ações das pessoas? Desse modo, as imagens têm de ser capazes de fazer agir. Para Mondzain, essa capacidade “diz respeito à natureza intrínseca da imagem e não à sua narrativa ou conteúdo referencial” (op. cit). Por isso, não se pode culpar a imagem por uma ação.

Pois então, qual é a força que reside na imagem? Investigando a questão da narrativa que se constrói ante a imagem, Mondzain procura pelos vestígios do chamado uso “mágico da imagem” (MONDZAIN, 2009, p.9). O empoderamento oriundo à imagem advém justamente da eficácia que assume uma “fabricação substitutiva” de uma força singular, a força de “estruturas imaginárias” presentes nas sociedades humanas desde os tempos primordiais. Essas estruturas imaginárias têm o poder de agir e operar sobre a realidade.

Assim “graças à eficácia dos objetos intermediários em uma operação simbólica de deslocamento” a imagem absorve esse poder, pois age enquanto “objeto substitutivo” capaz de incorporar tais estruturas imaginárias que, por sua vez, tem o poder de agir sobre a realidade. Surge aqui a questão da resistência, pois, ressalta Mondzain, aquilo que tem força encontra também a sua força inversa, seu efeito contrário, um antídoto das imagens: “Se tais imagens têm um poder, deve haver uma resposta para elas, porque é sempre possível produzir contrapoderes, contraimagens que iriam desviá-las ou invalidá-las” (op. cit).

### 4.3 O Antídoto das Imagens

O poder curativo das imagens povoou praticamente toda história das sociedades humanas. Se a doença tomava feição, como uma posse dos espíritos malignos, uma narrativa descrita por um conjunto de imagens construiu a possibilidade de uma “linguagem secreta” que através dessas imagens desvinculam o mal do possuído. Para compreender a imagem nesse processo, é preciso então se concentrar no olhar.

O poder da imagem, tanto de morte, através de fantasmas e demônios, quanto de cura, com santos e anjos, atua através de mitos que funcionam como forças que a princípio podem nos possuir, “Tornar-se o que vemos é fatal e o que nos salva é sempre a produção de uma lacuna libertadora.” (MONDZAIN, 2009, p. 9). Essa lacuna entre o ser e a representação é o que preserva o espaço de alteridade e de resistência do ser em relação a essas estruturas imaginárias que ganham visibilidade através da imagem.

Portanto, “A violência da imagem explode quando permite a identificação do irrepresentável no visível”. Contudo, essa lacuna entre a imagem e o sujeito que vê suprime a representação na presença dessa imagem, que acaba por findar a lacuna do imaginado não materializado ao incorporar-se. Assim, o processo de identificar-se é um processo de liberdade do indivíduo ao incorporar uma representação, sem essa liberdade a imagem perde seu poder.

O som faz a mediação entre a imagem e a impossibilidade da representação, como Deus, que em muitas religiões não pode ser representado, pois essa corporificação pela imagem poria fim a esse poder divino que advém dessa representação imaginável, dessa forma, o som se situa como força que se dá enquanto mediação entre o irrepresentável e o imaginado.

O poder da imagem de encarnar nada mais é do que “o tornar-se imagem do irrepresentável” (MONDZAIN, 2009, p.10). Então, dessa imagem, fundamentalmente irreal, emana uma força que reside “em sua rebelião contra tornar-se substância com seu conteúdo”. Mondzain atenta para o fato de que encarnar não é corporificar. Portanto, diferente de dar corpo, encarnar é “agir na ausência de coisas”, então a encarnação que a imagem realiza possibilita a “carnal visibilidade a uma ausência na lacuna intransponível”.

De forma distinta à corporificação que encarna em um, se define em uma unidade corporificada, diferente da encarnação das imagens, “na imagem encarnada formam-se três pontos indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação. A imagem pertence a uma estranha lógica do terceiro incluído.” (MONDZAIN, 2009, p.11).

No ritual litúrgico cristão, a corporificação de cristo promove a realização da comunhão entre a substância de Deus por um lado e por outro as “encarnações dão vida e liberdade às imagens” (op. cit). É esse processo ritual que vem sendo desenvolvido ao longo dos séculos pela doutrina cristã onde “O uso de imagens sagradas é parte do arsenal eucarístico de propaganda e publicidade” (op. cit).

A lacuna entre a imagem e a representação é preenchida pela corporificação eucarística. A relação entre o visível e o não-visível encontra-se em constante crise desde então, haja vista que uma das questões centrais no que se refere à iconoclastia cristã durante a reforma protestante era a acusação do “culto das visibilidades idólatras” que denunciavam como a traição da encarnação divina.

A encarnação, a incorporação e a personificação correspondem às etapas da imagem em sua relação com o visível.

Essa ambivalência do visível está longe de ser nova, porque a verdadeira questão é o estado das coisas na aparência material de uma imaterialidade. “Tal era o significado da encarnação que deu carne e corpo às imagens, ao mesmo tempo, dando-lhes o poder de conduzir à invisibilidade de seu modelo divino” “(MONDZAIN, 2009, p. 4).”

A encarnação através das imagens permitiu que um mundo comum de visibilidades fosse partilhado e esse mundo comum construiu sua cultura como “gestão articulada e simultânea do invisível e do visível” (MONDZAIN, 2009, p. 5). Assim a história da encarnação projetada pelo cristianismo é a história da própria imagem. Desse modo, defende a autora, que sendo “o significado de “encarnar”, tornar-se uma imagem” (MONDZAIN, 2009, p. 10) o único modo de tornar visível esse espaço de corpos e formas é oferecendo ao olhar uma imagem que apazigua as paixões.

