

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**ALEVI FERREIRA DE SÁ JÚNIOR**

**DESVIRTUAR O PODER, *VIRTUALIZAR* A IMAGEM**  
BIOPOLÍTICA, FABULAÇÃO, DISSENSO E VÍDEO

RIO DE JANEIRO  
2010

ALEVI FERREIRA DE SÁ JÚNIOR

**DESVIRTUAR O PODER, *VIRTUALIZAR* A IMAGEM**  
BIOPOLÍTICA, FABULAÇÃO, DISSENSO E VÍDEO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ivana Bentes Oliveira

RIO DE JANEIRO  
2010

S111 Sá Júnior, Alevi Ferreira de

Desvirtuar o poder, virtualizar a imagem: biopolítica, fabulação, dissenso e vídeo. - Rio de Janeiro, 2010.  
114 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2010.

Orientadora: Ivana Bentes de Oliveira.

1. Comunicação. 2. Biopolítica. 3. Imagem (Filosofia). I. Oliveira, Ivana Bentes de. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

CDD 302.2

ALEVI FERREIRA DE SÁ JÚNIOR

# **DESVIRTUAR O PODER, *VIRTUALIZAR* A IMAGEM**

## **BIOPOLÍTICA, FABULAÇÃO, DISSENSO E VÍDEO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovado em 23 de fevereiro de 2010.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ivana Bentes Oliveira (Orientadora)  
Doutora em Comunicação  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fernanda Glória Bruno  
Doutora em Comunicação  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Cezar Avila Migliorin  
Doutor em Comunicação  
Universidade Federal Fluminense

Avaliadores suplentes:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Consuelo da Luz Lins  
Doutora em Comunicação  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça  
Doutor em Comunicação e Semiótica  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Ao meu pai, por acreditar até o fim. Saudades!*

*À minha mãe, fortaleza e doçura.*

*À Carla, meu tudo.*

## **Agradeço**

aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos, por entenderem minhas ausências e por compartilharem alegrias e tristezas: amo vocês!

à Carla e família, por torcerem sempre por mim.

ao Maurício Liesen, pela amizade e hospitalidade. Admiro a sua determinação e paixão pelo que faz.

aos amigos Eduardo de Jesus e Patrícia Faria, pelos vídeos incríveis (todos da pesquisa....) e por confiarem em minhas mãos projetos, casa e cachorro.

aos amigos Felipe Silva, Daniel Silva e Hugo Borges: companheiros de todas as horas e parceiros de leituras e vídeos. E porque toda história tem um começo.

aos amigos Anderson Gonçalves, Eduardo Mohallem, Renata Dayrell e Leandro Borboleta, companheiros de risadas e solidários nas horas difíceis.

à minha orientadora, Ivana Bentes, pelo pensamento ágil e pelas contribuições sempre certas a essa pesquisa.

ao André Brasil, por abrir novos mundos.

ao César Guimarães, pela genialidade e por socorrer nas horas de aperto.

aos professores Maurício Lisovsky e Cezar Migliorin, por jogarem luz nos detalhes.

aos professores que de forma direta e indireta contribuíram para essa pesquisa: Andréa França, André Parente, Antônio Fatorelli, Consuelo Lins, Fernanda Bruno e Kátia Maciel.

aos funcionários da Eco, Georgina e Vinícius, pela educação com a qual trabalham e por facilitarem a resolução de todos os procedimentos burocráticos.

ao PPGCOM, por aceitarem minhas idéias e por ser um local privilegiado para a pesquisa acadêmica no campo da comunicação.

aos colegas do mestrado e do doutorado da UFRJ e da PUC Rio.

à Capes, pela bolsa que possibilitou a realização dessa pesquisa.

*Não sei de tudo que está por vir, mas seja o que for,  
vou fazer dando risada.*

Stubb, em *Moby Dick*, de Herman Melville

## RESUMO

SÁ JÚNIOR, Alevi Ferreira de. **Desvirtuar o poder, *virtualizar* a imagem**: biopolítica, fabulação, dissenso e vídeo. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Essa dissertação investiga a constituição do biopoder desde o seu nascimento no início da modernidade até a contemporaneidade, naquilo que é chamado sociedade de controle. Nessa caracterização, busca-se compreender de que forma as relações de poder repercutem no discurso estético e na sociedade. Feito isso, a dissertação parte para um segundo movimento, que é tentar compreender como a imagem se conforma nesse contexto. Apresentamos que a imagem é produzida e proliferada infinitamente, como clichê e informação, além de assumir outras funções. A hipótese de trabalho defendida é de que é possível retirar a imagem desse domínio e permitir que ela se abra para aquilo que é da ordem do imprevisível. Para tanto, foram identificados três conceitos, a saber, virtual, fabulação, dissenso, que traduzidos em gestos estéticos, permitem que a imagem efetive a sua potência. Para uma melhor compreensão desses conceitos, foi realizado um esforço descritivo e ensaístico de alguns vídeos que realizam esse gesto de resistência e estetização da imagem.

**Palavras-chave:** Biopoder. Dissenso. Fabulação. Sociedades disciplinar e do controle. Virtual



## **ABSTRACT**

SÁ JÚNIOR, Alevi Ferreira de. **Desvirtuar o poder, *virtualizar a imagem***: biopolítica, fabulação, dissenso e vídeo. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

This dissertation investigates the formation of biopower from its birth in early modern to contemporaneity, in which is called society of control. In this characterization, we seek to understand how power relationships impact the aesthetic discourse and the all society. After that, the research takes a path that explains how the image conforms in that context. We present the image as produced and proliferated indefinitely, as cliché and information, besides other functions. The working hypothesis is put forward that it is possible to remove the image of this area and allow it to open to unpredictable. To this end, we identified three concepts: virtual, fabulation and dissent, which translated into aesthetic gestures allow the image to put in effect its potency. For a better understanding of these concepts, an effort was made to describe and analyze some videos that do this act of resistance and make the image aesthetics.

**Keywords:** Biopower. Dissent. Discipline and control societys. Fabulation. Virtual

## **SUMÁRIO**

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 NOVOS MODOS DE VER E DE VIVER: O NASCIMENTO DA BIOPOLÍTICA.....</b>	<b>16</b>
<b>3 BIOPOLÍTICA NA ERA DO CONTROLE IMPERIAL .....</b>	<b>47</b>
3.1 DA VIGILÂNCIA AO CONTROLE .....	48
3.2 CAPITALISMO BIOPOLÍTICO .....	57
<b>4 O MUNDO IMAGINAL.....</b>	<b>67</b>
4.1 DUAS IMAGENS, QUASE A TERCEIRA .....	67
4.2 A TELEVISÃO E AS OUTRAS FUNÇÕES DA IMAGEM .....	72
4.3 A IMAGEM VIRTUAL: A ABERTURA DE MUNDOS POSSÍVEIS .....	78
4.4 O POVO QUE FALTA: A POTÊNCIA FABULADORA DA IMAGEM.....	85
4.5 O SENSÍVEL DISSENSUAL: FICÇÃO E EMANCIPAÇÃO NA IMAGEM..	92
<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>104</b>
<b>6 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>108</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Primeiro uma porta-janela, por trás da qual se veria algo. Posteriormente, um quadro-plano, no qual a imagem apareceria. Em um terceiro momento, uma mesa de informações sobre a qual as imagens deslizariam como dados. Três tipos de tela, três maneiras de aparição da imagem.

É dessa forma que o filósofo Gilles Deleuze, em diálogo epistolar com o crítico de cinema Serge Daney, define as três principais formas de aparição da imagem em movimento. Se as duas primeiras definições, correspondentes respectivamente ao cinema clássico e moderno, são extensamente detalhadas em seus dois livros dedicados ao cinema, a terceira é abordada apenas de forma exígua na carta à Daney e em outros textos do filósofo. Esse texto, escrito em meados da década de 1980, apontava que essa terceira fase da imagem corresponderia à imagem eletrônica, confrontada entre as possibilidades estéticas da videoarte (de alguma forma herdeira do cinema moderno) e as imagens que escorrem no fluxo incessante da televisão.

No período em questão, o debate teórico ainda se concentrava na busca de uma especificidade para a imagem eletrônica, considerando que as imagens cinematográfica e fotográfica possuíam as suas, sejam elas quais forem. Do eletrônico se chega ao digital sem uma especificidade para essas imagens ou qualquer outras. Por outro lado, algumas das funções assumidas pela imagem eletrônica conforme apontadas por Deleuze são aprofundadas e ampliadas, sem se prender no domínio da imagem televisiva ou se restringir apenas ao clichê e à informação. Na contemporaneidade, tomando como cenário os apontamentos do já citado filósofo acerca da sociedade do controle, a imagem parece reivindicar de nós mais do que apenas paremos diante dela, seja para olhar o que acontece por trás, o que está latente no plano ou o que transcorre como dados. A imagem parece ser uma grande centralizadora e reivindicadora de performances, ou se tornou um novo capital, conforme aponta Ivana Bentes a partir de algumas proposições de Guy Debord. Contudo, antes de avançar no entendimento da imagem e suas funções, é preciso destacar de que forma a sociedade se organiza nesse contexto de hipervisibilidade.

O uso generalizado das imagens, proporcionado pela diversificação de dispositivos que as utilizam e pela popularização dos diversos tipos de câmeras, é um dos fatores constituintes desse cenário de hipervisibilidade e de banalização das imagens. Filma-se com um celular, expõe-se a privacidade com webcams, controla-se com as câmeras de vigilância, registra-se com possantes câmeras fotográficas. Imagens que não contam com um uso estritamente pessoal para registro de memória e de afetos, mas que, por meio de *fotologs*, *YouTube* e sites do mesmo gênero, ganham grande visibilidade, dialogando e convergindo com discursos típicos da mídia. O principal problema que se pode identificar nessa produção *ad infinitum* de imagens é a predominância daquelas reduzidas ao clichê, bloqueadas ao devir e inibidoras da construção de um pensamento visual pelas imagens. É um contexto extremamente complexo, pois a imagem se vê confrontada pelas suas possibilidades estéticas ao se tornar esse centralizador de performances e pelo seu valor constantemente requisitado pelo atual estágio do capitalismo. Longe de uma pureza, as performances podem ser extremamente moduladoras e uma imagem totalmente imbricada com a lógica do capital pode ser completamente libertadora e linha de resistência.

Além disso, a sociedade do controle proposta por Deleuze deve ser analisada a partir de um contexto mais amplo, aquele do biopoder. Nascido na passagem do século XVII para o XVIII, o biopoder é a entrada dos fenômenos somáticos dos indivíduos no cálculo do poder político. Termo apresentado e desenvolvido inicialmente pelo filósofo Michel Foucault, o biopoder se estrutura a partir de dois pilares, as disciplinas e a vigilância constante, cujo Panóptico de Betham dá o modelo exato. Assim, desde o surgimento das disciplinas, o poder parece necessitar da visualidade para o seu exercício. Transformar a cidade, a fábrica, a prisão, o hospital, a escola (e uma infinidade de instituições) em uma superfície visível, de fácil leitura, para a correção de comportamentos e fabricação de corpos, esse é o grande objetivo do biopoder no seu nascedouro. Dessa forma, os dois primeiros capítulos formam uma investigação a respeito dos conceitos de biopolítica e biopoder, tomando como eixo as sociedades disciplinar e de controle, e também tentam compreender de que forma a articulação do poder nesses períodos repercutem no discurso estético.

Esse primeiro movimento teórico parte da inquietação principal que motiva essa dissertação: o fato de que, na contemporaneidade, as possibilidades estéticas presentes

na imagem são negligenciadas em proveito de uma função social de controle, quando ela participa em diversos dispositivos da modulação de corpos e subjetividades. Faz parte da lógica da biopolítica contemporânea (sociedade do controle), a produção e proliferação infinita dessas imagens que, previsíveis e calculadas, não se abrem para aquilo que é imprevisível. Logo, diante desse cenário complexo brevemente antecipado aqui, tomaremos alguns vídeos como interlocutores, tentando identificar os recursos expressivos empregados que permitem à imagem efetivar toda a sua potência estética.

A nossa hipótese é de que enquanto algumas imagens estão efetivamente posicionadas em um contexto de modulação e reprodução, há imagens que atuam como linha de fuga e ponto de resistência, abertas para o imprevisível e para o virtual. A partir dessa premissa, foi feito um segundo movimento teórico com o objetivo de avançar alguns dos aspectos apontados na definição do biopoder realizada nos dois primeiros capítulos. Essa segunda inflexão apontou para a compreensão mais aprofundada da imagem e suas funções no contexto biopolítico. Além disso, demonstrou a necessidade de recorrer a outro referencial teórico, a partir do momento que a abordagem contemporânea do biopoder apresenta algumas dificuldades teóricas para a compreensão da produção artística. Depois de pintar esse retrato em negativo da imagem, foi preciso procurar formas de se pensar a imagem na sua forma potencializada. Assim, nos foi caro o pensamento do filósofo Jacques Rancière, que estabelece em alguns momentos um diálogo crítico com Deleuze e Foucault. Apesar desse filósofo apontar diferenças entre o seu pensamento e os dos citados filósofos, suas proposições a respeito do dissenso e da partilha do sensível permitem um fecundo diálogo com a teoria do biopoder e oferece importantes chaves para a compreensão da imagem e sua fruição na contemporaneidade. Mais do que que imagina, Rancière toca em diversas das questões caras aos teóricos do biopoder, apesar de manter diferenças claras entre eles. Com esses dois movimentos teóricos, o que se buscou foi tentar traçar um contexto sócio-técnico onde a imagem opera como um importante mecanismo de poder, lugar privilegiado para a modulação de corpos e subjetividades. Mas é inegável que a imagem guarda em si uma potência estética infindável e o segundo movimento teórico busca nesses pensadores em quais momentos ocorre essa efetivação. Como não tínhamos por objetivo colocar após essa longa investigação a análise de alguns vídeos ou filmes, optamos por trazê-los como intercessores da construção teórica, escolhendo algumas obras que dialogarão com os

apontamentos teóricos, na verdade gestos que identificamos como capazes de fazer a imagem se efetivar esteticamente: a fabulação, a virtualização e a ficção.

Assim, o primeiro capítulo apresenta o nascimento da biopolítica e seu auge no século XIX e de que forma esse período dá a ver uma nova sensibilidade. Para tanto, foi feita a interlocução entre três autores principais. Em Walter Benjamin, há a compreensão de que forma o surgimento dos centros urbanos, do cinema e das passagens comerciais permitem ao sujeito um novo tipo de experiência. Essa nova subjetividade é algo que também pode ser treinado, como observa Jonathan Crary. Seu trabalho demonstra que o surgimento de uma série de aparelhos óticos e a superação da *camera obscura* como modelo de observação representa uma série de alterações no discurso científico e artístico. O treinamento do olhar e do corpo como um todo é a questão central da sociedade disciplinar apresentada por Foucault, conforme antecipado. Em comum, esses autores demonstram que é o corpo do indivíduo que sofre todas essas alterações: se distrai nas passagens, é treinado nas distrações e disciplinado na escola.

O capítulo seguinte prossegue a investigação a respeito do contexto biopolítico, dessa vez com uma análise da contemporaneidade. A passagem da sociedade disciplinar para a do controle é apresentada por Deleuze e demonstra uma mudança na estrutura do poder. Agora, mais do que possuir um corpo hábil, assume maior importância o domínio tecnológico e de informações. Essa passagem é também um aprofundamento da globalização e do sistema capitalista que a sustenta. Para alguns pensadores, como Antonio Negri e Michael Hardt, a sociedade do controle é a forma atual do biopoder. Esses autores compreendem a biopolítica a partir de uma inversão: não mais poder sobre a vida, mas potência de vida. Essa inversão, que é a compreensão da capacidade intelectual e afetiva da qual todo e qualquer indivíduo é dotado, representa uma mudança significativa nas estruturas de poder e do capitalismo. Mais até do que uma inversão, o período deve ser compreendido à luz de uma constante tensão: aquilo que é um gesto de resistência pode vir a se tornar genuinamente imbricado com uma lógica moduladora. Portanto, era de extrema complexidade. Nesse capítulo, é apresentada de que forma os meios de comunicação e telecomunicação contribuem para a modulação da subjetividade dos indivíduos. “No atual sistema de poder”, diz Antonio Negri sobre a mídia, “ela produz conscientemente códigos infectos e epidêmicos, destinados a impedir e a curto-circuitar os mecanismos de produção simbólica” (NEGRI, 1993, p.173).

No capítulo quatro a discussão é a respeito da imagem, centrada na forma como ela participa desses dispositivos de controle que constituem o contexto biopolítico contemporâneo. Assim, investigaremos de que forma a imagem se constitui como um poder e quais são as principais aparições da sua forma modulada. Como a imagem correspondente à sociedade do controle aparece apenas de maneira esboçada na produção teórica de Deleuze, buscamos adicionar mais elementos à essa definição, acrescentando apontamentos de outros autores, como Jean-Louis Comolli, dentre outros. Mas se defendemos que a imagem possui uma potência estética que é cerceada em sua grande maioria, foi preciso encontrar alguns movimentos teóricos que corroboram essa hipótese.

Assim, seguimos o conselho deixado pelo próprio Deleuze ao final do seu livro “A imagem-tempo” (1990), o de que a função fabuladora é aquilo que enfrenta a informação, que enfrenta o poder. Para isso, nos apropriamos da lógica da fabulação, conceito caro ao campo do documentário e normalmente utilizado para descrever o momento em que uma personagem, por meio de um ato de fala, se transforma em um outro, entra em um devir no qual é impossível distinguir o que é imaginação, o que é verdade, o que é sonho. Não é uma mentira nem a busca ou a reprodução de um modelo de verdade (sempre dos dominantes), mas a criação de uma verdade, como afirma Deleuze. Esse conceito apesar de ter caído em desuso e ter uma instrumentalização bem específica no domínio da análise de certos tipos de documentário, é considerado por nós extremamente importante, uma vez que a fabulação é um gesto extremamente importante na constituição de mundo de todos nós, nesse processo de produção, bombardeamento e seleção de imagens.