Esse sentido da encarnação apaziguadora da imagem é a “principal contribuição do pensamento cristão” (MONDZAIN, 2009, p. 10), sendo assim, a única que possui força para transformar “a violência em uma liberdade crítica é a imagem que encarna”. Não enquanto forma de reprodução ou imitação, a imagem encarnada não é um clone de uma suposta matriz, a imagem é sim irreal, porém sua força reside justamente “em sua rebelião contra tornar-se substância com seu conteúdo. Encarnar é dar carne e não dar corpo.”. Uma ação praticada a partir das ausências:

A imagem dá carne, isto é, carnal visibilidade a uma ausência na lacuna intransponível com seu modelo. Dar corpo, em contraste, é incorporar; é propor a substância comestível de algo real e verdadeiro para os hóspedes

que se fundem e desaparecem no corpo com o qual eles são identificados. Para levar a comunhão na imagem e por meio dela falta a encarnação de uma visibilidade sem substância e sem verdade. (MONDZAIN, 2009, p. 10)

Para Mondzain (2009), a Igreja tem historicamente utilizado de ambas as coisas, de um lado as encarnações dão liberdade e vida através das imagens, e por outro lado se incorpora com violência o corpo e a mente, como revelado no ritual da Eucaristia, propondo que se prove diretamente o corpo de Deus, e aquele que o faz se torna então membro do corpo da instituição.

Assim, não se vê Deus, se prova o corpo dele, sua substância real. Não como a imagem que não oferece nada de real para ser tocado, porém é a encarnação através da imagem que permite e organiza esse processo de incorporação viabilizando os meios de representação dessa comunhão. Assim, a encarnação nos permite através da imagem acessar uma realidade invisível. A imagem encarnada é então aquela que dá a liberdade àquele que observa, de ver ou não uma realidade até então invisível, mas que pode ser percebida pela revelação que ocorre no processo de encarnação pela imagem.

Paralelamente, artistas também criavam um “universo icônico” que rompeu com a igreja em determinado momento. A arte promoveu resistência a uma tomada institucional das imagens e da narrativa gerada a partir dessas visibilidades. Assim, a imagem vai além das designações institucionais às quais estava atrelada assumindo um sentido próprio, “A imagem não cedeu nem aos idólatras nem aos iconoclastas. Em vez disso, seguiu implacavelmente seu próprio curso, longe de todos os controles e condenações.” (op. cit).

Desse modo, gradualmente a imagem ocupa status de uma construção, uma construção humana e que se encontra dentro do visível. Assim, a imagem não possui “verdade e nem provas” o que ela mostra é o que é produzido pelo olhar, essa construção é produzida entre aquele que a produz e aquele que a olha, por isso, sem o sentido da representação aplicado por esse olhar, a imagem não pode ser definida.

Então, sob essa perspectiva, da indecisão inerente à imagem, é sobre o olhar que se dá a disputa em torno do controle pela imagem, já que “a crença depende do olhar” (MONDZAIN, 2009, p. 12), pois a capacidade significativa não se realiza pelo olhar, mas, principalmente, pelo desejo de traduzir o sentido e significado do que se vê, “A força de uma imagem vem do desejo de vê-la e da capacidade do visível de vender e constituir a lacuna entre o que é dado para ver e o objeto do desejo. Sem o desejo de ver, não há imagens” (op. cit).

Essa força de unificação narrativa pelo desejo de ver seria usada por diversos ditadores, “visibilidades programáticas feitas para comunicar uma mensagem unívoca” e, a partir de então, utilizadas como ferramentas de incorporação onde “A imagem é absorvida como substância à qual o sujeito incorporado se identifica com a qual o sujeito incorporado se funde sem um argumento ou uma palavra.” (op. cit).

Pela força de sua acessibilidade, passo a passo, cada vez mais ocupa como uma mensagem direta um espaço de significação que lentamente privaria os indivíduos da liberdade e do pensamento que a princípio imaginavam estar exercendo. Se estabelece então um império visual controlado pelo domínio dessas visibilidades, “um império sobre emoções”.

É por isso que, para a autora, esse império visual a que nos sujeitamos violentamente hoje leva-nos a dada circunstância em que “a violência no visível não diz respeito nem às imagens de violência nem à violência das imagens propriamente ditas, mas à violência cometida contra o pensamento e a fala no espetáculo de visibilidades.” (op. cit)

Portanto, não é distinguindo as boas das más imagens que alcançaremos a liberdade do domínio do visível, mas sim questionando a “ditadura das paixões” geradas a partir dessas visibilidades, determinando as narrativas de bom ou de mal construídas por uma determinada sociedade através da espetacularização desse universo de visibilidades.

Assim, constrói-se um sentido social para interpretação de determinada visualidade que ocupa o lugar de uma reflexão autêntica do indivíduo unificando-se então à massa daqueles que partilham desse espetáculo de visibilidades artificialmente convertido num sentido unívoco.

Se a imagem, bem como tudo o que é visível por si só, é imparcial e a capacidade de julgar do ser ao se relacionar com a imagem permanece intocada, coloca-se então a possibilidade de posicionar-se diante do que se vê como fato inerente à relação com as imagens. É então no âmbito desse julgamento que permanece ativo que ocorre a disputa pela liberdade reflexiva daquilo que o pensamento produz através do que se vê numa relação imagética, onde a capacidade reflexiva não foi suspensa.

Estabelece-se uma dicotomia entre aqueles que produzem as imagens e aqueles que as consomem. Muitas vezes, “aqueles que são impotentemente abandonados à voracidade das visibilidades” não tem condições de constituir uma “cultura das visibilidades” e assim cabe aos que são responsáveis por “fazer imagens” construir o lugar de diálogo através da imagem:

“é da responsabilidade daqueles que apresentam imagens, feitas pelos produtores, conhecer as formas desta construção.” (MONDZAIN, 2009, p. 16).

A partir desse conhecimento, da forma dessa produção, esses programadores e sequenciadores de imagens realizam a gestão das singularidades na interação e compartilhamento de imagens “entre os que trocam olhares”. Assim, é na constituição dessa cultura de visibilidades que as narrativas em torno do visível vão sendo gradualmente edificadas: “Todo produtor de imagens que deseja controlar os efeitos da estimulação do desejo usa imagens que mantêm o espectador em inaptidão simbólica” (MONDZAIN, 2009, p.15). É pelo controle do desejo que a imagem submete o espectador à inépcia da ideia ou do conceito referente a um objeto da imaginação que ganha representação através da encarnação pela imagem.

Assim Mondzain defende que se criem estratégias que permitam ao espectador mover-se entre esse ideário de visualidades, sendo fundamental a possibilidade desse movimento, já que “Sem nenhum movimento, a imagem se torna um objeto de consumo comunal sem qualquer separação”. Imagens que são produzidas nesse propósito, como a propaganda e a publicidade, são artefatos otimizados para a produção desse objeto de consumo, convertendo-se conseqüentemente em “máquinas para produzir violência”, mesmo que as imagens escolhidas para essa produção sejam amenas e divertidas à primeira vista, elas proveem de um violento espetáculo.

É por isso que esse arcabouço imagético suspende a reflexão - “A violência do visível resulta na abolição intencional do pensamento e do julgamento” - cenário adequado para promoção de alienação política em massa gerada no cerne da sociedade do espetáculo. Então, a percepção crítica do sistema imagético que se desdobra nesse espaço de visibilidades é fundamental para uma compreensão da política da imagem, isto é, do entendimento das paixões geradas pela *imagem política* dentro de determinado grupo social.

Essa imagem política se estabelece na tela, um espaço ficcional, esse espaço multi distribuído cria uma “atopia” que afirma uma irreabilidade espacial, engendrando a criação de um espaço social fictício, que se furta de revelar a corporeidade dos objetos.

A tela é conceitualmente muito próxima da própria definição da imagem que ocorre dentro dessa atopia artificial, “Um processo de inexistência ocorre no espaço social” e é nesse processo que surge o espectador contemporâneo, em um lugar que extingue a distância entre objeto e representação ou a “escuridão relativa que abole a lacuna real entre os corpos e a tela e entre os corpos dos próprios espectadores”.

Sem essa lacuna entre o objeto e a capacidade de representação do sujeito, suplanta-se o papel político do indivíduo pelas designações de um consenso programado.

Se for pelo controle do desejo que as imagens exercem seu domínio, assim como é possível hackear o consumo através de corporificações transitórias dos desejos desses consumidores, mostra-se uma forma de romper a couraça que converte espectadores em consumidores na sociedade do espetáculo.

Assim, entregando um fragmento representativo de seu desejo de consumo que satisfaz temporariamente o desejo até que no seio da sociedade de consumo uma nova necessidade seja gerada, uma outra face da obsolescência programada que se utiliza das mesmas fendas da sociedade de consumo, já que é a estratégia do mercado de intencionalmente fabricar e vender um produto para consumo que se torne ultrapassado ou não-funcional, para obrigar o consumidor a comprar a nova linha produzida.

Portanto, projeta a transitoriedade do consumo sobre a própria produção, assim como a cópia barata vendida no camelô, que atende por algum tempo o desejo de possuir um objeto de consumo, até que o desejo ou o objeto de desfaçam.

Do mesmo modo, essa espécie de objeto portador de uma visualidade produzida, que aplica de maneira hegemônica o domínio da construção da narrativa reproduzida pelas massas, depende da dinâmica do desejo como constituída pelo consumismo, “É assim que a questão do poder da imagem é colocada. Ela pode também continuar a encarnar o desejo sem nunca satisfazê-lo”.

Porém, essa força do desejo torna visível contrapoderes que precisam ser conhecidos por aqueles que buscam libertar-se dessas designações. Fendas a serem exploradas, brechas abertas nessa estrutura de domínio pelo próprio desejo que converte espectadores em consumidores e permite que a visibilidade gerada pela imagem suspenda a lacuna de reflexão entre a representação e o objeto de visibilidade. Explorar essas fendas é justamente, então, também hackear o desejo, só que agora o desejo operado pela imagem.

Usar o poder de fazer ver que a imagem possui para projetar visibilidades que possam suspender a tomada da lacuna entre o ser e a representação estabelecendo pontos de orientação nessa ruptura. Imagens que projetam violentamente a visibilidade capaz de restituir a lacuna retirada, a da distância entre o objeto e sua representação, assim capaz de manifestar uma potência reflexiva autêntica e não a engendrada pelos sistemas de encadeamentos audiovisuais orquestrados pela indústria cultural.

Como a imagem do cachimbo de René Magritte no quadro *A Traição das Imagens*, uma imagem que permite ver que há uma emboscada na imagem, que revela a quebra da fidelidade daquilo que se faz ver, uma imagem que denuncia o domínio da representação pela própria imagem.