Além da noção de fabulação, trabalhamos com a definição de virtual, conforme proposta pelo filósofo Henri Bergson e desenvolvida por Deleuze e Maurizio Lazzarato. O conceito de virtual que foi utilizado aqui não é aquele comumente associado ao campo da informática e das redes digitais (realidade virtual), mas sim o conceito correspondente a uma noção filosófica que aponta para uma dimensão do real enquanto potência; uma dimensão complexa, caótica e dinâmica que convoca atualizações inventivas e imprevisíveis. O virtual é o que escapa ao controle, é aquilo que emerge de imprevisível. Essa noção é de grande importância na investigação deleuziana a respeito das imagens e

é renovada com o estudo de Lazzarato a respeito do capitalismo contemporâneo, onde o virtual é aquilo que é ao mesmo tempo demandado e modulado.

O terceiro movimento potencializador da imagem veio a partir das reflexões do filósofo Jacques Rancière a respeito da política e da arte. Na base do seu pensamento está a noção de que política e estética são inseparáveis e que existe hoje a instituição do consenso na política. Movimento problemático, o consenso é uma tentativa de construção de mundo sem dano, onde a cada um cabe apenas a parcela que lhe foi dada. Assim, ele entende que a política e a arte devem permitir uma outra partilha do sensível, que por meio do dissenso possibilite a emancipação dos sujeitos. Desse extenso referencial teórico, trabalhamos com a noção de ficção (ou dissenso), termo que o filósofo utiliza para dizer da capacidade de qualquer um ser ator em sua própria história e traduzir a história do outro a partir do seu lugar. Essa noção é extremamente importante na caracterização do regime estético das artes que configura a partilha do sensível, esforço teórico do filósofo para analisar a produção artística contemporânea. Essa terceira noção parte de um referencial teórico e crítico extremamente diferente daquele que compõe o trabalho. Mas ele é importante aqui para demonstrar que, mesmo consideradas todas as diferenças, há pontos que os unem e todos oferecem importantes linhas de fuga para a imagem, possibilidades de resistência e criação por meio delas.

Mas, sozinhos, esses termos apontam apenas para caminhos especulativos. Por isso, tentamos traduzir essas noções em gestos ou modos de fazer. Dessa forma, quando da apresentação dos conceitos, fizemos um esforço descritivo e ensaístico de alguns vídeos que consideramos importantes e que de alguma maneira abrem a imagem para aquilo que é da ordem do imprevisível, com resultados distintos. Mais do que um formato, o vídeo se constituiu como um modo de fazer (a forma que pensa, nos termos de Dubois) e numa forma de circulação de imagens quase que predominante na contemporaneidade. Faz-se vídeo com uma infinidade de câmeras, com objetivos estéticos e de vigilância; ainda mais importante, é que o vídeo se vale de diversas formas de circulação de imagens, desde os mais importantes festivais de arte, passando pela TV e finalmente encontrando o seu veículo por excelência na Internet. Ele é ainda a parte visível de diversos bancos de dados e simuladores e circula em diversos aparelhos portáteis que guardam e exibem imagens. Os vídeos que incorporamos a essa pesquisa fazem parte dessa parte mais institucionalizada da produção videográfica, mas nem por isso recusam



essa forma fluída constituinte do vídeo. Os trabalhos se somam ao percurso teórico e ajudarão na tentativa de diagnóstico desse complexo período que é a contemporaneidade, onde as imagens assumem um importante papel no exercício do poder, e que de apesar de serem produzidas em sua grande maioria na sua forma modulada, não perdem as suas possibilidades estéticas.

## 2 NOVOS MODOS DE VER E DE VIVER: O NASCIMENTO DA BIOPOLÍTICA

*O panóptico, uma manifestação da obra de arte total. O universalismo do século XIX tem no panóptico o seu monumento. Pan-óptico: não só se vê tudo; vê-se tudo de todas as maneiras.*

Walter Benjamin

*Devemos ainda nos admirar que a prisão se pareça com as fábricas, com as escolas, com os quartéis, com os hospitais, e todos se pareçam com as prisões?*

Michel Foucault

*E será que o resultado desse sofisticado dispositivo não será o de produzir um conjunto de máquinas sob a aparência de homens?*

Jeremy Bentham

A chegada do século XX é marcada por um período de grandes transformações, principalmente naquilo que afeta a sensibilidade do indivíduo. A expansão dos grandes centros urbanos e do trabalho fabril, o crescimento dos mecanismos de transporte público, o surgimento do cinema e a ampliação e solidificação de uma indústria cultural são algumas alterações que aparecem em meados do século XIX e que repercutem de forma impactante no século seguinte. Mais do que o investimento de todo um século, o XIX, a nova sensibilidade que surge aí é resultado de uma série de processos decorrentes desde o fim da Idade Média. Para tentar compreender como se dá a formação desse sujeito moderno, tomamos o pensamento de três autores que se ocupam deste período: em Walter Benjamin buscamos o diagnóstico preciso que ele traça à luz dos acontecimentos, como um indivíduo que sofre e narra essas alterações; em Jonathan Crary procuramos compreender o surgimento da visão moderna, como a sensibilidade do sujeito é formada e disciplinada e dá a ver toda uma série de discursos, seja no campo da ciência, seja no campo da arte. Finalmente, em Michel Foucault, encontramos a contribuição mais importante para esta pesquisa: o entendimento desse período como representativo de um investimento político sobre o indivíduo, por meio de dispositivos os mais diversos, para fazer a sua vida funcionar de maneira útil. Nascimento da biopolítica, portanto, que valoriza a vida naquilo que ela pode produzir de melhor.

O trabalho do filósofo Walter Benjamin possui uma ampla análise da transição do século XIX para o XX; uma série de fenômenos é analisada, como a moda, a literatura, o cinema, os panoramas, as passagens, o transporte, ou seja, diversas questões urgentes para a

compreensão do final dos 1800. O filósofo identifica nesse período da modernidade uma mudança da experiência, afetada agora por todos esses estímulos que acabamos de citar e posteriormente empobrecida pela Guerra Mundial. Em uma leitura do filósofo, realizada por Norbert Bolz, pode-se entender que a modernidade estruturou, cada vez mais, através da tecnologia, as funções da percepção, e que faz parte das experiências mais fundamentais do sujeito o fato dela ser perpassada por aparelhos e construções. Estas construções, pelo menos segundo Benjamin, não devem ser entendidas de tal forma que obstruam a visão natural do mundo. “É muito mais importante ver que estes aparelhos e construções configuram de maneira fundamental – filosoficamente eu diria *a priori* - a nossa percepção do mundo” (BOLZ, 1992, p.92).

Vêm se somar aos diversos aparelhos ópticos surgidos na modernidade, a fotografia e o cinema, no campo da produção e reprodução de imagens, os processos de urbanização, com as galerias comerciais (passagens), a multidão nas ruas, o tráfego crescente, a comunicação de massa, etc. O sujeito passa a ser confrontado por choques, que mudam sua percepção e fazem emergir uma nova subjetividade. Para Benjamin, o cinema é o cume do desenvolvimento da percepção iniciado em 1800. Além disso, a imagem em movimento e seus aparatos nada mais são do que a escola de uma forma de percepção do tempo que não é mais continuidade. Como analisa Crary (1992), Benjamin, com a sua concepção de que a percepção era extremamente temporal e cinética, torna claro como a modernidade subverte até mesmo a possibilidade de um espectador contemplativo. Nunca há um acesso puro a um objeto, pois a visão é sempre múltipla, adjacente e em sobreposição com outros objetos, desejos e vetores.

Ao analisar o surgimento do cinema, Benjamin não se interessa pelo conteúdo dos filmes, mas apenas pela forma deles, uma vez que é ela que configura essa nova percepção do tempo. O cinema fragmenta o mundo, joga luz sobre o detalhe e oferece um fluxo de dados e informações que é apreendido por meio das sensações. A partir dessa concepção de Benjamin, Bolz diz que

Com isso, o cinema oferece um aprofundamento da percepção, mas não fornece, de jeito nenhum, uma interpretação de sentido. Através destes choques, produzidos pelos jatos de imagens, o cinema corresponde a uma das necessidades decisivas da modernidade, a de viver em descontinuidade. [...] Dessa forma, portanto, no cinema a gente aprende a incorporar descontinuidades e se exercita nelas. O ponto decisivo nisso tudo é o seguinte:

no cinema a gente aprende a exercitar descontinuidades num estado de distração. (BOLZ, 1992, p.95).

Outro ponto importante da análise benjaminiana da modernidade é o surgimento das passagens. Nelas aparece o sujeito dotado dessa nova subjetividade, o *flâneur*. De acordo com Benjamin, a maioria das passagens de Paris surge no período de 1822 a 1835 e a condição primordial para o seu surgimento é a conjuntura favorável do mercado têxtil: são as precursoras das lojas de departamentos. A segunda condição data dos primórdios das construções de ferro. A aplicação arquitetônica desse material é pouco comum nas residências, mas é recorrente em passagens, pavilhões de exposição, estações de trem, em suma, construções com fins transitórios. Além disso, amplia-se o uso do vidro nas construções<sup>1</sup>. De acordo com Benjamin, “foi nas passagens que se realizaram as primeiras experiências com a iluminação a gás” (BENJAMIN, 2006, p.55). Nota-se, portanto, que as passagens se constituem como um espaço que facilita a mobilidade e que chama a atenção do passante por meio da distração: uma construção que conjuga arquitetura, ordenação de luz e visibilidades e ainda a possibilidade de se misturar à multidão mantendo a própria subjetividade. Para Crary,

parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como *natural* a mudança rápida da nossa atenção de uma coisa para outra. O capital, como troca e circulação aceleradas, necessariamente produz esse tipo de adaptabilidade perceptiva humana e torna-se um regime de atenção e distração recíprocos. (CRARY, 2004, p.69)

Como já anunciamos, habita este espaço e degusta dessas alterações o personagem típico da modernidade: o *flâneur*. As passagens são o seu espaço por excelência. Configuradas entre a casa (o espaço privado) e as ruas (o espaço público), as passagens, de acordo com Benjamin, se materializam como realização do desejo humano pelos labirintos: essa posição intermediária é onde o *flâneur* se sente a vontade. Esse período, o da modernidade, demarca a passagem de um certo tipo de sociedade para outro, agora mais urbana e industrial. Toda uma nova categoria de distrações emerge no período,

---

<sup>1</sup> “O vidro está destinado a representar um grande papel na arquitetura de metal. Em vez de muros espessos, cuja solidez e resistência é diminuída por um grande número de buracos, nossas casas terão tantas aberturas que parecerão diáfanas. Estas aberturas largas, de vidro grosso, simples ou duplo, opaco ou transparente, irradiarão um brilho mágico para o interior, durante o dia, e para o exterior, à noite” (GOBARD *apud* BENJAMIN, 2006, p.607).

convocando outras formas de visibilidade e de estar no mundo. Benjamin, como aponta Crary (1992, p.23), viu o museu de arte no meio do século XIX como um simples exemplo entre vários espaços de sonho; era experimentado e atravessado pelo observador de uma forma que não era diferente daquele das passagens, dos jardins botânicos, dos museus de cera, dos cassinos, das estações ferroviárias e das lojas de departamento. Diante de tudo isso, o corpo humano, habituado a uma temporalidade mais lenta, começa a se habituar com a sucessão de choques, por meio do trabalho na linha de produção, através do entretenimento ou simplesmente aprendendo a sobreviver diante de um mundo que se torna mais ágil. Em um trabalho intitulado “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, Ben Singer (2004) analisa uma série de discursos que surge na virada do século XIX para o XX, principalmente o da imprensa sensacionalista, e que tem como tema o que é viver em uma cidade moderna. Para ele, “a cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade” (SINGER, 2004, p.106). A consequência dessa nova temporalidade é uma nova configuração da experiência, agora mais pobre. Para Benjamin, a experiência dos mais velhos sempre foi passada para os mais jovens por meio da oralidade. Essa transmissão oral era proporcionada pelo trabalho artesanal, que permitia às pessoas que conversassem e trocassem histórias. Com o trabalho na fábrica, fragmentado, impossibilita-se a transmissão das experiências através das gerações. Além disso, com o aprofundamento do desenvolvimento técnico, a modernidade proporciona aos sujeitos experiências desmoralizantes como nunca antes havia existido. Ou como aponta Benjamin:

porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p.115)

A pobreza da experiência seria apenas o reflexo daquela econômica e moral da sociedade: ela é de toda a humanidade. Para Benjamin, “surge assim uma nova barbárie” (BENJAMIN, 1994, p.115). Reconfigura-se a experiência por que o mundo sofre

alterações profundas. As mudanças acontecem em diversos setores. Benjamin diz, por exemplo, que foi com a aplicação do ferro que a arquitetura<sup>2</sup> começou a emancipar-se da arte e que a pintura fez o mesmo com os panoramas. “O apogeu da difusão dos panoramas coincide com o surgimento das passagens” (BENJAMIN, 2006, p.42). Os panoramas surgiram no final do século XVIII<sup>3</sup> e é um tipo de pintura mural construída em um espaço circular em torno de uma plataforma central. A expansão dos panoramas aconteceu na Europa durante todo o século XIX, sendo alavancada pela invenção e difusão da fotografia. O que o panorama oferecia era a imersão do observador no universo representado pela pintura. O corpo do visitante era implicado no ato de ver, era como se ele estivesse diante dos próprios acontecimentos retratados pela pintura. Percorrer um panorama e depois tornar-se espectador do cinema são atos que emergem quase como uma metáfora do que é habitar a cidade moderna. Segundo Benjamin, “o interesse pelo panorama consiste em ver a verdadeira cidade - a cidade dentro da casa” (BENJAMIN, 2006, p.574). O sujeito é disciplinado para a vida moderna por meio das diversas distrações e desenvolvimentos técnicos e científicos que visam o seu corpo, individuando-o e observando-o e, mais do que isso, ensinando-o a ver e a ter uma nova sensibilidade, como veremos em Crary, a seguir. Outras manifestações artísticas, como a literatura, também sofrem alterações na modernidade, como Benjamin destaca em Balzac, Proust e Poe. Se o cinema, como ele afirma, é o ápice das mudanças ocorridas no começo do século XIX, ele não é uma mera consequência de todas as alterações que acontecem no decorrer do século. É claro que ele deriva de várias dessas mudanças e se torna um instrumento para outras que ainda aconteceriam na sociedade a partir do seu desenvolvimento. Mas, como Crary demonstra, os 1800 são marcados por diversos aparelhos óticos que, com características próprias e objetivos distintos, ajudam a formatar essa nova sensibilidade do sujeito. Esses aparelhos possuem particularidades importantes e não podem ser resumidos à uma pré-história do cinema, como aparelhos que tinham por objetivo ajudar na constituição de uma tecnologia que permitisse a captação e a transmissão de imagens em movimento.

---

<sup>2</sup> “A nova ‘arquitetura’ tem sua origem no instante em que se constitui a indústria, por volta de 1830, no momento da transformação do processo artesanal em processo industrial” (GIEDION *apud* BENJAMIN, 2006, p.194).

<sup>3</sup> O panorama foi patenteado pelo pintor irlandês Robert Barker em 1787.

Crory encontra diferenças radicais entre o modo como o sujeito se posicionava no modelo figurativo do Renascimento e as figuras da subjetividade que começam a ser esboçadas no início do século XIX. No modelo renascentista, baseado na *camera obscura*, o efeito de subjetividade derivava de uma operação de individualização, em que o observador era isolado do mundo, graças a um dispositivo que o enclausurava num cubículo escuro e o deixava diante da presença exclusiva da imagem. Logo, era uma imagem que surgia independente da ação do sujeito, que aparecia fora do olho dele: o ato de ver é separado do corpo físico. O observador não tem nenhum papel a desempenhar no processo de significação, pois a imagem surge quando o sujeito se afasta do mundo. Esse modelo da *camera obscura* se tornou predominante como forma de explicar a visão ou para representar a relação do sujeito com o mundo; dessa forma, teve larga aplicação nas ciências e nas artes. Um bom fazer científico, por exemplo, significa o distanciamento do pesquisador daquilo que ele observará. De acordo com Crory, “a câmara obscura, então, não pode ser reduzida a um objeto tecnológico ou discursivo: era uma amálgama social complexo em que a sua existência como figura textual nunca foi separada do seu uso maquínico.” (CRARY, 1992, p.31, tradução nossa). Diversos textos científicos e filosóficos do século XVI e XVII, como os de Newton e Lock que Crory comenta, revelam como o modelo da *camera obscura* traduz a idéia de um sujeito descorporalizado e interiorizado, e que pode observar o mundo de fora dele e, ao mesmo tempo, de forma introspectiva (MACHADO, 2002). Para Crory,

um dos desenvolvimentos mais importantes na história da visualidade no século XIX foi o surgimento, relativamente repentino, de modelos de visão subjetiva em uma ampla gama de disciplinas, mais exatamente no período de 1810 a 1840. No espaço de poucas décadas, discursos dominantes e práticas do olhar efetivamente romperam com um regime clássico de visualidade e fundamentaram a verdade da visão na densidade e materialidade do corpo. (CRARY, 2004, p.67, tradução nossa)

É notável ver como Crory leva a cabo o seu empreendimento metodológico ao tentar encontrar como e quando surge a visão moderna. Primeiramente, destaca-se a opção de utilizar o termo observador no lugar de espectador. Enquanto o segundo conota uma posição passiva do ato de olhar, o primeiro incorpora à essa definição a de que observar algo pode ser cumprir alguma prescrição, obedecer. Nesse ponto, ele estabelece um claro diálogo como Foucault, como demonstraremos mais adiante. Além disso, se é

usualmente proposto que uma mudança da sensibilidade do indivíduo ocorre no final do século XIX, com o Impressionismo e o cinema, Crary encontra o embrião dessa nova sensibilidade nas primeiras décadas dos 1800, principalmente naquilo que é debatido por Goethe em seu livro “A doutrina das cores”<sup>4</sup>, publicado pela primeira vez em 1810. A contribuição de Goethe para o campo do estudo perceptivo é a introdução dos aspectos subjetivos no ato de visão, ou seja, a ruptura com a necessidade de um referente externo para que a visão acontecesse. Logo, ruptura também com o modelo da *camera obscura*. O fenômeno ótico que Goethe discute no livro, e que Crary considera o mais importante, é a persistência retiniana: “a presença da sensação na ausência de um estímulo – e suas subseqüentes modulações, apresentaram uma demonstração teórica e empírica de uma visão autônoma, de uma experiência ótica produzida pelo e no sujeito” (CRARY, 1992, p.98, tradução nossa). Outro aspecto importante que Crary destaca em Goethe é a introdução da temporalidade como um componente indissociável da observação.