Assim, afastar-se da ideia de que o sujeito converte-se no próprio no sistema das imagens que se integra enquanto partícula de um todo que se unifica como um organismo e aproximar-se da perspectiva de que o ser é um elemento que está cooptado, mas que pode usar dessa mesma força como ferramenta de ruptura desse domínio, pois ele apropria-se do fato de que a imagem “comunica e já não mostra a sua natureza real, ou seja, a sua expectativa de um olhar. É por isso que, mais do que invisível, é melhor falar do não-visto, do que está esperando significado no debate público.” (MONDZAIN, 2009, p. 12).

Explorar essas fendas é então, de certa forma, mostrar o não-visto, que consequentemente permite a criação pela sociedade desses aspectos da visibilidade social até então não conhecidos. Refletir sobre aquilo que não se refletia é fazer ver o não-visto e consequentemente significar o que não se representava.

A violência do visível resulta na abolição intencional do pensamento e do julgamento. É por isso que, diante da emoção provocada por imagens, ou seja, confrontadas com o movimento que elas provocam, é imperativo analisar o regime apaixonado que introduzem e o lugar que elas reservam para o espectador. Uma crítica das imagens é baseada em um controle político das paixões pela comunidade. Nunca deve ser um teste para uma purgação moral dos conteúdos, o que poria fim à liberdade do olhar. (MONDZAIN, 2009, p. 16)

O crescimento exponencial da indústria audiovisual e a consequente proliferação de telas inaugura então uma nova era, a era das visibilidades. Nesse cenário “As telas geraram uma redistribuição de poderes do visível e do invisível” (op. cit) e com isso, uma nova ordem de gestão da encarnação das imagens. A tela cria por si só um espaço de separação, ao mesmo tempo em que é o local para o aparecimento de imagens, também oculta visibilidades. Portanto, “A tela, é tanto espaço real, como a condição de desrealização” e nesse espaço de visibilidades se executa um lugar distópico, área de separação e ocultação do visível. Imagens surgem determinando o que aparece, mas determinam também o que não deve ser visto, esse “palco na tela” propicia uma atopia “específica da realização de um espaço irreal”.

A tela não é um espaço fictício, mas é um lugar de ficção. A tela é a condição de operações fictícias. O nascimento de telas engendrou no espaço

social um mecanismo tão enigmático quanto a imagem que o tornou evidente. A tela, portanto, significa duas coisas: como não mostra nem corpos reais nem as condições materiais de sua fabricação, é o substrato de uma elisão e enquanto suporta imagens, é o véu de uma aparência. A tela assim participa da definição básica da própria imagem. Toda a recepção visual em uma tela ocorre em uma espécie de “atopia” fugitiva, a duração da visualização ou da exibição. Um processo de inexistência ocorre no espaço social. É deste lugar que o espaço dos espectadores começa a existir; este lugar está a uma boa distância da tela, mas, em uma escuridão relativa que abole a lacuna real entre os corpos e a tela, e entre os corpos dos próprios espectadores. Portanto, algo é criado no espaço coletivo onde a comunidade que visualiza o espetáculo e a solidão da visualização acontecem simultaneamente. (MONDZAIN, 2009, p.16)

Assim, o dispor dessas imagens pressupõe também uma disposição dos lugares dos espectadores, o lugar de cada um, da perspectiva de uma experiência pessoal, porém também uma experiência coletiva reúne a todos na produção de uma teia narrativa referente a essa experiência. É a comunhão de perspectivas gerando uma unidade narrativa a partir dessas visibilidades. Se “essa assembleia não produz uma visão comum” permite, contudo, a espacialidade necessária para o desenvolvimento de uma perspectiva comum e a consequente “construção de um olhar político”.

Essa produção de visibilidades é então medida pelo espetáculo através do “critério da liberdade que ele concede” e essa liberdade é atribuída pelo produtor desse espetáculo, ou seja, o produtor das imagens define o lugar do visível envolvido tanto no polo emissor, quanto a perspectiva da audiência, “cada show invoca a liberdade dos espectadores, de acordo com seus lugares, atribuída pelo diretor do filme ou vídeo, em frente à tela”.

O espaço de separação entre o espectador e o produtor de imagens é fundamental dentro do processo de espetacularização, que quanto mais capaz de respeitar a lacuna entre essas “formas de separação” maior é a capacidade do espectador de desempenhar um processo de reflexão autêntico, “com uma liberdade crítica no funcionamento emocional do visível” (op. cit).

Assim como as crianças precisam de um amparo em relação às imagens a que são expostas, o que corresponde a um discurso que apoie sua condição de existência e sua capacidade de separação diante das imagens, também essas precisam dessa separação para serem compreendidas, sem essa separação as imagens são sempre violentas, a distância entre a paixão e a imagem é também essa lacuna entre o visível e sua representação.

Ao mesmo tempo em que o olhar é uma atividade individual, é só através do invisível que podemos compartilhar essas percepções, e é aí que a construção da narrativa coletiva

política surge, “nós produzimos um significado que é construído e compartilhado por todos nós, e que é invisível” (MONDZAIN, 2009, p. 17).

Portanto, é na distância entre objeto e sua representação que surge o espaço entre a imagem e o espectador, que permite que se estabeleça um processo reflexivo em relação ao que se vê que se equilibre referentemente às paixões que o atravessam. Então é na falta da separação entre o visível e sua representação que reside a violência que se apresenta através das imagens. Se coloca, a partir daí, uma questão fundamental nesse processo de domínio através dessa violência, ou como nas palavras de Mondzain “Devemos culpar a ferramenta ou o uso que é feito delas pelo tráfego de visibilidades, pelos iconocratas da programação?” (MONDZAIN, 2009, p. 18).

Acompanhando o processo de cooptação política pela imagem sobre o visível, é possível estabelecer um corte em relação à ideia da Tela Total (BAUDRILLARD, 2005) de imersão absoluta do humano dentro de um sistema imagético do espetáculo. Dentro dessa perspectiva, o lugar do espectador passa a definir também a distância do espectador em relação à imagem. Mais que um elemento envolto num sistema imagético absoluto, o lugar do espectador em relação à imagem passa a elemento fundamental nesse processo sob essa ótica.

o lugar do espectador, é uma questão política. A violência reside na violação sistemática da distância. Esta violação resulta das estratégias espectaculares que borram, intencionalmente ou não, a distinção entre espaço e corpos, a fim de produzir um contínuo confuso onde toda a chance de alteridade é perdida. A violência da tela começa quando ela não mais exhibe, quando não é mais constituída como a superfície de uma visibilidade à espera de significado. (MONDZAIN, 2009, p. 18).

É esse lugar do espectador que entra na disputa do visível enquanto espaço de resistência ao domínio da representação pelo encarnar do visível gerado pela imagem política. Se as telas formam uma “vertigem especular” que ao atingir o espectador suspende a distância em relação, a imagem devora o espectador criando assim uma indeterminação que privilegia o comércio de objetos de consumo, que, por conseguinte ajudam a amplificar materialmente esse mundo “derealizado” e assim “O visível forja uma tela densa, onde o vazio e a distância são absorvidas pelo mercado das coisas, necessário para preencher todas as carências.”.

Assim, são os diretores e produtores desses dispositivos de controle audiovisual que possuem a capacidade de estabelecer uma produção de visibilidade que respeita o espaço de reflexão do espectador ou que usa o aparato enquanto força que promove em nome do espetáculo a suspensão dessa distância. Mais do que o controle da violência emanada pelas

imagens ou mesmo do controle das próprias imagens em si, é na disputa do controle da lacuna de representação entre o espectador e o aparato das visibilidades que figura o espaço de resistência ao domínio da imagem política. Já que, mesmo ante a pulverização absoluta desse aparato técnico presente dentro do sistema imagético, sempre o que estará em disputa é o lugar de percepção do espectador, esse lugar que está em contenda no indivíduo dentro dessa sociedade imagética é também a área a pretender um local de resistência frente a esse domínio.

Bem como o lugar da percepção é ponto central da resistência do indivíduo à imagem na sociedade do espetáculo, a disposição das visibilidades, ao se impor, impõe também a disposição dos corpos e conseqüentemente o lugar dessa corporeidade dentro dessa visibilidade e a violência das imagens alcançam também as corporeidades.

O mecanismo de produção, edição e gravação das imagens assume então carácter político e enquanto tal deve ser disputado, esse “mecanismo que mostra” passa em última instância a construir “gestos políticos” que estão diretamente ligados ao destino do espectador.

Para se apropriar desses mecanismos de visibilidade política como forma de resistência ao domínio imagético, é fundamental não praticar a censura a certo campo de visibilidade diverso, mas sim possibilitar o desenvolvimento do “olhar ético” em relação ao que vemos. Permitir produções que exercitem esse olhar ético é também resistir à cooptação da representação humana frente à imagem política.

Como uma fenda que se abre diante ao universo da imagem política, os programadores de imagens, assim como os programadores *hackers* da informática, subvertem sistemas dispostos explorando novas possibilidades. No caso das imagens, explorando novas visibilidades que se sobreponham aos espaços disputados pela imagem espetacular e que não permitem a reflexão necessária ao pensamento humano emancipado. Assim, *hackear* o controle do mundo visível é também disputar as determinações do desejo e, conseqüentemente, daquilo que consumimos.

A força da imagem é originária de seu “imediatismo” (MONDZAIN, 2009, p.20) e com esse a formação de um caminho que afirma sua presença e invade corpos e mentes. É essa presença que impõe o controle narrativo que os programadores de imagens tentam operar através de visibilidades que personifiquem certos discursos.

Como em *O Grande Ditador* de Charles Chaplin, em que o ator apropria-se da violência da imagem que está presente no campo visível, mas que, porém, é presentificada em

todos os campos estruturais da sociedade fascista e por isso estabelece uma relação semiótica partilhada pela plateia, “A violência do incorporador torna-se uma força contra ele na imagem. Não estamos longe da terapia que se baseia na inversão do espelho do mal. Esta talvez seja a magia do cinema. Quanto mais encarna, mais liberta.”

Por isso, é preciso instituir um acordo “entre os signos e os símbolos de sua leitura ou de sua inscrição no visível” (MONDZAIN, 2009, p.30) para que essa personificação possa ser operada. Esses sinais e signos colocam-se como equivalentes a um discurso que se situa no campo da comunicação e devem ser partilhados como referências simbólicas para compreensão do público.

É por isso que “Defender a imagem é tanto resistir a tudo que elimina a alteridade do olhar, quanto construir a invisibilidade do significado” (op. cit) e através dessa resistência do olhar resistir à guerra declarada ao próprio pensamento em si superando o ataque do “mercado do visível” em nome da realização de um “vendo juntos”.

#### **4.4 George Didi-Huberman e a resistência das luzes difusas**

Mas, o que sobrevive nesse espaço da existência ante a resistência do domínio do visível? O Filósofo francês George Didi-Huberman (2000) problematiza a questão das “luzes difusas” diante do que chamou de “luzes fortes” em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, obra em que elabora o embate da “Grande luz (luce) paradisíaca” (ibid., p. 9) e a reação frente a essa força opressora das “pequenas luzes (luciole)”. Para tanto, Didi-Huberman usa como analogia o brilho dos vaga-lumes que compara à resistência das enfraquecidas tradições populares frente ao crescente fascismo que se disseminou na Itália.