Esses dois fatores representam uma mudança considerável em relação ao modelo da *camera obscura*, pois colocam o ato de ver no interior do sujeito: é um processo no qual ele é implicado física, psicológica e temporalmente. Além disso, de acordo com Crary, a questão da persistência retiniana e da temporalidade da visão subjetiva se vincula a problemas epistemológicos mais amplos do século XIX. O debate a respeito da visão e da produção de conhecimento derivado dela faz parte de um contexto mais extenso, que inclui Condillac, Hegel, Ampère e Herbart. Johann Friedrich Herbart, aliás, que substituiu Kant em Königsberg, foi quem realizou um dos primeiros esforços para tentar quantificar o movimento e a experiência cognitiva. Interessado nos aspectos relacionados à pedagogia e à atenção do ato de ver, o que ele buscava era uma quantificação da cognição; para tanto, formulou leis matemáticas que tratavam do governo da experiência mental. Uma das conclusões de Herbart é que a mente não reflete a verdade, em vez disso, ela é obtida por meio de um processo contínuo que envolve a colisão e a fusão de idéias. Aquilo que Goethe descrevia fenomenologicamente, Herbart torna verificável por meio de equações diferenciais e teoremas. Uma vez que as operações cognitivas se tornaram quantificáveis em termos de duração e intensidade, elas se tornaram previsíveis e controláveis. Posto isso, o que Herbart pretendia era

---

<sup>4</sup> Cf. GOETHE, J. W. Doutrina das cores. São Paulo: Nova Alexandria, 1993 e GOETHE, J.W. Farbenlehre. 3 Vols. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1980.



controlar o ingresso seqüencial de idéias nas mentes jovens, incutir, em particular, idéias morais e disciplinares. O que se tem aqui é a concepção de que o sujeito está implicado no ato de ver, de que a imagem não é algo que surge externamente, cabendo ao indivíduo simplesmente percebê-la. Ver é, portanto, uma investida do sujeito sobre o mundo, é tomar uma posição (não um ponto de vista único), um processo onde ele está inserido: a imagem surge nele e a partir dele, como foi dito. Essa nova perspectiva repercute no cerne da investigação científica: as “verdades” do mundo não são agora apenas encontradas, já que bastava tomar o ponto de vista correto para encontrá-las no mundo; é preciso ir em busca delas, é um processo de investigação que possui pontos de vistas variados, já que a subjetividade é algo inerente ao ato de ver. Áreas como física e biologia, por exemplo, sofrem importantes mudanças de abordagem nesse período, fruto de uma nova percepção da produção de conhecimento.

Além de toda uma série de mudanças no discurso científico no século XIX, há o aparecimento de diversos aparelhos óticos que, além de serem parte da investigação científica a respeito da visão, se popularizaram como brinquedos<sup>5</sup>, servindo ao entretenimento. Importante notar que todos estes aparelhos, como o taumatrópio, o fenaquistoscópio, o estroboscópio, o zootrópio e o caleidoscópio, por exemplo, já foram extensamente documentados, especialmente em relação à história do cinema. Porém, segundo Crary (1992, p.110), mais do que uma relação de continuidade, existe entre eles e o cinema uma relação dialética (de inversão e de oposição), onde várias de suas características são negadas e ocultadas pelo cinema. Fazer uma história evolucionista desses dispositivos, cujo cume seria o cinema, é ignorar as singularidades conceituais de cada um desses dispositivos. Esses aparelhos óticos se alinham a cada um dos dois tipos de estudos ligados à idéia da persistência. Um tipo de estudo está ligado a entender as condições cambiantes da própria retina do observador e o outro tipo de estudo relacionava-se à observação, às vezes acidental, de novas formas de movimento.

Dentre todos esses aparelhos, Crary destaca um em especial: se o período renascentista é marcado pelo modelo da *camera obscura*, o que vai marcar a modernidade é o da estereoscopia. O estereoscópio é um aparelho que se coloca junto aos olhos, similar a uma prótese. Ele possui duas imagens parecidas, mas com uma leve diferença de ângulo

entre elas. Ao apontar o dispositivo para uma fonte de luz e posicioná-lo da forma correta, a junção das duas imagens causa a sensação de profundidade de campo. É uma imagem que não existe por si, mas que aparece a partir da implicação do sujeito no processo de significação. É no olho humano que essa imagem surge. Dessa forma, o processo de visão passa a ter um corpo onde ele ocorre. Segundo Arlindo Machado,

isso é também o que acontece nos diversos dispositivos de síntese do movimento que antecederam a invenção do cinema, os chamados “brinquedos filosóficos”, de que o taumatrópio, o fenaquistiscópio e o zootrópio são os exemplos mais conhecidos. Neles, o corpo tinha de ser alinhado com a máquina e colocado a operar em conjunto com as suas partes: a mão era requerida para girar o disco, o carrossel ou a manivela, o rosto deveria se dispor de tal maneira a contrapor-se a um espelho (no caso do fenaquistiscópio), o olho deveria se posicionar o mais próximo possível das fendas (MACHADO, 2002, p.229).

A posição que é solicitada ao espectador nesses brinquedos filosóficos trata da confluência de três modos: um corpo individual que é simultaneamente um espectador, um sujeito da investigação empírica e da observação e um elemento de produção maquínica (CRARY, 1992). Nesse ponto, Crary faz uma crítica à oposição entre vigilância e espetáculo sustentada por Foucault<sup>6</sup>: são fenômenos inseparáveis um do outro. Para o pesquisador, a produção do observador no século XIX coincidia com os novos procedimentos de disciplina e regulação. Em cada um dos dispositivos óticos, há um duplo movimento: de alienação, de entrega ao espetáculo proporcionado pela imagem e de disciplinarização, já que é apenas por meio do uso correto do dispositivo, da adequação do corpo à máquina, que é possível ver as imagens que constituem o espetáculo. Para Crary, iniciado o século XIX, a relação entre o olho e os aparatos óticos transforma-se em uma relação de metonímia: “ambos eram agora instrumentos contíguos em um mesmo plano de operação, com capacidades e características variáveis.” (CRARY, 1992, p.129, tradução nossa)

---

<sup>5</sup> Esses aparelhos óticos também eram chamados de brinquedos filosóficos.

<sup>6</sup> “Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância; sob a superfície das imagens [...] a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos. (FOUCAULT, 2005, p.178-179). Essa crítica de Foucault é direcionada à Guy Debord e sua caracterização da Sociedade do Espetáculo que dá nome ao livro de enorme sucesso nos eventos pós-1968 e tema importante do debate filosófico francês na década de 1970. Debord defende que as imagens transformam o indivíduo em um ser cindido: a “própria separação faz parte da unidade do mundo, da práxis social global que se cindiu em realidade e em imagem” (DEBORD, 1997, p.15).

Nesse contexto, o estereoscópio representa uma reconfiguração completa no papel do observador. Muda-se o modelo figurativo do Renascimento e surge uma visão binocular e tridimensional, com todos os seus efeitos psicológicos e cognitivos. A idéia de que cada olho enxerga uma imagem ligeiramente diferente sempre foi um problema desde a antiguidade, mas nunca havia se tornado a questão central do debate científico. Apenas a partir de 1830 é que se tornou crucial definir o corpo visor como essencialmente binocular e que se começou a quantificar a diferença angular entre cada olho e a se formular as bases fisiológicas dessa diferença. A estereoscopia é, nesse período, um importante instrumento de investigação e de demonstração dessa visão binocular e de uma outra concepção e percepção do espaço físico. Crary aponta várias das características do estereoscópio nas pinturas do século XIX, onde os artistas apresentam em suas obras descontinuidades de planos e ações por meio de uma partilha do espaço visual. Para a compreensão da obra é necessária uma atividade perceptiva por meio do espectador, a imagem não é dada a priori em sua totalidade: sai a passividade do olhar e o ponto de fuga que o interpela e entra a atividade de observação diante do quadro, um olhar subjetivo que contempla (e completa) a obra. Crary dá como exemplo algumas pinturas de Coubert, Manet e Seurat. O estereoscópio representa uma erradicação do ponto de vista; já não há possibilidade de perspectiva diante da técnica estereoscópica, assinala Crary. O que o pesquisador sugere não é uma relação causal entre os dispositivos óticos e o trabalho desses artistas, mas sim que o realismo do estereoscópio e os experimentos de certos pintores estavam ligados a uma transformação mais ampla do observador que permitia a emergência de um novo espaço construído oticamente. “O estereoscópio e Cézanne tem mais em comum do que se gostaria de admitir.” (CRARY, 1992, p.126, tradução nossa). Além disso, o estereoscópio foi o principal mecanismo de consumo de fotografias do século XIX. Como distração, ele junta-se a vários outros dispositivos que ensinam o sujeito novas formas de ver e de estar no mundo. Um mundo, conforme antecipamos, em rápido desenvolvimento técnico, com crescimento populacional e dos centros urbanos, de expansão industrial e da perda de uma experiência típica de uma outra temporalidade. Essa mudança da visão e da sensibilidade da modernidade é inseparável das mudanças científicas e artísticas que também ocorreram no período. Existe uma implicação recíproca entre as diversas alterações modernas. Assim, afirma Crary, “os imperativos da modernização capitalista, enquanto demoliam o campo de visão clássica, geraram técnicas para impor atenção

visual, racionalizando sensação e gerindo a percepção.” (CRARY, 1992, p.24, tradução nossa). Ao analisar um período posterior, já com a criação do cinema, Tom Gunning diz que

a fantasmagoria do filme de truques, com suas metamorfoses mágicas, repicava a transformação da matéria-prima em produtos obtidos quase instantaneamente por meio da rápida sucessão de tarefas no novo sistema de fábrica. (...) A velocidade dessa transformação industrial fez com que ela parecesse mágica, obrigando o trabalhador não especializado, regulado pelo sistema de fábrica, a desempenhar tarefas repetitivas e limitadas. (...) Nesses novos sistemas de trabalho, os objetos eram transformados rapidamente à vista das pessoas, e a identidade estável das coisas tornou-se tão incerta quanto a parafernália de um mágico. (GUNNING, 2004, p.35)

Apesar de todo o sucesso desfrutado pelo estereoscópico no século XIX, ele logo entrou em declínio. Uma das razões de sua obsolescência, segundo Crary, é que ele era insuficientemente fantasmagórico, ou seja, ele não escondia por completo o dispositivo que produzia a imagem. Além disso, ao propor a difusão massiva de técnicas de ilusão, os diversos brinquedos filosóficos do século XIX colapsaram o velho modelo de poder sobre um sujeito humano singular ao transformar cada observador em um ilusionista e num enganador, simultaneamente (CRARY, 1992). Para Crary, a fotografia derrotou a estereoscopia como modo principal de consumo visual ao recriar e perpetuar o modelo da *camera obscura* e liberar o sujeito para uma observação passiva. De qualquer forma, os efeitos de todos esses experimentos do princípio do século XIX não se perderiam na história; ao contrário, a vida urbana, a arte, o entretenimento e as ciências necessitavam desse sujeito treinado, com uma sensibilidade que se mostrasse treinável para todas as mudanças que o período apresentava. Observar (e não apenas olhar), nos múltiplos significados que o termo possui, se tornou algo inseparável do sujeito moderno. Segundo Crary, se no final do século XIX, o cinema ou a fotografia parecem convidar formalmente as comparações com a *camera obscura*, “é dentro de uma dimensão social, cultural, científico onde já havia ocorrido uma profunda ruptura com as condições de visão pressupostas por este dispositivo” (CRARY, 1992, p.27, tradução nossa). Mais adiante, inseriremos essa questão de uma sensibilidade construída em um contexto mais amplo, o da biopolítica foucaultiana. De acordo com Crary, Foucault descreve algumas das condições epistemológicas e institucionais do observador no século XIX e, segundo o pesquisador, para Foucault

a modernidade do século XIX é inseparável de um modo nos quais mecanismos dispersos de poder coincidem com novos modos de subjetividade, dessa maneira ele detalha uma gama de técnicas difundidas e locais para controlar, manter e fazer úteis novas multiplicidades de indivíduos. (CRARY, 1992, p.15, tradução nossa)

O trabalho filosófico de Foucault é crucial na compreensão da modernidade, já que ele tenta entender quais séries de processos e instituições atuam na formação do sujeito, em um contexto de transformações econômicas, políticas e sociais. Foucault demonstra que a revolução industrial, a partir do século XVIII, coincide com o surgimento de novos métodos administrativos das populações. É considerável notar, também, como Foucault coloca em prática uma metodologia que subverte certas noções sedimentadas tanto no senso comum quanto em um certo tipo de produção filosófica e científica. Por meio desse método, chamado genealógico, Foucault aborda diversas questões por meio de inter-relações conceituais dos diferentes saberes, e não de uma ciência específica. É parte do processo foucaultiano tentar entender qual dispositivo de poder produz quais tipos de enunciados, de discursos; qual tipo de saber faz nascer um dispositivo e dele deriva; e, principalmente, que tipo de sujeito é fabricado em contato com essas redes de poder. Na aula que abre o curso ministrado por Foucault em 1973, intitulado “O poder psiquiátrico”, o filósofo dá uma pequena mostra de como ele coloca em prática essa abordagem:

Em vez de falar de violência, eu preferiria falar de microfísica do poder; em vez de falar de instituição, preferia procurar ver quais são as táticas que são postas em ação nessas forças que se enfrenta; em vez de falar de modelo familiar ou de “aparelho de Estado”, o que eu gostaria de procurar ver é a estratégia dessas relações de poder e desses enfrentamentos que se desenrolam na prática psiquiátrica. (FOUCAULT, 2006b, p.21)

Longe de ser apenas um jogo de palavras, a opção de utilizar esses termos é uma tentativa de compreender questões complexas (como no curso de 1973, a instituição de um poder psiquiátrico), derrubando conceitos solidificados e tidos como verdadeiros, e produzir uma forma de conhecimento histórico que não seja apenas aquele dos grandes acontecimentos.

Dessa forma, é preciso entender que a modernidade é um período de grandes mutações para o poder político. O trabalho genealógico de Foucault, que ele realiza na década de

1970, tenta compreender como ocorrem essas mudanças tomando como parâmetro a passagem de uma sociedade de governo soberano para uma outra que põe em prática o que ele chamará de governamentalidade. É dentro desse contexto que algumas demandas são colocadas e o poder é obrigado a responder a elas de uma maneira que não é mais a da soberania. Questões referentes à circulação, de pessoas, de mercadorias, de ar; à escassez alimentar; ao bom governo; à correta punição; à educação das crianças; à prevenção e o tratamento de doenças; entre outras diversas questões que aparecem no século XVI, amadurecem no seguinte e se tornam o centro do exercício do poder nos séculos XVIII e XIX.

O poder de soberania, que começa a entrar em declínio em meados do século XVI até ser suplantado quase que completamente dois séculos depois, é caracterizado como um tipo de poder que vincula o rei e os súditos segundo um par de relações assimétricas: por um lado a despesa, por outro a coleta. É um tipo de poder que traz sempre a marca de uma anterioridade fundadora, seja uma herança, um direito divino ou um laço de sangue. Para reatualizar essa relação, regular ou irregular, há duas situações sempre presentes: os rituais, as cerimônias, que mantêm vivos e visíveis os laços fundadores desse poder; e a violência ou promessa de violência, que o soberano pode utilizar contra aqueles que se insurgirem contra o seu direito natural. As relações de soberania são perpétuas relações de diferenciação, mas não são relações de classificação; elas não constituem um quadro hierárquico unitário com elementos subordinados. A soberania é definida no direito público do século XVI como um direito que se exerce primeiro sobre um território, e, por conseguinte, sobre os sujeitos que nele habitam (FOUCAULT, 2008b). Assim, as multiplicidades humanas não são os únicos objetos desse poder, mas podem sê-los uma terra, uma estrada, um instrumento de produção (um moinho, por exemplo), os usuários - as pessoas que passam por um pedágio, uma estrada, caem sob a relação de soberania. É um poder individualizante na figura do soberano, onde a sua individualidade é implicada pela não individualização dos elementos a que se aplica a relação de soberania. É um tipo de poder que se sustenta pela presença da figura do soberano; é o rei, enquanto corpo da lei, e não enquanto realidade somática, que faz toda a realidade política funcionar. Esse aspecto Foucault comenta ao apresentar a discussão proposta no

livro “Os dois corpos do Rei”<sup>7</sup>, de Ernst Kantorowicz, onde o rei, para assegurar sua soberania, deve ser um indivíduo com um corpo, mas esse corpo não pode perecer com a singularidade somática do rei: “quando o monarca desaparece, a monarquia tem de subsistir; este corpo do rei, que mantém juntas todas as relações de soberania, não pode desaparecer com o indivíduo X ou Y que acaba de morrer” (FOUCAULT, 2006b, p.57).

O que marca essa relação soberano/súdito é a lei, ou seja, o rei se confunde com a lei. É uma lei que se funda na proibição. O soberano guia os seus súditos para um bem comum, que passa pela obediência à lei, à lei do soberano, sobre esta terra, ou à lei do soberano absoluto, Deus. Esse bem comum, esse bem comum geral, não é, no fim das contas, nada além do que a submissão absoluta. Assim, a ordem é o que resta quando se houver impedido de fato tudo o que é proibido. Pensamento negativo que caracteriza um código legal. Além disso, a lei imanente ao rei também constitui a figura jurídica que rege as punições no período: descumprir uma lei é ofender o rei pessoalmente, logo, para restituir a ordem, ele tem o direito de lançar toda uma máquina de violência contra o criminoso. O exercício da punição restitui com a violência a assimetria que marca a relação entre o soberano e os súditos: é uma cerimônia “aterrorizante”, pontua Foucault. É toda uma vasta tecnologia que, antes de matar, busca extrair do corpo todos os sofrimentos possíveis e tem por objetivo reativar o poder e não reestabelecer a justiça. “A cerimônia do suplício coloca em plena luz a relação de força que dá poder à lei” (FOUCAULT, 2005, p.43). Esse direito ao gládio que o rei possui, é o mesmo que pune os culpados e destrói os inimigos. O gládio é esse poder, esse privilégio que o soberano tem de se apoderar da vida para suprimi-la. Mas essa economia dos suplícios possuía um custo político muito alto, ao causar na população um sentimento contrário ao do exemplo. Por serem demoradas demais ou injustas, a execução pública dessas penas funcionavam como um momento para a população debochar do poder imperial. O povo desempenha um papel ambíguo nessas cenas de terror. Sua presença é essencial para a realização da punição, mas ela acaba por se tornar um incômodo, já que os pedidos de clemência e o risco de transformar criminosos em heróis põem em dúvida o poder do príncipe. Além disso, o humanismo nascente no século XVIII colocou essas penas na categoria de pura barbárie e muitos reformadores do período acreditavam que os

---

<sup>7</sup> Cf. KANTOROWICZ, Ernst. Os Dois Corpos do Rei. Um estudo de teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

suplícios não assustavam mais o povo, já que ele estava habituado com essas execuções. Em resumo, pode-se dizer que a visibilidade que essas penas proporcionavam era a do espetáculo, do horror e do exemplo.

É essa mudança do exercício das punições que Foucault utiliza como arquétipo para uma alteração mais ampla da gestão política das populações. O corpo do sujeito criminoso deixa de ser tocado pela violência pura e simples do soberano para ser atingido por mecanismos mais sutis de punição: é o nascimento da sociedade disciplinar e dos dispositivos de vigilância. O filósofo entende esse poder<sup>8</sup> como uma forma de certo modo terminal, capilar. Uma última intermediação, certa modalidade pela qual o poder político, os poderes em geral vêm, no último nível, tocar os corpos, agir sobre eles, levar em conta os gestos, os comportamentos, os hábitos, as palavras, a maneira como todos esses poderes, concentrando-se para baixo até tocar os próprios corpos individuais. “Em outras palavras, creio que o poder disciplinar é certa modalidade, bem específica da nossa sociedade, do que poderíamos chamar de contato sináptico corpo-poder” (FOUCAULT, 2006b, p.50-51). Além disso, ele sustenta a hipótese de que as disciplinas não nasceram de repente e nem existiram desde sempre, mas que são técnicas que pouco a pouco se difundem em larga escala, que penetram a sociedade do século XVI e, sobretudo, as dos séculos XVII e XVIII até se tornarem a grande forma geral desse contato sináptico no século XIX. Características disciplinares podem ser encontradas em determinadas religiões, como o uso da cela no monaquismo cristão, por exemplo. “O século XVIII, ou a Idade Clássica, implantou todo um aparelho de Estado, com seus prolongamentos e seus apoios em diversas instituições.” (FOUCAULT, 2001, p.61). O que pode ser reconstituído como a história dos dispositivos disciplinares, segundo Foucault (2006b), é o seguinte: é a apropriação do corpo singular por um poder que o enquadra e que o constitui como indivíduo, isto é, como corpo sujeitado. O que o filósofo suspeita ser o pano de fundo da instituição dos dispositivos disciplinares é o que ele chama de acumulação de homens, ou seja, uma certa distribuição das forças de trabalho que estava presente em todas essas singularidades somáticas. Isso tem por objetivo maximizar a

---

<sup>8</sup> Essa caracterização é por excelência encontrada na obra de 1975 de Foucault “Vigiar e Punir”, a qual faremos referência à edição de 2005 no decorrer desse trabalho. Por outro lado, as características do sistema disciplinar que apresentaremos nas próximas páginas são, em sua maior parte, um resumo das aulas de 21 e 28 de novembro de 1973 do curso “O poder psiquiátrico”, que antecipa diversas das questões que serão tratadas no livro sobre as prisões.



utilização possível dos indivíduos e torná-los utilizáveis em sua própria multiplicidade. É não apenas a acumulação das forças, mas também do tempo: do tempo de trabalho, do tempo de aprendizagem, de aperfeiçoamento, do tempo de aquisição dos saberes e das aptidões.

É com o desenvolvimento de uma economia capitalista que torna necessário distribuir os homens para responder a essas necessidades econômicas de acordo com técnicas totalmente diferentes. Dessa forma, a disciplina surge como uma tática, como aponta Foucault, “certa maneira de distribuir as singularidades, mas de acordo com um esquema que não é classificatório, distribuí-las espacialmente, possibilitar acumulações temporais que possam ter efetivamente no nível da atividade produtora, eficácia máxima.” (FOUCAULT, 2006b, p.91).

Ao ter como cenário a aplicação das punições, o filósofo analisa que, agora, em um dispositivo disciplinar, em vez de matar ou de trancafiar o criminoso na masmorra, é a luz, a visibilidade, que será responsável pela eficácia da punição. A visibilidade é uma armadilha, dirá Foucault. De acordo com o filósofo, o momento em que esse poder disciplinar se torna uma forma social absolutamente generalizada é com a proliferação do Panóptico de Bentham, que em 1791 dá exatamente a fórmula política e técnica mais geral das disciplinas. Esse modelo paradigmático do poder disciplinar é uma construção circular dividida por celas; no centro, uma torre que permite àquele que está nela avistar todos os compartimentos sem ser visto; os prisioneiros nas celas não têm contato, nem visual, com os prisioneiros das celas ao lado. O objetivo principal do dispositivo panóptico é a internalização da vigilância: não é preciso que se tenha alguém na torre central, basta ao prisioneiro saber que ele pode estar sendo vigiado o tempo todo que o seu comportamento será o adequado. Além disso, a prisão também é um instrumento de visibilidade para aqueles que estão fora da prisão, pois ela funciona como um monumento e um aviso: quem cometer algum crime terá o mesmo destino. O desejo de Bentham era ainda maior quando idealizou o panóptico. Para ele, qualquer pessoa poderia assumir o papel de vigia na torre, estabelecendo assim uma espécie de controle cruzado, pois os prisioneiros são vigiados assim como os vigias “Essa atividade tomará, em seu caso, o lugar daquela grande e constante ocasião de distração do sedentário e do desocupado em pequenas cidades – o ficar olhando pela janela.” (BENTHAM, 2000, p.26). Alguns legisladores imaginavam visitas periódicas de crianças às prisões, para

verem com os próprios olhos como se dá a execução penal e para terem uma aula de direito cívico. Para Foucault, a “publicidade da punição não deve espalhar um efeito físico de terror; deve abrir um livro de leitura” (FOUCAULT, 2005, p.92)

O aprisionamento do indivíduo criminoso é apenas um dos fatores dessa nova forma de punição. Uma vez dentro de uma prisão panóptica, o sujeito passa a ter que responder a diversos regulamentos que determinam as atividades que ele deverá realizar: hora para acordar, para comer, para descansar, para se banhar e, principalmente, para trabalhar<sup>9</sup>. Toda uma escrita também passa a ser feita a respeito do comportamento do preso, os seus progressos e regressos durante o período de correção. A punição imposta pelo dispositivo disciplinar é um exercício físico de punição distinto do suplício. É um treinamento do corpo, e não a marcação por sinais, cujos efeitos se dão sob a forma de hábitos no comportamento. Na prisão, e não só nela, é um corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece e responde. Como afirma Foucault,

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita (FOUCAULT, 2005, p.119)

Num dispositivo disciplinar, não há dualismo, assimetria; não há essa espécie de apropriação parcial que caracteriza a soberania. É uma apropriação do corpo, e não do produto; é uma apropriação do tempo em sua totalidade, e não do serviço. Todo sistema disciplinar, aponta o filósofo, tende a ser uma ocupação do tempo, da vida e do corpo do indivíduo: implica um procedimento de controle contínuo.

Dessa forma, o panóptico é um multiplicador, um intensificador de poder dentro de toda uma série de instituições, se prolifera como modelo pela sociedade como um todo, é um

---

<sup>9</sup> O sujeito deve trabalhar para poder gerar dividendos para aquele que administra a prisão. Por outro lado, o administrador deve tratar “bem” o preso, não forçá-lo a um trabalho que o levaria facilmente à morte. Bentham, em seu projeto do Panóptico, estabelecia que o administrador deveria pagar uma alta taxa em caso de morte do prisioneiro: “Seja como for, torne o pagamento do contratador suficientemente grande e você não terá nenhuma dúvida de seu apego a esses filhos adotados; se algum deles, enquanto estiver sob os seus cuidados, tiver que deixar esse vale de lágrimas, pode estar certo de que, mesmo sem um velório, terá pelo menos uma pessoa a chorar sua perda”(BENTHAM, 2000, p. 44).

modelo aplicável a toda e qualquer multiplicidade humana. Com o panoptismo, trata-se de tornar a força do poder mais intensa, sua distribuição melhor e seu alvo de aplicação mais certo. Com ele, cada corpo terá seu lugar; com isso, ocorre uma vinculação espacial. Isto faz com que um sistema como esse nunca tenha de lidar com uma massa, com um grupo ou com uma multiplicidade; só tenha de lidar com indivíduos. O poder é coletivo no seu centro, mas na chegada é sempre e apenas individual. Além disso, é desindividualizado no seu exercício, já que não importa o sujeito que exerce o poder; a torre panóptica pode estar vazia, Bentham e Foucault reforçam isso, que o objetivo previsto será alcançado. O estado de visibilidade permanente é absolutamente constitutivo da situação do indivíduo que é colocado no Panóptico. “Esse poder não necessita de instrumento; seu único suporte é o olhar e é a luz.” (FOUCAULT, 2006b, p.96). Dessa forma, aponta Foucault, panóptico quer dizer duas coisas: que tudo é visto o tempo todo, mas quer dizer também que todo o poder que se exerce nunca é mais que um efeito de ótica. O centro do poder é ao mesmo tempo um centro de anotação ininterrupta, de transcrição do comportamento individual. “Vivemos um panoptismo generalizado pelo simples fato de que vivemos dentro de um sistema disciplinar” (FOUCAULT, 2006b, p.98). Outro aspecto que é importante em um dispositivo disciplinar é a norma. O normal é que é primeiro, e a norma se deduz dele, ou é a partir desse estudo das normalidades que a norma se fixa e desempenha seu papel operatório. Logo, diz Foucault, não se trata mais de uma normação, mas sim, no sentido estrito, de uma normalização. Nas disciplinas, partia-se de uma norma e era em relação ao adestramento efetuado pela norma que era possível distinguir depois o normal do anormal. A norma é portadora de uma pretensão ao poder e não é simplesmente um princípio, não é nem mesmo um princípio de inteligibilidade; é um elemento a partir do qual certo exercício do poder se acha fundado e legitimado. Ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo. Para Foucault, é um erro ao mesmo tempo metodológico e histórico considerar que o poder é essencialmente um mecanismo negativo de repressão; que o poder tem essencialmente por função proteger, conservar ou reproduzir relações de produção. O que o século XVIII instaurou mediante o sistema de “disciplina para a normalização”, mediante o sistema de “disciplina-normalização”, parece ser, para o filósofo, um poder que, na verdade, não é repressivo, mas produtivo - a repressão só figura a título de

efeito colateral e secundário, em relação a mecanismos que, por sua vez, são centrais relativamente a esse poder, mecanismos que fabricam, criam e produzem.

Visibilidade total, auto-vigilância, norma e escrita são algumas das características do panopticismo que se multiplicam pelo corpo social como um todo. No exército, em meados do século XVIII, começam a surgir o aquartelamento e os exercícios corporais<sup>10</sup>. O sujeito que se tornará soldado tem que ter uma postura corporal adequada e para isso deverá seguir uma série de normas. Nos hospitais, asilos e hospícios, a estrutura panóptica facilita a circulação do ar e a vigilância médica, além de propiciar o acompanhamento da situação do louco ou do doente por meio de diversos relatórios. Na fábrica, o empregado passa a produzir melhor, já que introjeta a vigilância, uma vez que pode ser vigiado a qualquer momento. Ao traçar todo esse cenário de visibilidade, o poder disciplinar sempre tende a intervir previamente, antes até do próprio ato, se possível, e isso por meio de um jogo de vigilância, de recompensa, de punições, de pressões, que são infrajudiciárias. Portanto, o poder disciplinar se refere a um estado terminal ou ótimo. Ele olha para o futuro, para o momento em que a coisa funcionará sozinha e que a vigilância poderá não ser mais que virtual, em que a disciplina, por conseguinte, torna-se-á um hábito. Se o reverso do dispositivo de soberania era a violência que o rei podia investir contra os seus adversários, no disciplinar é a punição, a pressão punitiva ao mesmo tempo minúscula e contínua que não tem por objeto a falta, o prejuízo, mas a virtualidade do comportamento. De acordo com Foucault,

Que esse princípio panóptico, ver tudo, o tempo todo, todo o mundo, etc – organiza uma polaridade genética do tempo; ele procede a uma individualização centralizada que tem por suporte e por instrumento a escrita; enfim, ele implica uma ação punitiva e contínua sobre as virtualidades de comportamento, que projeta atrás do próprio corpo algo como uma psiquê. (FOUCAULT, 2006b, p.65)

Mas há uma instituição que procede, talvez, a ação mais importante em vista de um comportamento futuro dentro dos dispositivos disciplinares: a escola. Na escola, toda uma divisão das crianças, entre aquelas retardadas e aquelas que progridem

---

<sup>10</sup> Foucault assinala que até o início do século XVII, até a Guerra dos Trinta Anos, grosso modo, a disciplina militar não existia. A partir de meados do século XVII, é que começa a surgir algo como o sistema disciplinar no exército, isto é, um exército que era aquartelado e no qual os soldados ficam ocupados.

corretamente, divisão entre meninos e meninas e diversos dispositivos para a adequação do corpo: regulamentos para a postura corporal, para a melhor caligrafia, para a correta higiene e para a boa educação. O corpo infantil é um dos mais, senão o mais visado por essa estrutura de poder disciplinar. É tomando a criança como parâmetro que se diferencia o sujeito normal e o anormal. Na escola, as crianças que se desenvolvem corretamente são aquelas consideradas normais e aquelas retardadas são as anormais, logo, passíveis de serem repreendidas por diversos dispositivos de poder para a sua correção. E é a criança anormal que é visada pela psiquiatria. E, no fundo, a disciplinarização dessa juventude estudantil, essa colonização da juventude, foi um dos primeiros pontos de aplicação e de extensão do sistema disciplinar. É um foco na criança que não se adéqua à norma, principalmente à criança masturbadora; é esse problema que precisa ser corrigido para que ele se torne um adulto produtivo. Para essa correção, todo um mecanismo de escuta psiquiátrica, de prescrições médicas e punições religiosas. Além da escola, o dispositivo familiar também é reivindicado como garantia dessa correção. Segundo Foucault (2001), o que o Estado pede aos pais, o que as novas formas ou as novas relações de produção exigem é que a despesa, que é feita pela própria existência da família, dos pais e dos filhos que acabam de nascer, não seja tornada inútil pela morte precoce dos filhos. A família tem de se encarregar, por conseguinte, do corpo e da vida dos filhos – essa é certamente uma das razões pelas quais se pede que os pais dêem uma atenção contínua e intensa ao corpo dos filhos.

No núcleo familiar, principalmente da família burguesa, não apenas o corpo da criança masturbadora, mas sim toda a sexualidade dos indivíduos é a porta de entrada do corpo para a política. Ao analisar, em “A vontade de saber” (1988) se, como é defendido, que desde o século XVII vive-se uma era de repressão sexual, Foucault desmente essa afirmativa e demonstra uma série de dispositivos que fizeram os indivíduos falar sobre o sexo e, ainda mais importante, demonstra que o sexo tem muito a dizer sobre os indivíduos. A emergência da burguesia faz com que ela se dê algo de especial para ser preservado e passado às gerações. Se o que une a soberania é um laço de sangue, uma economia de casamentos que fará com que os soberanos casem entre si, sendo esse sangue que não se mistura a própria marca do seu poder, na burguesia é o corpo, enquanto saúde a ser preservada, que ganha status de diferenciação. É nesse contexto que surgem a regulação dos nascimentos, o controle das doenças, a psiquiatrização da

família e toda uma outra série de dispositivos que tem por objetivo fazer o corpo funcionar na sua melhor capacidade. Assim, o fazer viver/deixar morrer passa a ser a figura desse poder e sobrepõe o fazer morrer/deixar viver que configurava o poder de soberania. Essa figura do soberano que exerce o seu poder pelo direito que tem de matar qualquer súdito é bem explicado por Foucault em “Vigiar e Punir”, quando o filósofo analisa a questão dos suplícios. Nos cursos que seguem a publicação do livro, passa pela “A vontade de saber” e vai até o curso de 1979, “O nascimento da Biopolítica”, Foucault acrescenta um aspecto importante dentro dessa discussão. A morte aparece agora como uma margem de cálculo dentro da lógica do poder. Se existe a morte, não a natural, mas a que envolve diretamente a gestão governamental, como a fome, as epidemias, as guerras, por exemplo, é para que a população possa viver. É um mínimo de prejuízo para que toda a vida da população seja preservada. É, por meio dessa questão, que Foucault afirma que, pela primeira vez na história, o corpo somático dos indivíduos é incluído em uma dimensão política. “Abre-se, assim, a era de um ‘bio-poder’” (FOUCAULT, 1988, p.152). É sob essa justificativa, preservar a vida das populações, que Foucault afirma que foram realizadas as piores guerras, com o maior número de mortes, e também o que permitiu nascer um certo racismo de Estado<sup>11</sup>. “Os massacres se tornaram vitais” (FOUCAULT, 1988, p.149)

O termo biopolítica, que ao lado das disciplinas forma essa questão mais ampla que é o biopoder, aparece pela primeira vez, na obra de Michel Foucault, em uma palestra proferida por ele no Rio de Janeiro em 1974. Nessa palestra, intitulada “O nascimento da medicina social” (1979), Foucault defende a hipótese de que com o capitalismo não se deu a passagem de uma medicina coletiva para uma medicina privada, mas justamente o contrário; que o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. Em consonância com os trabalhos subsequentes à palestra, Foucault argumenta que o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. “Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é

---

<sup>11</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2000

uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política.”(FOUCAULT, 1979, p.80).