No processo das luzes menores está presente um certo desaparecer e reaparecer de forma difusa, “Luzes menores: desterritorializadas, políticas, coletivas.” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.9) e com isso, destaca Didi-Huberman, não é possível a existência de uma comunidade viva sem a “fenomenologia de sua apresentação” (op. cit). Quando uma força afirma-se de modo totalitário são também colocados, através desta, os meios para permanência, de modo turvo, das forças de resistência. “Não há, para uma teoria das sobrevivências, nem destruição radical nem redenção final. Imagem versus horizonte” (op. cit).

Constituem-se então dois campos diversos, “Luzes do poder versus lampejos dos contrapoderes” e a partir disso, a redução dos povos a grupos unificados. A partir das grandes luzes que emanam por todo lado, “numa espécie de bolsão sombrio”, reside onde a grande luz

não resplandece pirilampam luzes difusas e simbolizam “a ‘glória’ miserável dos ‘condenados’”. Um fraco lampejo doloroso que permanece mesmo sob o brilho “das grandes claridades das alegrias celestiais” e é então a vida desses vaga-lumes composta da própria matéria sobrevivente. Essa relação com as luzes difusas representa “uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante” (op. cit) como um vaga-lume dançando sob a luz do sol.

Segundo Didi-Huberman (2000) a questão dos vagalumes seria antes de tudo uma questão histórica e política. Já que é nos momentos de exceção que os seres humanos se tornam vaga-lumes, esse aparecimento:

não denota em nada “uma simples questão de estética e de forma do discurso, (uma vez que) o que está em jogo ali é capital. Trata-se de extrair o pensamento político de sua ganga discursiva” e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos nos gestos e nos desejos de cada um. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 24)

É, portanto, a fugacidade dos vagalumes a força capaz de resistir ao “mundo do terror” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 25) como disposto por Pasolini na Itália onde o fascismo fortaleceu-se progressivamente mesmo frente a sua derrota na Segunda Guerra, com o que chamou de “um novo terror ainda mais profundo” que se instituiu na Itália, pois “o regime democrata-cristão era ainda a continuação pura e simples do regime fascista”, e com ele o que Pasolini chamou de genocídio cultural, como denominou o processo de “enfraquecimento cultural” vivido então, traçando uma analogia entre esse enfraquecimento e a resistência dos vaga-lumes.

O “verdadeiro fascismo”, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que “conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade”, e é por isso que é preciso chamar de genocídio “essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 29)

Com isso, a própria tragédia da erradicação do ser humano, convertidos agora em “singulares engenhocas” com seus comportamentos determinados “pelo poder de consumo” que unifica de maneira ainda mais coesa a sociedade em torno desse modelo. Porém, mesmo com o grande peso dessa força hegemônica, reconhece-se ainda uma capacidade histórica de resistência. O “espírito popular”, que vem padecendo diante da unificação do universo

sensível a um regime simbólico global, exerce, por fim, uma capacidade que faz mover num sentido ainda mais uniforme que o fascismo original a sociedade do consumo.

Ninguém pode afastar-se mais dos ferozes olhos mecânicos, projetores que acabaram por tomar todo o espaço social, estabelecendo de maneira hegemônica a crença de embelezamento produzida pela indústria da exposição política. O “neofascismo audiovisual” afirma-se de modo evidente como força de controle despótico cada vez mais ilimitado, “à massificação cultural e comercial, à trivialização de qualquer realidade, pela boa razão de que a indústria cultural apossou-se dos corpos, do sexo, de eros e os injetou nos circuitos de consumo.” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 40).

Entretanto, Pasolini defende que ante esse “mal-estar na cultura” é preciso não se entregar tão facilmente, numa realidade em que mesmo a resistência foi convertida em “instrumento da barbárie totalitária”. É preciso não designar vitória tão precocemente à Máquina Totalitária. Deste modo, questionar o sujeitamento total que foi programado, sem dar crédito à visibilidade que esta nos faz ver. Questionar por fim, a imposição de que as luzes dissidentes dos vaga-lumes se extinguiram sendo definitivamente apagadas.

Diante desse aprisionamento é preciso ser incessante, abrir os olhos na noite para reencontrar os vaga-lumes não vistos. A luz de cinco mil vaga-lumes é equivalente a uma vela, isso revela uma grande força e adquire um forte papel político e coletivo.

A partir da luz mais fraca promove-se uma grande desterritorialização, estabelecendo a partir de sua própria “marginalização” uma condição revolucionária imanente. “Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política.” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.60), assim, a imaginação é uma faculdade política, já que essa se faz como produtora de imagens para o pensamento.

Se as sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição, também elas permanecem como fantasmas que perambulam pelas sombras. Se sua presença não pode ser garantida, por outro lado elas demonstram que a destruição da resistência nunca é absoluta, nos libertando da crença de salvação “final”. Assim, a “‘sociedade do espetáculo’ é para a opinião pública hoje o que a submissão das multidões foi para os totalitarismos de ontem.”.

O que Agambem, a partir de Debord (1997) chama de “glória” passa a ser expandida, multiplicada e disseminada então como o centro do sistema político. As imagens são reduzidas a processos de assujeitamento e os povos a corpos subjugados. O povo figura como

sobrevivências se afirmando a partir de uma definição negativa, aqueles que não possuem posses. Desse modo, escapa à definição e ao controle de suas forças inimigas.