No que se refere aos esquemas utilizados no tratamento da saúde pública, pode-se dizer que havia dois modelos: o da lepra e o da peste. O sujeito leproso era tratado pela exclusão da cidade, é o tratamento correspondente ao poder de soberania. É o sujeito que carrega a marca da doença e é exilado, é proibido de viver em comum com o restante da população. A sua exclusão marca a purificação da cidade: é o sonho político de uma comunidade pura. O leproso é um bode expiatório. A cerimônia de exclusão era acompanhada por uma declaração de morte do sujeito, o que conseqüentemente representava que os seus bens eram transmissíveis. O tratamento suscitado pela peste é de ordem disciplinar. Não mais a exclusão, mas a análise minuciosa da cidade, uma análise individualizante e um registro permanente: a utopia da cidade perfeitamente governada, de acordo com Foucault. É uma revista militar em vez de uma purificação religiosa. O dispositivo colocado em prática nesse exame é também um modelo panóptico. A cidade é subdividida até as menores células: a cidade em distritos, depois em bairros e ruas até finalmente as casas. Cada compartimento responde ao imediatamente superior. Em cada rua, fica um indivíduo responsável em anotar o nome dos moradores das casas e diariamente ir às janelas fazer uma chamada; aquele que tiver o seu nome chamado e não responder é imediatamente considerado infectado. Assim, sabe-se que está doente e inicia-se o tratamento e o processo para evitar que mais pessoas sejam contaminadas.

Esse esquadramento da cidade correspondente ao modelo da peste pode ser inserido em uma mudança mais ampla que facilita a administração da saúde: o processo de urbanização. Em fins do século XVIII, na França, a urbanização começa a exercer um importante papel para a medicina social. É na segunda metade dos anos 1700 que começa o debate francês de unificação urbana. Paris era fragmentada em diversos poderes; o rio Sena, por exemplo, tinha cada uma das suas margens sob uma administração diferente. Razões políticas e econômicas motivam a unificação da cidade. Além disso, de acordo com Foucault, o grande perigo político no século XVIII não vinha mais do campo: as revoluções do século XVII eram revoltas camponesas e as revoltas urbanas nelas se incluíam. Mas com o século XVIII o campo se acalma enquanto a população urbana pobre em vias de se proletarizar entra em tensão com o poder

político. Daí a necessidade de esquadriñar a população urbana, cujo modelo da quarentena da cidade empestada será a resposta. Esse modelo é posto em prática para dominar os fenômenos médicos e políticos que inquietavam essa população urbana, como a fome, a desocupação e as doenças.

Para Foucault, a medicina urbana com seus métodos de vigilância, de hospitalização, etc., não é mais do que um aperfeiçoamento, na segunda metade do século XVIII, do esquema político-médico da quarentena que tinha sido realizado no final da Idade Média, nos séculos XVI e XVII. A higiene pública é uma variação sofisticada do tema da quarentena e é daí que provém a grande medicina urbana que aparece na segunda metade do século XVIII e se desenvolve, sobretudo, na França. Essa medicina urbana possui, essencialmente, três objetivos: analisar o amontoamento de tudo, no espaço urbano, que pode vir a causar doenças; o controle da circulação; e o que Foucault chama de distribuição de seqüências. Desses aspectos, o mais importante é o segundo, que faz parte também de um outro problema econômico colocado pela burguesia crescente e pelo capitalismo ao ponto de emergir. A boa circulação, principalmente, do ar e da água é essencial para uma boa saúde. As grandes avenidas, com corredores de circulação, visam a correta circulação dos humores causadores de doenças. No aspecto econômico, a cidade deve facilitar o escoamento de mercadorias e a boa circulação de pessoas.

Todo esse processo que constitui a medicina social na França é importante, de acordo com Foucault, pois coloca a medicina em contato com outras ciências, institui a noção de salubridade e por ser uma medicina que não é verdadeiramente dos homens, mas das condições de vida e do meio de existência. Mas outros aspectos importantes no nascimento dessa medicina social também são introduzidos. Na Inglaterra aparece a inclusão de uma estrutura assistencial para os mais pobres. Longe de ser um gesto de bondade, assegurar a saúde dos mais pobres é um mecanismo de proteção das classes ricas. Nasce também uma medicina privada, para aqueles que podem pagar por ela.

Outro aspecto importante dessa nascente medicina social que a levaria efetivamente a ter por objetivo a população é a implantação de um terceiro modelo, que dependeria de um aprofundamento do processo de urbanização. Se o modelo da peste coloca na prática médica o esquadriñamento da cidade e o exame contínuo do indivíduo, essa quarentena que o modelo implicava continha o sonho de conseguir normalizar tudo, de



conseguir resolver todos os problemas por meio da vigilância. É então que aparece o modelo suscitado pela varíola: não mais exclusão ou quarentena, mas a imunização e a inoculação. A doença entra em um cálculo de risco. Se alguém pega varíola é possível precisar o risco de essa pessoa morrer da doença, de acordo com a faixa etária, classe social ou meio onde ela vive ou trabalha. A noção de perigo é precisamente isso: considerando-se os riscos, pode-se identificar o que é perigoso. A noção de normal e de anormal do modelo disciplinar é importante para ajudar a precisar quem está doente e merece ser tratado. Mas com o modelo da varíola, traça-se uma linha de continuidade entre o doente e o não-doente, e, considerando uma série de fatores levam-se em conta as situações favoráveis e as desfavoráveis. E, com a vacinação, o risco de contaminação é diminuído; além disso, em um meio seguro, é preferível a inoculação da doença ao se correr o risco de pegá-la em um contexto desfavorável. Existe uma morbidade provável para cada uma das faixas de análise e o ideal não é suprimir por completamente o dano, mas fazer com que o dano esteja dentro da margem, que não extrapole aquilo que é considerado o normal para o cenário analisado.

Esse modelo é levado em conta não somente na medicina, mas em todos os fatores que regem a vida da população: não a supressão completa dos crimes, mas uma criminalidade dentro de uma faixa normal; não o fim da fome, mas uma fome mínima para que o mercado possa se auto-regular, para que uma economia do tipo liberal possa surgir; também o desemprego deve existir, em um limite ideal para que possa haver circulação de mão de obra. Uma série infinita de fatores pode ser considerada nesse tipo de cálculo. O pequeno prejuízo pode ser aceito em todas as questões, contando que esteja dentro da faixa de manobra, se isso assegura o bem geral da população.

Esse personagem, a população, é o que traz à cena política uma série novas de demandas, que culminam no biopoder. É a entrada dos aspectos biológicos da população em um cálculo político. Toda essa série de dispositivos que tentam lidar com a população em seu aspecto natural, Foucault denominará de duas maneiras: no curso de 1978 ele chamará esse conjunto de processos de dispositivos de segurança, termo que aparece pela primeira vez na última aula do curso “Em defesa da sociedade” em oposição aos dispositivos disciplinares; esses processos são chamados de controles reguladores em “A vontade de saber”. Independente do nome, são fenômenos distintos das disciplinas, mas não as sobrepõem, pelo contrário, formam com ela um par

(biopoder) e as usam como apóio para o seu desenvolvimento. “Todavia, nunca, tampouco, a disciplina foi mais importante e mais valorizada do que a partir do momento em que se tentava gerir a população.” (FOUCAULT, 2006a, p.302)

Dessa forma, o que o biopoder coloca é que esse aspecto natural da população é o que deve ser considerado pelo governo. Essa naturalidade aparece de várias maneiras. As variáveis de que dependem a população fazem com que ela escape consideravelmente da ação voluntarista e direta do soberano na forma da lei; é por todos esses fatores distantes, pelo jogo desses fatores que vai efetivamente ser possível agir sobre a população. Além disso, o governo tem que lidar com um aspecto da população que funciona como um motor de ação. Segundo Foucault, de acordo com os primeiros teóricos da população no século XVIII, esse motor de ação é o desejo. O desejo é a busca do interesse para o indivíduo. O desejo é algo presente até na atitude criminosa: um criminoso é aquele que rompe o pacto, que rompe o pacto de vez em quando, quando precisa ou tem vontade, quando seu interesse manda, quando num momento de violência ou de cegueira ele faz prevalecer a razão do seu interesse, a despeito do cálculo mais elementar da razão. Produção do interesse coletivo pelo jogo do desejo: é o que marca ao mesmo tempo a naturalidade da população e a artificialidade possível dos meios criados para geri-la. O governo, ao estimular esse desejo, favorece também a produção de efeitos benéficos conseqüentes dessa ação da população. Segundo Foucault, esses fenômenos que deveriam ser irregulares na verdade são regulares. Dessa forma, a população é um conjunto de elementos, no interior do qual podem-se notar constantes e regularidades até nos acidentes, no interior do qual pode-se identificar o universal do desejo produzindo regularmente o benefício de todos e a propósito do qual pode-se identificar certo número de variáveis de que ele depende e que são capazes de modificá-lo. É um tipo de gestão econômica da população, ou seja, a introdução de uma economia política. Essa naturalidade dos processos da população, os quais cabem ao governo gerir e não mais regulamentar, constituem essa governamentalidade econômica.

A governamentalidade é o tipo de governo que surge em um contexto de biopoder. Se o modelo de soberania toma de empréstimo o pensamento maquiaveliano, a teoria política da arte de governar é um tipo de literatura, segundo Foucault, que assume a forma anti-Maquiavel. Essa literatura é para o filósofo um gênero positivo, que tem seu objeto, seus conceitos, sua estratégia, e é como tal, nessa positividade, que ele a

considera. Em oposição a esse poder do Príncipe o que há é a arte de governar. Foucault busca nessa literatura anti-Maquiavel do período o que se entendia por governar e governante. Em La Perrière ele encontra que governante pode ser chamado qualquer monarca, imperador, rei, príncipe, senhor, magistrado, prelado, juízes e semelhantes. A arte de governar será comparada, também por outros pensadores do período, com governar uma casa, crianças, almas, uma província, um convento, uma ordem religiosa, uma família.

Portanto, segundo Foucault, há “pluralidade de formas de governo e imanência das práticas de governo em relação ao Estado, multiplicidade e imanência dessas atividades que se opõem radicalmente à singularidade transcendente do Príncipe de Maquiavel” (FOUCAULT, 2008b, p.124). Em uma série de textos pedagógicos escritos por outro pensador contemporâneo ao nascimento da arte de governar, François de La Mothe Le Vayer, encontra-se a definição de três tipos de governo, cada um referindo a uma forma de ciência ou de reflexão particular: o governo de si mesmo, referindo à moral; a arte de governar uma família corretamente, referida à economia; e a ciência de bem governar o Estado, referida à política. É uma espécie de linha ascendente, do pai ao príncipe, que caracteriza o pensamento da arte governar do período. Em contrapartida, há também uma linha descendente, do príncipe ao pai, que faz repercutir até na conduta dos indivíduos ou na gestão das famílias o bom governo do Estado<sup>12</sup>. A introdução da economia, que corresponde à família, no interior do exercício político será, conforme Foucault, a aposta essencial do governo. Assim, governar um Estado será, então, lançar mão da economia, uma economia no nível do Estado todo, quer dizer, ter para com os habitantes, as riquezas a conduta de todos e de cada um uma forma de vigilância, de controle, não menos atenta do que a do pai de família para com os familiares e seus bens. Quesnay, segundo Foucault, fala no século XVIII que um bom governo é um governo econômico. Dessa forma, a arte de governar é a arte de exercer o poder na forma e segundo o modelo da economia. Mas é preciso atentar à definição do termo economia: ela designava, no século XVI, uma forma de governo. No século XVIII, ela designará um nível de realidade, um campo de intervenção, e isso através de uma série de processos complexos, assinala Foucault, absolutamente capitais para a história.

---

<sup>12</sup> É o que se começa a chamar, precisamente nessa época, de “polícia”.

Se o que funda o poder soberano é a sua propriedade sobre o território, a arte de governar se baseia em algo diferente. Para La Parrière, segundo Foucault, o governo é a íntegra disposição das coisas. Quer dizer que essas coisas das quais o governo deve encarregar-se são os homens. O governo tem, portanto, uma finalidade, uma disposição das coisas a conduzir a um fim conveniente, e nisto, pontua Foucault, o governo se opõe, muito claramente, à soberania. Agora, diferentemente, toda uma série de finalidades específicas que se tornarão o próprio objetivo do governo. E, para alcançar essas diferentes finalidades, dispor-se-á das coisas. Essa palavra “dispor” é importante. Aqui, para Foucault,

ao contrário, não se trata de impor umas leis aos homens, trata-se de dispor das coisas, quer dizer, de utilizar mais táticas do que leis, ou, no limite, de utilizar ao máximo as leis como táticas; fazer de tal modo que, através de um certo número de meios, tal finalidade possa ser alcançada. Essa mudança representa a ruptura entre soberania e governo. (FOUCAULT, 2006a, p.293)

O conhecimento das coisas, dos objetivos que se podem alcançar, que se deve fazer de modo a alcançar, a “disposição” que se deve utilizar para alcançá-los, é esse conhecimento que vai constituir a sabedoria do soberano. Essa caracterização do governo é bem diferente da caracterização do Príncipe, tal como era encontrada em Maquiável, aponta Foucault. A arte de governar, em vez de ir buscar seus fundamentos nas regras transcendentais de um modelo cosmológico ou em um ideal filosófico e moral, deverá encontrar os princípios de sua racionalidade no que constitui a realidade específica do Estado. De acordo com Foucault, o mercantilismo foi o primeiro esforço dessa arte de governar, no nível, ao mesmo tempo, das práticas políticas e dos conhecimentos sobre o Estado. O objetivo do mercantilismo é a potência do soberano. Como se fez o desbloqueio da arte de governar como o mercantilismo a formula? Se poderia dizer que foi graças à percepção dos problemas específicos da população, mencionados anteriormente, e graças ao isolamento desse nível de realidade chamado de economia, que o problema do governo pôde, enfim, se pensado, refletido e calculado fora do quadro jurídico da soberania. Dito de outro modo, a arte de governar, até então a problemática da população, não podia ser pensada senão a partir do modelo da família, a partir da economia entendida como gestão da família.

Mas a família, de modelo, vai se tornar o instrumento, instrumento privilegiado para o governo das populações, e não modelo quimérico para o bom governo. A população aparece então, mais do que como a potência do soberano, como a finalidade e o instrumento do governo. A população aparecerá como sujeito das necessidades, de aspirações, mas também como objeto entre as mãos do governo, consciente diante do governo, do que ela quer, e inconsciente, também, do que lhe fazem fazer.

Tem-se, de fato, um triângulo: soberania-disciplina-gestão governamental cujo alvo principal é a população, e cujos mecanismos essenciais são os dispositivos de segurança. De acordo com Foucault, “vivemos a era da “governamentalidade”, a que foi descoberta no século XVIII” (FOUCAULT, 2006a, p.304).

A governamentalidade ou as artes de governar é esse conjunto de racionalidades políticas e dos procedimentos técnicos pelos quais se dá o governo da vida. Esse governo da vida é a biopolítica ou biopoder, onde a disciplina é um dos fatores de sustentação e aplicação. A análise da governamentalidade e da consolidação de uma economia política liberal será o foco dos cursos do final dos anos 1970 de Foucault, tanto que no seu curso de 1979, ele não consegue cumprir o seu programa inicial, que é demonstrar efetivamente como o biológico se torna uma figura política importante a partir do século XIX. Se ele não chega a completar a genealogia da biopolítica, ele ao menos lança bases importantes para a compreensão do termo e, ainda mais relevante, fornece importantes chaves de leitura para a configuração da biopolítica contemporânea.

Se o cenário econômico em meados do século XVIII é aquele que culminará no capitalismo, principalmente o do tipo liberal, ele acontece, ora como consequência, ora como motor dos fatos, em um contexto de mudanças políticas, essencialmente no que se refere ao que é governar. Em um governo soberano é importante o poder que o rei tem sobre o território e sobre os seus súditos, uma relação de obediência absoluta; o soberano tem como modelo o governo divino, e deve garantir a salvação eterna dos súditos, por outro lado, todo o poder é investido para a manutenção do seu reino terreno. Já um governo disciplinar é um controle contínuo dos indivíduos por meio da norma e da vigilância, é uma tentativa de resolver todos os problemas por meio de um exame completo, da escrita e do esquadrinhamento do espaço: jogo de luzes, que se vale do panóptico e que tem no modelo da cidade empestada o seu paradigma. As artes de

governar, onde nasce o biopoder, não sobrepõem as disciplinas, delas se valem junto com a biopolítica, que é a entrada dos aspectos biológicos do homem no cálculo político. É por meio das suas demandas biológicas que a população se torna o objeto principal da governamentalidade. Promover a boa saúde da população, fazer das suas forças disponíveis em sua capacidade ótima, é isso que faz de um governo um bom governo. Essas forças são geridas e consideradas em um cálculo econômico. A fome, ou melhor, a gestão da escassez de alimentos é feita de tal forma que uma fome mínima aconteça para que a economia circule: paga-se sempre o melhor preço pelos cereais para que seja vantajoso para o agricultor plantar; em caso de falta de cereais, facilita-se a compra ou a venda desses produtos no exterior. É um pensamento liberal, um *laissez faire* que faz com que o mercado se auto-regule. O pensamento liberal é analisado por Foucault em sua única incursão pelo século XX, feita no curso de 1979, “O nascimento da biopolítica” (2008b). Como dissemos, ele não cumpre o seu projeto inicial, como admite em uma das aulas<sup>13</sup>, ele acaba por se deter por demais nas análises do pensamento liberal da primeira metade do século XX. De qualquer forma, ao constatar que esse pensamento motivava que cada indivíduo se tornasse empresário de si próprio, Foucault acabava por criar o alicerce do pensamento biopolítico contemporâneo. Se os liberais acreditavam que, ao se tornar empresário de si o indivíduo deveria se guiar unicamente pelos seus interesses e que esse “egoísmo” culminaria no fim no bem total da sociedade, pelo acúmulo e soma de interesses, os teóricos contemporâneos que se valem do termo biopolítica de Foucault adotam essa percepção liberal de uma maneira diferente. Veremos, no próximo capítulo, que cada sujeito é levado a se tornar empresário de si não por causa de um egoísmo liberal, mas por causa da flexibilização das relações de trabalho. E biopolítica passa a ser a valorização da vida naquilo que ela tem de afetos, de inteligência. É a força intelectual do indivíduo e não a braçal que interessa ao capitalismo e que cabe ao governo gerir. Por outro lado, agora o poder funciona por meio de outros dispositivos: não mais o mundo da disciplina e da segurança, mas mundo

---

<sup>13</sup>“Gostaria de lhes garantir que, apesar de tudo, eu tinha a intenção, no começo, de lhes falar de biopolítica, mas, sendo as coisas como são, acabei me alongando, me alongando talvez demais, sobre o neoliberalismo, e ainda por cima em sua forma alemã” (FOUCAULT, 2008a, p.257). Além desse comentário proferido na aula de 07 de março de 1979, ele abre o resumo do curso da seguinte maneira: “O curso deste ano acabou sendo inteiramente consagrado ao que devia formar apenas a sua introdução” (FOUCAULT, 2008a, p.431).

do controle, da proliferação das imagens e da modulação da subjetividade. É um tipo de sociedade que emerge em contraponto à que foi descrita por Foucault.