Organizar o pessimismo significa... no espaço da conduta política... descobrir um espaço de imagens. Mas esse espaço de imagens, não é de maneira contemplativa que se possa medi-lo. Esse espaço de imagens (Bildraum) que procuramos... é o mundo de uma atualidade integral e, de todos os lados, aberta (die Welt allseitiger und integraler Aktualität). (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 118)

O declínio realizado pelas forças ressurgentes expõe também a “persistência das coisas decaídas”, assim como a experiência perdeu a relevância dentro do campo fenomenológico. Encontrar a fissura do não saber é o caminho da resistência, não falar sobre o que acontece para melhor obter respostas e assim para obstar o desejo, desejos estes, não são mais que “brechas, fragilidades, intermitências do moribundo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 140) , estando entre a “degradação” e a busca pela glória. É a busca pela experiência que supera sua diminuição reduzida de sua sobrevivência à clandestinidade, já que a experiência é a busca do caminho ainda não definido. As experiências clandestinas surgem primeiro por terem sido proibidas, são assim atos políticos que se criam “sobre a comunidade que resta” (op. cit) e se ligam às suas origens populares através do âmago de suas raízes.

Quando as possibilidades de existência sobre a projeção das fortes luzes impõem-se, somos levados “para fora do mundo” da luz, mas continuando a trabalhar em algo que possa “ainda ser útil ao mundo”. Dessa forma, exercendo a existência das sobrevivências, afastar-se, porém, sem se bloquear, sem impedir o acesso, a dor de se retirar convertendo-se na alegria de movimentar-se. Explorar as brechas abertas na memória e no desejo é exercitar então esse desaparecimento, fluindo rumo a essas aberturas.

Uma comunidade clandestina que exerce uma “força diagonal” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 154) através dessas parcelas de humanidade que praticam por sinais intermitentes sua liberdade de movimento essencial.

Imagens, portanto, para organizar nosso pessimismo. Imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz crua. Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.160)

Por isso, como na sobrevivência dos vagalumes, devemos assumir a liberdade de movimentos, nos retirando sem nos fecharmos, permitindo fazer ver parcelas da humanidade não vistas. Vivemos entre dois mundos, um repleto de luzes e imagens e outro atravessado por lampejos, no centro da luz da forte projeção, as estrelas da máquina de domínio político. Nas margens, porém, existe um território muito mais amplo, mas que conhecemos muito menos. Fugir dos “projetores do reino” afirmando seus próprios desejos e não as designações programadas do sistema de domínio das visibilidades, emitindo os lampejos dentro da penumbra que habita a margem. Imagens-lampejo, seres que atravessam a noite expondo seu luzir. Fazer tornar a aparecer aquilo que fora ofuscado, expondo o caráter indestrutível desses desejos.

## 5. CONCLUSÃO

Somos levados a acreditar, pelo universo técnico que nos envolve completamente, que não há fuga desse domínio. Vivenciamos o contemporâneo através da sociedade espetacular, com efeito dessa ilusão pelas imagens somos, em consequência do embaralhamento promovido nesse processo, confundidos, levados a crer que os meios que presentificam a imagem são o próprio centro do domínio pela imagem. De certo modo, o aparato visual contemporâneo ajuda a confundir as instâncias da percepção com as da representação. Somos levados pelo processo à contradição infundável que se dá diante dos olhos.

Daí a necessidade de investigar não só os meios que presentificam esse domínio, através da multiplicação da estrutura técnica, mas também, compreender a relação entre política e estética e como estas produzem as narrativas que são partilhadas pela sociedade. Esse entendimento permite ir além da superfície do domínio que se materializa nas telas e interfaces hápticas, fundindo-se com a dimensão humana em todos os campos de sua existência.

Perceber a dimensão política contida na imagem permite ir além do que se vê. Ir além do visível permite perceber a tecnologia de domínio para além de sua interface material, seu *hardware* adentrando em seu *software*, sua programação, dissecando então a tecnologia de domínio político que foi construída historicamente, no uso progressivo do poder da imagem.

Compreender a imagem politicamente é o mesmo que compreender o sentido da sujeição exercida através da imagem no contemporâneo, consequentemente explicita os meios de domínio do mercado pela imagem que se materializa na Sociedade do Espetáculo descrita por Guy Debord. Muitas vezes, os autores que seguem essa conduta caem naquilo que pode ser considerado uma espécie de determinismo pessimista.

Considera-se que o cenário para o domínio total está colocado. Esse cenário, palco onde se desenrola a visualidade contemporânea, a própria imagem como protagonista. Porém, não é possível esquecer o papel fundamental que rege o encadeamento do espetáculo contemporâneo: a construção do roteiro. Esta inclui justamente a reflexão do sentido político que os elementos assumirão em sua atuação.

Esse pensamento leva-nos a perceber que estamos saturados por um universo de imagens, porém, ao compreender que é justamente a imagem a ferramenta capaz de criar a representação social política que será partilhada, e que nesse sentimento comunitário que reside justamente a possibilidade de resistir a esse processo de sujeição, entendemos que o

que está em jogo é essa representação política, que se dá por meio dessa disputa dessas visibilidades.

Ao invés de combater o excesso das imagens devemos buscar implementar novas visibilidades, ver de outros modos, realizar um processo próprio de gerar outras visibilidades, vendo além para perceber adiante da estrutura de domínio, e assim passar a disputar a dimensão política de ruptura.

Na sociedade do espetáculo o indivíduo convertido em um espectador sujeitado se transforma numa peça dentro da programação dos gestores das imagens financiados pelo mercado, compreender a programação visual que rege as forças políticas é a ferramenta para articular estratégias de sobrevivência do humano frente ao domínio imposto pela sociedade do espetáculo.