Essa extensa descrição realizada por Foucault da modernidade, a qual apresentamos apenas uma pequena parte, nos permite compreender de maneira clara como nasce o sujeito moderno. Não é a toa que Crary usa o método genealógico foucaultiano em sua tentativa de compreender como se dá o nascimento da visão moderna. Retomando essa discussão que apresentamos no início do capítulo, é dentro desse jogo de poderes que Foucault apresenta que é preciso compreender a visão que surge no século XIX como demonstra Crary. A visão é apenas um dos aspectos biológicos do indivíduo que precisa ser fabricado, ou melhor, é apenas uma parte do corpo que é preciso ser modelada pelo poder em vista de se ter um corpo disponível para o governo. Os entretenimentos desempenham um importante papel, pois fazem parte desse processo de treinamento ao mesmo tempo que “ocupam” essa população presente nesses novos centros urbanos.

O trabalho de Benjamin, apesar de analisar o mesmo período que os outros autores, é de uma outra natureza. Testemunha privilegiada dessas mudanças, a perspectiva benjaminiana é uma tentativa de compreensão das sensações que configuram a experiência do sujeito moderno. As grandes avenidas parisienses que, como demonstra Foucault, nascem de um desejo higienista de saúde pública e econômico de circulação de bens é para Benjamin a possibilidade dada ao sujeito de passar por experiências completamente distintas. Ao lado das passagens, proporcionadas pelas condições comerciais favoráveis, esse novo cenário urbano confronta o sujeito com uma nova temporalidade, não só aquela da velocidade e dos choques, mas a da iluminação pública e das imagens em movimento.

De qualquer forma, o que é possível perceber é que todo esse cenário foucaultiano do biopoder apresenta é que novas relações de poder reconfiguram as condições onde se dão a experiência do sujeito. Antes mesmo da entrada da população, o que se nota é que o olhar, a visualidade, é um dispositivo importante dentro da maquinaria do poder. Fabricada e treinada para o mercado capitalista, a visão também é o que se perde na cidade moderna, se distrai nos jogos dos prazeres das distrações, se impressiona com e faz nascer novas formas de arte.

Visão, experiência ou poder, independente do ponto de partida da análise, a chegada parece ser o frágil e minúsculo corpo humano.



### 3 BIOPOLÍTICA NA ERA DO CONTROLE IMPERIAL

Na contemporaneidade, o poder opera por dispositivos distintos daqueles que marcam as disciplinas. Os muros das diversas instituições garantiam que o corpo do sujeito ali implicado receberia a moldagem perfeita e assim estaria habilitado para o trabalho na fábrica, para viver na cidade grande ou para exercer um cuidado sobre si mesmo. A forma de governo instaurada visava a gestão de todos os fatores biológicos que constituem o ser humano, que vão desde a melhor forma de se banhar, passando pelo controle de natalidade e morbilidade até a construção de largas avenidas para a melhor circulação do ar. Nascidas de um desejo sanitarista de tudo controlar, essas avenidas também possibilitam ao sujeito um outro tipo de experiência, o de viver numa metrópole em expansão, com novos tipos de aglomeração e uma temporalidade e velocidade que exigiam do sujeito uma nova subjetividade. O que se buscou demonstrar com o nascimento da biopolítica na modernidade, baseada nas disciplinas e no biopoder, é que a série de dispositivos que a compõem, ao entrar em contato com os sujeitos, estabelece novos discursos e novas formas de vida. Em suma, os dispositivos produzem subjetividades. Mas os dispositivos contemporâneos são outros. Da sociedade disciplinar se passa ao controle e o poder confronta o sujeito, agora, com dispositivos que operam na duração de um sistema aberto. O que acontece também é uma mudança profunda no sistema capitalista, que altera as relações de trabalho e a maneira como o produto é dotado de valor. Nessa mudança, a vida do sujeito interessa menos no que ela tem de somático do que aquilo que ela possui de afetos, de inteligência. Ampliação, portanto, do conceito de vida, que representa, contudo, um alargamento também no terreno de ação do poder. Como ele agora se exerce em sistemas abertos, aproveitando da rápida circulação de pessoas e informações, os dispositivos principais da sociedade do controle são os meios de comunicação e telecomunicação e a alta tecnologia informática. Antes de se avançar de forma mais contundente sobre o elemento elencado como ponto de tensão nessa sociedade, a imagem, e a hipótese desse trabalho, o presente capítulo prossegue na descrição e caracterização do contexto biopolítico. O diálogo com Foucault continua, mas os interlocutores tentam agora compreender de que forma o poder opera na contemporaneidade e o que acontece quando os sujeitos entram em contato com os seus dispositivos. Serão duas partes: na primeira, será apresentada a passagem da disciplina ao controle, conforme formulada pelo filósofo Gilles Deleuze. Passível de críticas, a

leitura original que Deleuze realiza da obra de Foucault apresenta essa transição que, mesmo que descrita em poucas linhas, fornece interessantes chaves para a compreensão e análise da contemporaneidade. Nesse ponto, serão apresentados alguns dos dispositivos do controle e suas possíveis implicações. A segunda etapa do capítulo será dedicada às mutações do capitalismo e à inversão biopolítica, forma como alguns filósofos, principalmente Michael Hardt, Antonio Negri e Maurizio Lazzarato, compreendem o termo foucaultiano à luz do trabalho de Gilles Deleuze e Félix Guattari, principalmente na obra *Mil Platôs*. Esses autores percebem que o capitalismo se torna cognitivo e que, dessa forma, o trabalho é imaterial. Como a sociedade do controle é o que configura o contemporâneo para esses autores, novamente os meios de comunicação e telecomunicação terão destaque. A descrição desse cenário técnico, social e político, iniciada no primeiro capítulo e que será encerrada aqui, apesar de ampla, é importante para o recorte que será feito no próximo capítulo, que contemplará a imagem, a forma como ela é implicada nos dispositivos contemporâneos e como ela poderá escapar da função que lhe foi atribuída nesse contexto.

### 3.1 DA VIGILÂNCIA AO CONTROLE

*Muitos jovens pedem estranhamente para serem "motivados", e solicitam novos estágios e formação permanente; cabe a eles descobrir a que estão sendo levados a servir, assim como seus antecessores descobriram, não sem dor, a finalidade das disciplinas.*  
Gilles Deleuze

Cadete do exército dos EUA, Derek Taylor é integrante de um batalhão preparado para Guerras Cibernéticas, ataques aos computadores norte-americanos que poderiam prejudicar a defesa dos EUA, colocando em risco todo o sistema de comunicação com consequências desastrosas para toda a população daquele país. Um dos treinamentos desse batalhão, chamado de *Network Warfare Battalion* (algo como Batalhão de Ações de Guerra na Rede), é preparar defesas aos ataques de uma outra unidade do exército, o *57th Information Aggressor Squadron* (57º Esquadrão Agressor de Informações), que possui *hackers* que trabalham com os mais avançados dispositivos de invasão de computadores, alguns preparados pela *National Security Agency* dos EUA. De acordo

com o cadete, os soldados de hoje sabem que o domínio da tecnologia pode ser tão vital quanto a força bruta no momento de salvar vidas.<sup>14</sup>

Se a moldagem de corpos dóceis diante dos fenômenos da população é o que configura a estrutura de poder biopolítica conforme Foucault apresenta, a contemporaneidade opera com dispositivos de outra natureza, como percebe o cadete do exército dos EUA. Mais do que possuir corpos hábeis, o indivíduo contemporâneo é aquele atravessado por uma série infinita de dispositivos tecnológicos capazes de modular a sua subjetividade. Assim, o domínio tecnológico é uma das questões centrais, bem como um vasto acúmulo de informações. É essa passagem da sociedade disciplinar foucaultina, para uma outra, do controle, que o filósofo Gilles Deleuze descreve e outros autores investigam. Como afirma Deleuze, as sociedades disciplinares tiveram o seu auge no século XIX e a partir da Segunda Guerra Mundial são aquilo que deixamos de ser. Para o filósofo Michael Hardt, é difícil identificar em Foucault alguma passagem onde ele aponta essa transição. “De fato, ao anunciar tal passagem, Deleuze formula, após a morte de Foucault, uma idéia que não encontrou expressamente formulada na obra de Foucault” (HARDT, 2000, p.357).

Os dois autores possuem ainda algumas diferenças, na forma como ambos concebem a idéia de poder. Foucault está mais preocupado com as formas de captura realizadas pelo poder. É um certo pessimismo crítico que o faz apontar constantemente os riscos que as relações de poder possuem. Deleuze, por outro lado, além de apontar as formas de assujeitamento, demonstra constantemente as linhas de fuga, cuja criatividade realiza o gesto de resistência ao poder. Deleuze, ao abordar a questão dos diagramas foucaultianos, no livro que dedica à obra de Foucault (onde ele faz uma leitura bastante original dos textos), afirma que “não existe diagrama que não comporte, ao lado dos pontos que conecta, pontos relativamente livres ou desligados, pontos de criatividade, de mutação, de resistência; e é deles, talvez, que será preciso partir para se compreender o conjunto” (DELEUZE, 2006, p.53). Apesar das diferenças, essas abordagens são complementares, pois ambos reconhecem que o poder é essencialmente criativo, mas uma opta por

---

<sup>14</sup> Cf. COHEN, N.; KILGANNON, C. Cadetes estudam defesas eletrônicas. Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 jun. 2009, Informática, p.F7.

mostrar como o poder muda para manter a dominação e outro prefere demonstrar as possibilidades de fuga.

A formulação deleuziana da sociedade do controle é descrita em poucas linhas, mas mesmo assim traça importantes direções para uma compreensão da contemporaneidade. Nesse texto, ele aponta:

são as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. “Controle” é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virilio também analisa sem parar as formas ultra-rápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado (DELEUZE, 1992, p.220).

A relação entre circulação e poder é bastante profícua para estabelecer uma comparação entre essas duas sociedades. Nas disciplinas, a circulação estava relacionada a uma ordenação do espaço com o objetivo de também organizar a visibilidade. No controle, a circulação é considerada de uma forma mais abrangente e não depende exclusivamente do espaço físico, relaciona-se também com a temporalidade<sup>15</sup> (o falso-dia eletrônico, nos termos de Virilio): o sujeito é confrontado por dispositivos de controle em quase todas as suas situações cotidianas: “o controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua” (DELEUZE, 1992, p.224).

Com isso, no controle, o poder é exercido de uma maneira ainda mais constante e microfísica do que na vigilância. É um tipo de poder que funciona por meio do controle contínuo e da comunicação instantânea, como afirma Deleuze. Enquanto na estrutura disciplinar pode-se falar em um molde, aplicado universalmente na fabricação de corpos dóceis, no controle o poder é exercido pela constante modulação. Para Deleuze, “os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (DELEUZE, 1992, p.221). Essa mutação, a passagem da sociedade disciplinar para a do controle, se trata menos de uma mudança abrupta do que uma

---

<sup>15</sup> “(...) a topografia do poder já não tem a ver basicamente com relações espaciais mas é inscrita, em vez disso, nos deslocamentos temporais da subjetividades” (HARDT; NEGRI, 2006, p.340).

intensificação de diversas das características que constituem as disciplinas. Foucault apresenta que nas disciplinas diversas instituições operam na fabricação desses sujeitos. Na sociedade do controle, esses dispositivos passam a funcionar de uma outra maneira. Deleuze fala em crise generalizada dos meios de confinamento: os muros que delimitavam o espaço de visibilidade desses dispositivos são derrubados e eles passam a se integrar na sociedade como um todo. A educação passa a ser continuada, nunca se alcançado uma formação completa ou ideal. A instituição escola não é mais capaz de, sozinha, operar nessa formação e o estudante passa a receber avaliação e formação contínuas. Toda uma luta anti-manicomial tenta acabar com a existência dos hospícios, dando ao “louco”, esse índice geral de anormalidade, uma doença específica e um tratamento terapêutico que excluem a prisão. Dessa forma, também o hospital não é mais o responsável exclusivo pela manutenção da saúde pública. Programas de acompanhamento familiar, que atuam na prevenção, e monitoramento constante do estado de saúde dos indivíduos por meio de planos de saúde e de avançados aparelhos biométricos, fazem do hospital apenas um ponto de apoio nessa grande estrutura que agora tenta gerir a saúde dos indivíduos. Esses são alguns dos exemplos que Deleuze enumera, mas podem ser citados muitos outros.

Para o filósofo e sociólogo Maurizio Lazzarato, a sociedade do controle engendra suas próprias tecnologias e seus próprios processos de subjetivação que são sensivelmente diferentes daqueles das sociedades disciplinares. Para Lazzarato,

A sociedade de controle exerce seu poder graças às tecnologias de ação a distância da imagem, do som e das informações, que funcionam como máquinas de modular e cristalizar as ondas, as vibrações eletromagnéticas (rádio, televisão), ou máquinas de modular e cristalizar os pacotes de *bits* (os computadores e as escalas numéricas). (LAZZARATO, 2006, p.85).

Como na sociedade do controle o poder não se exerce mais pelo confinamento, mas em espaços abertos e, portanto, durante todo o tempo da vida, é ao entrar em contato com essas diversas redes que o sujeito é tocado pelo poder, assim, os sujeitos deixam diversos rastros. Ao navegar pela Internet, por exemplo, cada site visitado deixa no computador os *cookies* que facilitarão a navegação na próxima visita. Além disso, os sites são capazes de identificar quais páginas são mais acessadas, quais áreas recebem mais cliques, qual o tempo de permanência em cada página. Os provedores sabem quais

páginas determinado usuário acessa. Trocando em miúdos, toda a navegação é monitorada e todas as informações são utilizadas para melhorar os sites, definir valor de publicidade ou até mesmo pegar algum criminoso que usa a Internet como terreno de ação. Um outro dispositivo que é usado em larga escala é o telefone celular. Aparelho que reúne diversas funções é também uma espécie de localizador, já que a operadora pode determinar a posição do usuário por meio do seu sistema<sup>16</sup>. As compras com cartões de crédito permitem às operadoras saberem quais produtos agradam mais aos seus clientes, com qual frequência ele compra tal e qual produto. Ao cruzar esses dados, pode-se oferecer um limite maior ou um tipo de cartão mais adequado para o uso que o cliente faz. E, ainda, existem os planos de saúde, que reúnem informações médicas sobre os seus usuários, quais doenças possuem ou podem vir a possuir.

Matéria recente, publicada no site da revista inglesa *The Economist*<sup>17</sup>, aponta que, nunca antes na história da humanidade, os bancos de dados reuniram tantas informações a respeito dos sujeitos. Os números superam, e muito, a quantidade de informações que os sistemas totalitários possuíam dos seus cidadãos. A desculpa para esse acúmulo de informações é a mesma para as empresas e governos: fornecer produtos ou serviços mais adequados às necessidades dos cidadãos e clientes. Esse cruzamento de dados possui ainda implicações bem simples, como a indicação de compra que a livraria *on-line* oferece ao tomar por base os seus gostos indicados durante o cadastro e por meio das compras já realizadas. Ou a ligação que a operadora de celular realiza para o cliente

---

<sup>16</sup> Foi aprovada pela Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais a Lei 18.721, de 2010, que obriga as operadoras de telefonia celular a fornecer informações sobre a localização de aparelhos de clientes à autoridade da polícia judiciária. A principal finalidade é coibir atos criminosos e assegurar um atendimento mais ágil a vítimas que estejam em situação de risco de vida, como em caso de sequestro-relâmpago, por exemplo. O texto determina que as empresas informem automaticamente às autoridades competentes a localização de telefones que acionarem os números de emergência. Disponível em [http://hera.almg.gov.br/cgi-bin/nph-brs?d=NJMG&f=G&l=20&n=&p=1&r=1&u=http://www.almg.gov.br/njmg/chama\\_pesquisa.asp&SECT1=IMAGE&SECT2=THESOFF&SECT3=PLUROFF&SECT6=HITIMG&SECT7=LINKON&SECT8=DIRINJMG&SECT9=TODODOC&co1=E&co2=E&co3=E&co4=E&s1=Lei&s2=18721&s3=2010&s4=&s5=](http://hera.almg.gov.br/cgi-bin/nph-brs?d=NJMG&f=G&l=20&n=&p=1&r=1&u=http://www.almg.gov.br/njmg/chama_pesquisa.asp&SECT1=IMAGE&SECT2=THESOFF&SECT3=PLUROFF&SECT6=HITIMG&SECT7=LINKON&SECT8=DIRINJMG&SECT9=TODODOC&co1=E&co2=E&co3=E&co4=E&s1=Lei&s2=18721&s3=2010&s4=&s5=) Acesso em 25 jan. 2010

<sup>17</sup> Matéria veiculada no site Economist.com intitulada "Learning to live with Big Brother" (Aprendendo a viver com o Big Brother) dá conta de que, no que tange à quantidade, velocidade e diversidade, a coleta de dados sobre os indivíduos vêm ultrapassando a que ocorria nos regimes totalitários. "Os governos dizem que necessitam recolher dados para evitar o terrorismo ou para proteger a saúde pública; as empresas dizem que o fazem para entregar bens e serviços mais eficientemente", diz a matéria. (Tradução nossa). Disponível em [http://www.economist.com/world/international/displaystory.cfm?story\\_id=9867324](http://www.economist.com/world/international/displaystory.cfm?story_id=9867324) Acesso em 07 Out. 2007. Agradeço a descoberta dessa informação ao blog da professora da UFRJ Dra. Fernanda Bruno. Disponível em <http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/10/bancos-de-dados-e-vigilancia.html> Acesso em 13 Jul 2009.

ofertando um plano mais condizente com o seu histórico de uso: se viaja muito, se constantemente liga pra um determinado número, dentre outras possibilidades. Mas também é possível questionar se esse cruzamento de dados pode ter por objetivo outros fins. Um plano de saúde pode recusar o cadastro de um indivíduo que tenha probabilidade a ter uma doença como o câncer, que envolve altos custos de tratamento ou, dado esse risco, cobrar uma mensalidade mais cara. Ou ainda, um país pode barrar a entrada de indivíduo que tenha um material genético que ele considera perigoso.

Esses são alguns dos dispositivos de controle aos quais aderimos de forma voluntária. Há ainda outros que apenas nos informam, ou costumavam informar, que estamos diante do seu raio de ação: as diversas câmeras de vigilância, popularizadas em comércios, residências e locais com fim transitórios, como aeroportos, estações de trem, metrô e ônibus, os radares de velocidade, as câmeras que controlam o trânsito, os aparelhos de raio-x e *scanners* que revistam malas e indivíduos, os detectores de metal e uma outra infinidade de dispositivos. Para o arquiteto e filósofo Paul Virilio, um dos maiores entusiastas da análise das novas formas de comunicação e sua influência na vida dos sujeitos, “o *rito de passagem* não é mais intermitente, tendo se tornado imanente” (VIRILIO, 1993, p.8). Existem diversos aparelhos médicos capazes de *escanear* o corpo humano em seus mínimos detalhes em busca de possíveis problemas, além de análises de DNA que dão todo o mapeamento genético do sujeito, suas predisposições a doenças e vícios, além de todo o histórico dos seus genes. Se no dispositivo panóptico o olhar humano era ainda necessário para exercitar essa vigilância, identificar e separar o normal do anormal, hoje esses dispositivos são capazes de, sozinhos, a partir de uma pré-programação, fazer essa triagem. Câmeras são utilizadas em indústrias para identificar na linha de montagem qual produto está ou não com defeito<sup>18</sup> ou em uma esteira, qual produto alimentício está adequado ou não para o consumo. Câmeras fotográficas são programadas para registrar uma imagem apenas quando o indivíduo a ser retratado está sorrindo.

---

<sup>18</sup> Um dos fabricantes desse tipo de sistema, a *Pollux Automation*, explica em seu web site: “Sistemas de visão para *Web Inspection* se diferenciam dos demais devido utilização de câmeras *line-scan* de alta resolução, o que permite a detecção de pequenos defeitos, que jamais seriam detectados com câmeras comuns.” Disponível em: < <http://www.pollux.com.br/linhas-de-atuacao/inspecao-e-testes/web-inspection/>> Acesso em 14. Jul. 2009.

O avanço tecnológico tem possibilitado, ainda, a existência de diversos tipos de simuladores. Programas como o AutoCAD trazem para a arquitetura a possibilidade de simular todo e qualquer tipo de obra, a aplicação e a durabilidade de diversos tipos de acabamentos sob várias condições, tudo na tela do computador, sem que um tijolo seja assentado. Isso representa uma economia fantástica, tanto de tempo, quanto de dinheiro. Todos os cálculos que precisavam ser feitos manualmente, assim como o desenho na prancheta, são substituídos pelo programa de computador. O simulador de vôo é outro que encontra grande aplicabilidade, tanto na aviação civil quanto na militar. Pilotos são treinados e acumulam grandes horas de vôo sem nunca precisar pilotar um avião de verdade. O programa simula todos os comandos, assim como todas as condições topográficas e meteorológicas. O piloto pode ser colocado em situação de pane ou tempestade e ser treinado para reagir corretamente nessas situações. E até mesmo quem não almeja pilotar um avião pode-se tornar um exímio piloto, já que os jogos de diversos fabricantes se valem dessa tecnologia dos simuladores. Novamente, as vantagens econômicas são muito grandes, mas há sempre o risco de alguns terroristas se valerem desses simuladores para realizar um único e fatal vôo, como o 11 de setembro de 2001 é exemplo.

É central nessas tecnologias uma tentativa de prever o acontecimento, de tentar criar uma situação ideal onde o erro não existe ou é minimizado. O acontecimento é aquilo que irrompe um fluxo, que surge de imprevisível, é o que permite a criação de possíveis. Mas os acontecimentos produzidos na sociedade do controle, principalmente pelos meios de comunicação, não faz o tempo bifurcar e o congela em alternativas preestabelecidas. Como completa Lazzarato,

A incerteza e a imprevisibilidade do acontecimento expressas nos signos, na linguagem e nas imagens são reconduzidas – depois de deixar o tempo flutuar por um curto instante – a alguma das alternativas dicotômicas mais caricaturais que as mídias já lograram nos impor: o bem ou o mal, a guerra sem fim ou a colaboração com o terrorismo, a civilização ocidental ou a barbárie do islamismo. (LAZZARATO, 2006, p.177)

O acontecimento, em sua forma problemática, instauradora do imprevisível, é indigesta para o capitalismo. Ele aparece modulado nos dispositivos da sociedade do controle. É importante considerar, ainda, que todos esses dispositivos, como os citados acima,



exercem um grande fascínio sobre as pessoas. Várias das informações que lotam os bancos de dados são fornecidas voluntariamente pelos indivíduos (BAUMAN, 1998), o que difere o controle da disciplina, onde o indivíduo era enviado, às vezes contra a sua vontade, para as diversas instituições que o moldava. Além disso, se o século XIX contava com os brinquedos filosóficos, que ajudavam na constituição de uma nova subjetividade, a contemporaneidade também conta com os seus, como os que acabamos de enumerar, além das redes sociais, que vão do *Facebook* ([www.facebook.com](http://www.facebook.com)) ao *23andMe* ([www.23andme.com](http://www.23andme.com)), que mistura análise genética e rede social. Já existe à venda para crianças brinquedos que fazem análises simples de DNA, como o *Genetics & DNA Kit*, à venda por menos de 30 dólares<sup>19</sup>. O GPS (sigla para *Global Positioning System*), antes restrito ao uso militar, é usado como sistema de navegação por empresas e pessoas comuns. Imagens de satélite são disponibilizadas na Internet para qualquer usuário. É possível encontrar na Internet sites que fornecem mapas<sup>20</sup> com endereços de criminosos condenados e que estão em liberdade condicional. O site *Family Watch Dog* ([www.familywatchdog.us](http://www.familywatchdog.us)) permite ao usuário fazer diversos tipos de busca. Um temeroso pai de família pode colocar o endereço da sua casa e descobrir quantos criminosos existem na região. Esse tipo de busca gera um mapa com diversos tipos de pontos com cores diferentes, sendo cada ponto um criminoso e cada cor um crime específico. Ao clicar em um ponto, vem o nome do criminoso, a sua foto, o crime cometido, a condenação e outros diversos detalhes. Não por acaso o slogan do site é “A conscientização é a sua melhor defesa”<sup>21</sup>.

O que todos esses dispositivos possuem em comum é uma tentativa de traduzir o mundo todo por meio de informações. Com isso, o mundo, em todas as suas possibilidades, é transformado em uma superfície legível. É um acúmulo e cruzamento de informações com o objetivo de prever uma série de atos, desde os de consumo até os terroristas. É, com isso, uma tentativa de tirar do mundo aquilo que ele possui de virtualidade, de imprevisível para modulá-lo para cumprir objetivos específicos. O acúmulo de

---

<sup>19</sup> Disponível em < <http://store.discovery.com/detail.php?p=86249&v=discovery> > Acesso em 13 Jul. 2009.

<sup>20</sup> A Secretaria de Defesa Social do Estado de Minas Gerais divulga em seu site um mapa com locais exatos de homicídios registrados em Belo Horizonte. É a primeira capital brasileira a divulgar tais informações por meio de um mapa e de forma oficial. Disponível em <http://geo.defesasocial.mg.gov.br/> Acesso em 06 Dez. 2009.

<sup>21</sup> “Awareness is your best defense”, no original em inglês.

informações já era algo que fazia parte dos prontuários dos dispositivos disciplinares, mas a novidade da contemporaneidade é a participação voluntária dos sujeitos nesses dispositivos e a possibilidade de múltiplos cruzamentos de dados que as possantes tecnologias informáticas permitem. Do folheto comercial gentilmente enviado para nossas casas à guerra ao terror, são todos fenômenos que se valem essencialmente dos mesmos dispositivos. Mas, por outro lado há sempre o risco de vazamento dessas informações guardadas em bancos de dados, já que não existe sistema 100% seguro de fraudes ou invasões. E há ainda os riscos desses dispositivos que vão desde a possibilidade de que pessoas sisudas não consigam ser fotografadas até mortes como a de Jean Charles de Menezes, que preenchia todos os requisitos do sujeito terrorista, exceto o fato de não ser terrorista. Foi morto por parecer com, pela imagem que possuía<sup>22</sup>.

Para Virilio, essas construções transitórias, como a que vitimou Jean Charles, são concebidas em função de uma “contaminação terrorista” potencial. Assim, não se trata mais de isolar o suspeito ou contagioso, mas “trata-se sobretudo de *interceptá-lo em seu trajeto* a tempo de auscultar seus trajes e bagagens, daí a súbita proliferação de câmeras, radares e detetores nos locais de passagem obrigatória” (VIRILIO, 1993, p.8). É tão grande a popularização desses dispositivos de controle em lugares de passagem que uma cidade do porte de São Paulo, com quase 10 milhões de habitantes, tem proporcionalmente uma câmera de vigilância para cada 16 habitantes<sup>23</sup>. Como aponta Virilio, “Esta *superexposição* atrai a nossa atenção na medida em que define a imagem de um mundo sem antípodas, sem faces ocultas, onde a opacidade não é nada além de um ‘interlúdio’ passageiro” (VIRILIO, 1993, p.14). Sobre as imagens, nos deteremos sobre a sua especificidade nessa sociedade no próximo capítulo. O que é interessante observar aqui é que as redes de comunicação, a rápida circulação e o excesso de informações constituem algumas das importantes características dessa passagem das disciplinas a controle que Deleuze identifica. Essa intensificação do biopoder é também decorrente de uma mutação mais profunda em toda a estrutura capitalista, que reivindica novas

---

<sup>22</sup> “Se na modernidade o perigo residia na anormalidade, no desvio, a atualidade vai fazê-lo residir sobretudo no risco” (BRUNO, 2004, p.121)

<sup>23</sup> Cf. SP já possui uma câmera para cada 16 habitantes. Folha de S. Paulo, São Paulo, 05 jul. 2009, Cotidiano. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0507200911.htm> Acesso em 11 jul. 2009.

formas de acumulação e produção de capital e, principalmente, novas maneiras de solicitar a participação dos indivíduos em suas estruturas de poder e consumo. O próximo tópico desse capítulo tenta compreender essa mutação no sistema capitalista e será de fundamental importância para tratar da imagem e dos meios de comunicação na sociedade do controle. Antes, é importante ressaltar que o surgimento da sociedade do controle não significa o fim das disciplinas. Pelo contrário, a sociedade do controle recupera e reintegra os dispositivos disciplinares, isso quando não parece existir uma disputa entre esses dispositivos, disciplinar e de controle, cada um tentando demonstrar que possui a forma mais adequada de gerir as populações.

### 3.2 CAPITALISMO BIOPOLÍTICO

Em parceria com Félix Guattari, Deleuze realiza um trabalho que tenta compreender a constituição da subjetividade contemporânea por meio dessa composição do mundo capitalista. Em *Mil platôs*<sup>24</sup>, os autores estão interessados em compreender as estruturas de desejo e poder constituintes do indivíduo contemporâneo, as séries de agenciamentos que o permeia e a afirmação positiva do conceito de multiplicidade<sup>25</sup>. Os autores percebem que as diversas redes de comunicação assumem um importante papel na construção dessa subjetividade. “Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.116). Em entrevista, Deleuze resume as três principais direções que *Mil Platôs* apontam. A primeira é a de que uma sociedade se define muito mais pelas linhas de fuga do que pelas suas contradições e o que é importante é acompanhar em tal ou qual momento as linhas de fuga se delineiam. Portanto, toda sociedade comporta linhas de fuga e elas são importantes instrumentos para a criação artística e para o gesto de resistência ao poder. O segundo ponto é que é preferível analisar as minorias em relação às classes. Minorias não apenas como uma relação numérica, mas como um conjunto em que situação se torna uma minoria, mesmo que

---

<sup>24</sup> Publicado originalmente na França em um único volume em 1980, no Brasil o livro foi dividido em cinco volumes, os quais faremos referência no decorrer desse trabalho.

<sup>25</sup> “Eis nossa hipótese: uma multiplicidade se define, não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em ‘intensão’” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.27).

numericamente seja maior do que aquele que incorpora uma atitude majoritária. E o terceiro ponto é a busca de um estatuto para as “máquinas de guerra”, que não seriam definidas pela guerra, mas por uma certa maneira de ocupar ou inventar o espaço-tempo. “Uma máquina de guerra pode ser revolucionária, ou artística, muito mais que guerreira” (DELEUZE, 1992, p.47). Esse referencial que Deleuze e Guattari lançam fornece chaves para a compreensão do mundo contemporâneo, além de ajudar a entender em que termos é proposta a sociedade do controle. *Mil platôs* também é um trabalho visionário, uma vez que antecipa diversas das questões hoje em voga nas teorias do ciberespaço. Para Hardt, a constituição da sociedade do controle passa necessariamente pela formação do capitalismo contemporâneo, que é uma das questões importantes em *Mil platôs*:

Da mesma maneira, talvez, com que Foucault reconheceu no panóptico o diagrama do poder moderno e da sociedade disciplinar, o mercado mundial poderia fornecer uma arquitetura de diagrama (mesmo não sendo arquitetura) para o poder imperial e a sociedade de controle. O espaço estriado da modernidade constrói um lugar perpetuamente fundado em um jogo dialético com o fora e a ele submetido. O espaço da soberania imperial, ao contrário, é liso. (...) Nesse espaço liso do império, não há o lugar do poder: ele está em todos os lugares e em nenhum deles. O império é uma u-topia, ou, antes, um não-lugar. (HARDT, 2000, p.361-362)

Para os filósofos Antonio Negri e Michael Hardt, na sociedade do controle “o poder é expresso como um controle que se estende pelas profundezas da consciência e dos corpos da população – e ao mesmo tempo pela totalidade das relações sociais” (HARDT; NEGRI, 2006, p.44-45). Além disso, os autores entendem que “As concepções da sociedade de controle e do biopoder descrevem aspectos centrais do conceito de Império” (HARDT; NEGRI, 2006, p.44). Assumidamente inspirados por *Mil Platôs*<sup>26</sup>, Hardt e Negri fazem uma releitura da caracterização biopolítica de Foucault tendo por cenário a sociedade do controle<sup>27</sup>. Ao abarcar todas as instâncias da vida do sujeito, todos os seus aspectos políticos, sociais e culturais, o poder deixa de ser poder sobre a

---

<sup>26</sup> Apesar de ser uma das referências basilares do Império, *Mil platôs* não é absorvido sem críticas pelos autores: “Deleuze e Guattari descobrem a produtividade da reprodução social (produção criativa, produção de valores, relações sociais, afetos, formações), mas conseguem articulá-las apenas superficial e efemeramente, como um horizonte caótico e indeterminado, marcado pelo evento inalcançável” (HARDT; NEGRI, 2006, p.47)

<sup>27</sup> “O que gostaria de sugerir é que a forma social tomada por esse novo Império é a sociedade de controle mundial”. (HARDT, 2000, p.358)

vida para ser potência de vida. “Quando o poder se torna inteiramente biopolítico, todo o corpo social é abarcado pela máquina do poder e desenvolvido em suas virtualidades” (HARDT; NEGRI, 2006, p.43). As consequências políticas, sociais e culturais dessa inversão biopolítica são abordadas, dentre outros, por Hardt e Negri, que com o livro “Império”, lançam um profícuo vocabulário e manancial teórico para a análise da contemporaneidade. Para esses autores, o período contemporâneo é diferente da modernidade descrita por Foucault porque a atualidade é marcada por um processo de globalização extremamente avançado e pela perda de soberania dos Estados-nação. Além disso, diferente de uma guinada liberal que marca o capitalismo do século XX, como demonstra Foucault, o estágio atual do capitalismo e da globalização é marcado pela forte regulamentação. A genealogia foucaultiana é o ponto de partida para essa articulação teórica, mas não sem crítica. Para os filósofos, Foucault não consegue se desvencilhar da epistemologia estruturalista, que é para eles a reinvenção de uma análise funcionalista no domínio das ciências humanas. Para Negri e Hardt, “o que Foucault não entende, finalmente, é a dinâmica real da produção na sociedade biopolítica” (HARDT; NEGRI, 2006, p.47). Além do fato da produção ser um aspecto importante em uma análise com fundo marxista, os autores assumem aqui uma crítica que Deleuze faz a Foucault. O primeiro entende que o termo desejo é preferível ao prazer, conforme proposto pelo segundo. Além disso, os autores focam a análise no aspecto produtivo do biopoder, questão proposta inicialmente por Foucault. Apesar dessa crítica, os processos históricos constituintes de um cenário biopolítico descritos por Foucault são absorvidos em sua grande maioria por Negri e Hardt na definição que eles propõem do Império. Dessa forma, a diferença que eles mantêm de Foucault se trata menos de uma diferença estrutural e conceitual, mas sim de um aprofundamento das questões tratadas pelo filósofo. Para esses autores, o Império se apresenta como forma paradigmática do biopoder. “A primeira obrigação do Império, portanto, é ampliar o domínio dos consensos que dão apoio ao seu próprio poder” (HARDT; NEGRI, 2006, p.33)

Algumas teses sustentam a trama discursiva do Império, como aponta Negri (2003): a primeira tese é a de que não existe globalização sem regulamentação; a segunda é a de que a soberania dos Estados-nação está em crise. Para os autores, “nossa hipótese básica é que a soberania tomou nova forma, composta de uma série de organismos nacionais e

supranacionais, unidos por uma lógica ou uma regra única. Esta nova forma global da economia é o que chamamos de Império". (HARDT; NEGRI, 2006, p. 12). O ponto principal da caracterização do Império é de que ele não se confunde com uma nação específica, principalmente com os EUA. Diferente do imperialismo, o Império é um processo histórico que tem na globalização o seu ponto de apoio e consequência. O comando não acontece de forma vertical, de um controle central até os estratos mais baixos da sociedade, mas é um tipo de poder que funciona por meio de redes, um processo rizomático que tem na desterritorialização a sua base. Além disso, a atual fase do capitalismo que constitui o Império não possui um fora, ou seja, abarca tudo e todos em seus mecanismos. Até mesmo aqueles que estariam à margem de um sistema capitalista, aqueles impossibilitados de alguma maneira de consumir, são necessários na constituição imperial, seja para alimentarem os fluxos migratórios ou para sustentarem o argumento de guerra justa e constante, uma das outras características principais do Império. O poder exercido pelo Império, afirmam Hardt e Negri, não possui limites e governa todo o "mundo civilizado". Ou como afirmam Deleuze e Guattari, "há tão-somente um mercado mundial centrado, o capitalista, do qual participam até mesmo os países ditos socialistas" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.127-128).