Presentificar a imagem política é, em vez de combater o ‘excesso’ das imagens, acima de tudo dialogar com sua produção interferindo nesse caminho, e assim, participando da construção desse roteiro político, poder propor caminhos a partir de visibilidades ampliadas. Que essa visibilidade possa conter a complexidade oriunda da amplitude das demandas sociais que partilham desse hemisfério visível.

Aqueles que buscam a redenção desse sistema de domínio social contemporâneo têm de ter em mente que diante da imposição da força, o sistema de domínio expõe suas falhas. São essas brechas expostas que reequilibram se bem exploradas, a disputa entre as narrativas produzidas. Ou através das fortes luzes dos feixes de imagens projetadas no corpo da máquina audiovisual contemporânea, ou se, a partir desse clarão, gerado pelo contraste que cria nas sombras, as possibilidades do surgimento dessas sinalizações possam brilhar.

Existe hoje em curso, uma disputa pelo mundo do visível, essa disputa se dá através dos planos sensíveis. Ao invés de negar a ruptura de um modelo que se fraturou, afirmando então a ruptura com um modelo que se efetua de fato, é preciso afirmar a fragmentação. Antes a queixa era por falta de espaço, agora o problema é que todos podem produzir suas construções narrativas livremente, uma enxurrada de posições, de perspectivas. A queixa relativa a essa instituição no contemporâneo é a crítica dos que ganham ou perdem espaço, num universo de visibilidades multipolarizadas.

Em princípio, é preciso festejar essas possibilidades, materializar a fragmentação do contemporâneo, através da democratização da produção de visibilidades. O capitalismo em sua busca fundamental por lucro acabou gerando a si mesmo uma contradição. No intuito de alcançar um mercado consumidor sempre maior, no caso, com os produtos do mercado

audiovisual, possibilitou uma queda significativa do preço dessas máquinas, mas acabou pondo em xeque também seu monopólio do domínio do visível, com suas produções audiovisuais milionárias.

Com isso, democratizando não só a produção de imagens, mas também sua difusão com a sofisticação dos sistemas em rede, que permitem que uma imagem seja pulverizada para milhões de pessoas instantaneamente numa televisão de si mesmo. É preciso lutar para que essa incrível possibilidade possa de fato promover a redenção do campo do visível partilhado pela humanidade, e possa não ser por fim também este espaço cooptado pela indústria cultural até mesmo nessa microdifusão narrativa. Porém, hoje essa missão é muito mais trabalhosa aos sistemas de domínio.

Hoje, qualquer pessoa pode ser portadora de uma câmera no bolso, a diferença entre se produzir um simples registro imagético ou uma imagem carregada de força narrativa de transformação social é a sua capacidade de seu revelar político. Apropriar-se desses meios de produção imagéticos que reorganizam hoje completamente o lugar social dos constituintes do mundo das visibilidades é afirmar esse mundo diverso em narrativas e, portanto, em visibilidades. Fazendo do fragmento uma narrativa que se amplia no arranjo de milhões de outros fragmentos e acaba, por fim, instituindo um mosaico edificado pela rede que se une ponto a ponto, carregando consigo os elementos dessa visibilidade partilhada, cada indivíduo participa da construção social de um sentido diverso, porém comum.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. et al. **Os pensadores**: Textos escolhidos. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total**: mito-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: Teorias da sujeição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. s/d. [1976]. Disponível em:  
[http://www2.unifap.br/alexandresantiago/files/2014/05/Richard\\_Dawkins\\_O\\_Gene\\_Egoista.pdf](http://www2.unifap.br/alexandresantiago/files/2014/05/Richard_Dawkins_O_Gene_Egoista.pdf)
- DE CARVALHO, Marcele Regine; DA COSTA, Rafael Thomaz; NARDI, Antonio Egidio. **Simulator Sickness Questionnaire**: tradução e adaptação transcultural. **J Bras Psiquiatr**, v. 60, n. 4, p. 247-52, 2011.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia, vol 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- DESCARTES, René. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**: Doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ELIA, Luciano. **Corpo e sexualidade: em Freud e Lacan**. Uapê, 1995.
- FACCIONI FILHO, Mauro. **Internet das coisas**: livro digital. Palhoça: UnisulVirtual, 2016.
- FISCHER, Michel M. J.. **Futuros Antropológicos**: Redefinindo a cultura na era tecnológica. "*A cultura e a análise cultural como sistemas experimentais*". Zahar Ed., 2011. p.19-72.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FREUD, Sigmund. **FREUD (1930-1936) O mal-estar na Civilização e outros textos - Obras Completas volume 18**. Companhia das Letras, 2010.
- HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Lisboa: Ed. 70, 2000.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. Editora 34, 2010.

MONDZAIN, Marie-José. **Can Images Kill?** *Critical Inquiry*. Vol. 36, No. 1 (Autumn 2009), pp. 20-51. Chicago: The University of Chicago Press. DOI: 10.1086/606121 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/606121>

PUTNAM, Hilary. **Razão, Verdade e História**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. **O que significa Estética**. Trad. R. P. Cabral. Project YMAGO, 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>

SCHILLER, Friedrich von. **Cartas sobre a Educação Estética do Homem**, 1794. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/60543218/Cartas-Sobre-a-Educacao-Estetica-do-Homem>

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

ULBRICH, Henrique César; DELLA VALLE, James. **UNIVERSIDADE H4CK3R**. SP: Digerati Books, 2004.