Dentro dessa caracterização do Império, os autores estão interessados nas dinâmicas de exercício de poder na contemporaneidade e nas possibilidades criativas e de resistência por elas possibilitadas. Nesse ponto, surge como figura paradigmática do Império a multidão, aquela que assume o papel de resistência biopolítica e que substitui o conceito de massa. É a multidão que é confrontada por toda essa extensa e diversa rede de poder. Mas, por outro lado, é essa mesma tessitura que fornece as possibilidades de fuga e de enfrentamento a esse mesmo poder. No Império, é a vida do sujeito em sua totalidade, e não apenas nos seus aspectos somáticos, que interessa ao poder. Esse aprofundamento das relações de poder representa uma série de mudanças, que Hardt e Negri analisarão, principalmente, tomando como base as relações de trabalho. É a passagem de um modelo fordista, de trabalho em série, de emprego fabril, onde a força de trabalho do operário é convertida em um produto e que o seu tempo na fábrica deve ser aproveitado da melhor maneira possível visando a maior produção e o maior lucro para o capitalista, para um outro tipo de trabalho, agora imaterial, onde o que vale é o intelecto do

trabalhador, a sua capacidade de trabalhar de forma colaborativa e de colocar o seu cérebro, o tempo todo, a serviço do capitalismo.

De acordo com o filósofo Paolo Virno, “a partitura *sui generis* do trabalho contemporâneo é o Intelecto em sua condição de intelecto público, *general intellect*, saber social global, competência lingüística comum” (VIRNO, 2008, p.125). O termo *general intellect* ou intelecto geral, também utilizada por Hardt e Negri, que Virno aplica para explicar o virtuosismo do qual todo e qualquer um é dotado, é uma expressão buscada em Marx, quando ele argumenta que o saber abstrato e científico da força de trabalho se tornaria um dos vetores de sustentação do capitalismo. Mas a proposição de intelecto geral de Virno é distinta da de Marx já que, para ele, essa capacidade pertenceria a todo e qualquer indivíduo e que é na linguagem que essa potência se sustenta e se exerce. “O que o trabalho afetivo produz são redes, formas comunitárias, biopoder” (HARDT; NEGRI, 2006, p.314). Hardt e Negri, ao usarem uma figura de Marx, comentam que, se o capitalismo vampiriza todas as instâncias da vida dos sujeitos, ele é apenas um vampiro: é a capacidade de todos os sujeitos, os afetos, a inteligência comum que serve de sangue. “O trabalho imaterial se constitui em formas imediatamente coletivas e não existe, por assim dizer, senão sob forma de rede e fluxo” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p.50). Como apontam Hardt e Negri,

Como a produção de serviços não resulta em bem material e durável, definimos o trabalho envolvido nessa produção como trabalho imaterial – ou seja, trabalho que produz um bem imaterial, como serviço, produto cultural, conhecimento ou comunicação (HARDT; NEGRI, 2006, p.311)

Os autores apontam que são três os tipos de trabalho imaterial: o primeiro está envolvido numa produção industrial que foi informatizada e com isso incorporou tecnologias de comunicação que transformam o processo de produção. O segundo é o trabalho de tarefas analíticas, que se divide na manipulação inteligente e criativa de um lado e nos trabalhos simbólicos de rotina do outro. O terceiro envolve a produção e manipulação de afetos e requer contato humano, virtual ou real, bem como trabalho do tipo físico. Nesses três tipos de trabalho imaterial, a colaboração é um processo inerente. A imaterialidade assumida pelo trabalho na sociedade do controle é a substituição do modelo fabril que constituía as disciplinas e que tinha no fordismo a sua forma por

excelência. Dessa forma, o fordismo pode ser usado como uma analogia das disciplinas, onde o que é importante é o corpo físico dos indivíduos inserido em uma arquitetura específica, um espaço normatizado e vigiado que faz o indivíduo funcionar em sua capacidade ótima. “Uma sociedade disciplinar é, portanto, uma sociedade-fábrica” (HARDT; NEGRI, 2006, p.264). Nesse contexto, os trabalhadores aprendiam a agir como máquinas dentro e fora da fábrica.

Hoje, no modelo de produção pós-fordista, a fábrica cede lugar à empresa e o trabalho é precarizado. “No auge da produção contemporânea, a informação e a comunicação são as verdadeiras mercadorias produzidas; a rede, em si, é o lugar tanto da produção quanto da circulação” (HARDT; NEGRI, 2006, p.319). De acordo com o economista Yann Moulier-Boutang a hipótese geral é a de que “a longa crise atual, nomeada pelo termo ‘globalização’, traduz uma mutação radical e estrutural do capitalismo, em que o pós-fordismo desemboca no capitalismo cognitivo” (MOULIER-BOUTANG, 2003, p.37). O capitalismo cognitivo é esse tipo de produção que não é voltada mais para a transformação de uma matéria-prima por meio da força de física do trabalhador, mas a oferta de bens e serviços baseados nas capacidades cognitivas e colaborativas dos trabalhadores. Nessa nova configuração do trabalho, o tempo do labor deixa de ser dividido, já que a empresa se ocupa de todo o tempo da vida das pessoas; dessa forma, o tempo do trabalho se confunde com o tempo da vida. Como assinala Maurizio Lazzarato, “Trabalhar em uma empresa contemporânea significa pertencer, aderir a este mundo, aos seus desejos e às suas crenças” (LAZZARATO, 2006, p.111). Isso ocorre, também, porque a força de trabalho não é empregada mais de maneira principal para a produção de bens, cuja fórmula marxista dá a representação máxima. “No capitalismo cognitivo, esta sequência é radicalmente invertida: não temos mais a sociedade-fábrica industrial, mas a empresa-sociedade” (MOULIER-BOUTANG, 2003, p.41). É característica das empresas contemporâneas se voltarem para a prestação de serviços e para um esforço de venda que antecede à produção dos bens. O setor de vendas se torna a alma da empresa, como anunciava Deleuze. “O que ele quer vender são serviços, e o que quer comprar são ações. Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado” (DELEUZE, 1992, p.223-224).

Se o que configura o modelo fordista é a lógica da repetição, no capitalismo cognitivo é a constante inovação. É a capacidade de criar novas formas de consumo, de ofertar novas



possibilidades de satisfação de desejos. Além disso, nesse novo tipo de trabalho, o computador é ao mesmo tempo uma máquina lúdica, instrumento de conhecimento e ferramenta de trabalho. A própria posse do instrumento de trabalho representa uma mutação em relação ao sistema de trabalho do estilo fabril. Além disso, a tecnologia computacional se vale do mesmo tipo de pensamento que sustenta o trabalho imaterial, ou seja, uma valorização das redes acentradas, do conhecimento, da comunicação e da colaboração. É importante assinalar que o modelo de rede tem na concepção de rizoma de Deleuze e Guattari a sua figura paradigmática. Essas redes ofertam a promessa de uma nova democracia e igualdade social, mas também criam linhas de exclusão, já que o domínio tecnológico se torna uma questão de poder. Mas o que capitalismo representa, como aponta a economista Antonella Corsani, é uma “mutação mais profunda que afeta a maneira como o capital é dotado de valor” (CORSANI, 2003, p.16). Para Deleuze e Guattari,

Sublinhou-se recentemente a que ponto o exercício do poder moderno não se reduzia à alternativa clássica "repressão ou ideologia", mas implicava processos de normalização, de modulação, de modelização, de informação, que se apóiam na linguagem, na percepção, no desejo, no movimento, etc, e que passam por microagenciamentos. É esse conjunto que comporta ao mesmo tempo a sujeição e a servidão, levadas aos extremos, como duas partes simultâneas que não param de se reforçar e de se nutrir uma à outra. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.158)

O que se pode verificar é que no capitalismo cognitivo, essa potência biopolítica que valoriza a vida de todos os indivíduos se encontra tensionada entre dois pólos: se efetivar em toda a sua potência de colaboração entre cérebros (LAZZARATO, 2006) ou se deixar modular pelos estratos de poder do capitalismo, que “tenta controlar os mundos virtualmente possíveis através da variação e da contínua modulação” (LAZZARATO, 2006, p.106). Esse aspecto é importante, pois como aponta Lazzarato, a concepção de biopoder de Foucault é compreendida por Deleuze exatamente como essa forma que aprisiona as virtualidades. Os dispositivos disciplinares tentam aprisionar, em formas normais, as diversas possibilidades que os sujeitos possuem. As múltiplas sexualidades são formatadas, assim exemplifica Lazzarato, para se enquadrar na forma heterossexual dominante na figura dicotômica homem/mulher. É uma superação das análises dicotômicas, e por que não, dialéticas, que está no centro da produção foucaultina e que Deleuze leva a cabo. A passagem da disciplina ao controle deve ser

deduzida não apenas de uma mutação do sistema capitalista, mas como aponta Lazzarato, “deve sim ser compreendida a partir da potência da multiplicidade” (LAZZARATO, 2006, p.62). É o devir, a capacidade de transformação e multiplicação que é a todo o custo aprisionado em um sistema disciplinar. Ao visar os corpos, é toda a virtualidade dos comportamentos (FOUCAULT, 2006b) que deve ser moldada. Na sociedade do controle, essa virtualidade não pode ser mais do que modulada.

Se falávamos em superação dos muros que constituem o espaço disciplinar, é porque essa modulação se dá agora à distância ou nos espaços transitórios, sempre contando com as formas de comunicação, várias enumeradas no tópico anterior. Lazzarato, que identifica nos trabalhos de Gabriel Tarde os fundamentos da sociedade do controle, aponta que na virada do século XIX para o XX os dispositivos de comunicação já trazem características que não são mais disciplinares, mas de controle. O que essas aparatos comunicacionais, como o telégrafo, o cinema, o rádio, instituem no início do século XX é uma possibilidades de reunião de públicos<sup>28</sup> no tempo e não mais no espaço: “as técnicas de controle e de constituição de públicos colocam em primeiro plano o tempo e suas virtualidades” (LAZZARATO, 2006, p.75). De acordo com Lazzarato, Tarde enumera três fenômenos que podem ser utilizados para caracterizar a sociedade do controle. O primeiro seria a emergência da cooperação entre cérebros e seu funcionamento por meio de fluxos e redes. O segundo seria o surgimento de dispositivos arrojados que agem à distância. Por último, os processos de subjetivação e sujeição que permitiram a formação de públicos.

Nesse contexto biopolítico da sociedade do controle, a comunicação é de fundamental importância nesse processo de modulação: “temos de considerar coexistentes a comunicação e o contexto biopolítico” (HARDT; NEGRI, 2006, p.52). Dessa forma, como acentuam Lazzarato e Negri (2001), o processo de comunicação<sup>29</sup> tende a tornar-se processo de valorização. Os autores argumentam que a comunicação no passado era

---

<sup>28</sup> “O público é uma massa dispersa em que a influência das mentes, uma sobre as outras, se torna uma ação à distância” (TARDE *apud* LAZZARATO, 2006, p.75)

<sup>29</sup> Nesses autores não há distinção entre comunicação mediada e comunicação não-mediada. Mas, contudo, quando tratam de comunicação como base da sociedade do controle eles falam principalmente daquela possibilitada pela tecnologia, o que eles chama de NTIC (Novas tecnologias da informação e comunicação). Sobre as NTIC cf. JOLLIVET, Pascal. NTIC e trabalho cooperativo reticular: do conhecimento socialmente incorporado à inovação sociotécnica. In.: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo (Orgs.). Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

organizada, fundamentalmente, por meio da linguagem, com a produção ideológica, literária/artística e as suas instituições. Hoje, a comunicação, investida pela produção industrial, é reproduzida por meio de formas tecnológicas específicas e por meio de formas de organização que são portadoras de um novo modo de produção. Assim, além de venderem produtos e serviços, o capitalismo também, nos termos de Lazzarato (2006), vende e produz mundos. Ou como afirmam Hardt e Negri, as grandes potências industriais e financeiras produzem “não apenas mercadorias mas também subjetividades. Produzem subjetividades agenciais dentro do contexto biopolítico: produzem necessidades, relações sociais, corpos e mentes – ou seja, produzem produtores” (HARDT; NEGRI, 2006, p.51). Conforme aponta Deleuze, “O marketing é agora o instrumento de controle social” (DELEUZE, 1992, p.224). O público consumidor não de forma alguma agente passivo em toda essa rede comunicacional. “A recepção é, então, deste ponto de vista, um ato criativo e parte integrante do produto” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p.51). Isso acontece, pois, todo e qualquer um é dotado de potencial criativo e tem a possibilidade de ter acesso às tecnologias de comunicação e de informática, “porque tecnologias avançadas de comunicação e cibernética só são eficientes quando têm raízes na subjetividade, ou melhor, quando são animadas por subjetividades produtivas” (HARDT; NEGRI, 2006, p.298). Dessa forma, o tempo da vida, que também é tempo da invenção, de atualização das virtualidades é aquilo que é valorizado no sistema biopolítico contemporâneo, mas é também aquilo que é modulado, que de alguma forma é cerceado. Como aponta Hardt e Negri, na sociedade do controle,

O Império reconhece o fato, e dele tira proveito, de que em cooperação os corpos produzem mais e em comunidade os corpos se divertem mais, porém ele precisa obstruir e controlar essa autonomia cooperativa para não ser destruído por ela. (HARDT; NEGRI, 2006, p.413-414)

Para usar uma figura de Deleuze e Guattari, são espaços lisos a serviço de um espaço estriado. É desafio na contemporaneidade, da arte, da política, de todos os indivíduos, fazer com que a capacidade de criação efetivamente funcione como linhas de fugas capazes de nos levar ao imprevisível que o virtual pode oferecer. Avançaremos toda essa discussão no próximo capítulo, quando consideraremos dentro de todo essa série de dispositivos comunicacionais um elemento que é constantemente modulado nesse contexto do controle: a imagem. O filósofo finaliza o segundo livro que ele escreve sobre

o cinema apresentando o que seria o terceiro estágio da imagem audiovisual, o da imagem eletrônica. As possibilidades estéticas dessa imagem estariam sendo corrompidas para uma função de controle, pois ela estaria reduzida à sua forma informação. Dessa forma, a imagem é transformada ao clichê e se fecha ao devir, deixa de se *virtualizar*. A nossa hipótese é que essa forma-informação tenha se tornada majoritária e que dessa maneira ela está a serviço de todos os dispositivos que constituem a sociedade do controle. Além disso, a imagem parece ter se tornado uma centralizadora de performances ou um capital, assumindo outras funções que não a do clichê.

## 4 O MUNDO IMAGINAL

Dividida entre uma função moduladora e a efetivação das suas possibilidades estéticas, a imagem ocupa papel central quando se analisa o biopoder na sua fase contemporânea, aquela das sociedades do controle. Se a visualidade e o espetáculo já eram alguns dos aspectos constituintes das disciplinas, na contemporaneidade eles ganham ainda mais importância. As imagens, produzidas e proliferadas infinitamente, se transformam e produzem clichês, conforme a formulação exígua que Deleuze dá das sociedades do controle. Além disso, elas cumprem outros papéis e reivindicam do sujeito mais do que apenas se olhe para ela. Nesse capítulo tomaremos os apontamentos deleuzianos como ponto de partida para tentar compreender quais são as outras funções de poder exercidas pela imagem, quando ela se torna moduladora de corpos, gostos, atos e subjetividades. É um retrato em negativo, donde se tentará extrair, em diálogo com alguns autores, algumas das manifestações da imagem na sua forma moduladora. Em contrapartida, é preciso reconhecer que as imagens também guardam possibilidades estéticas infinitas. A partir de alguns autores, tentaremos encontrar onde e por meio de quais movimentos essa potência se efetiva. Descreveremos três conceitos em conjunto com a análise e descrição de alguns vídeos que, por meio de sua economia discursiva, proporcionam essa efetivação.

### 4.1 DUAS IMAGENS, QUASE A TERCEIRA

A formulação que Deleuze dá do terceiro estágio ou tipo de imagem é feita em poucas linhas. Mas isso não se pode dizer das duas primeiras. O filósofo dedica à imagem em movimento dois livros complementares, “A imagem-movimento” (1985) e “A imagem-tempo”. O primeiro<sup>30</sup> é dedicado à uma classificação das imagens e dos signos cinematográficos. Com uma análise que dialoga com a semiótica de Peirce e principalmente com os trabalhos de Henri Bergson, notadamente “Matéria e Memória” (2006), Deleuze comenta uma série de filmes e define aquilo que ele entende como

---

<sup>30</sup> “Nesse sentido, tentei fazer um livro de lógica, uma lógica do cinema” (DELEUZE, 1992, p.63)

imagem-movimento. Esse termo pode ser relacionado com o cinema clássico e possuiria as seguintes características: narração orgânica, sistema sensório-motor e imagem-ação.

Dessa forma, o regime orgânico é correspondente à imagem-movimento e é “um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas” (DELEUZE, 1990, p.156). O tempo é representado de maneira indireta, uma vez que ele está condicionado aos esquemas sensório-motores “segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação” (DELEUZE, 1990, p.157). A personagem recebe uma missão, encara os obstáculos e alcança os objetivos, sendo que, para isso, utiliza os meios mais econômicos: o máximo de efeito com o mínimo de esforço. Desta forma, o desenrolar do tempo acontecerá de acordo com a ação: toda e qualquer informação só aparecerá no filme para ajudar no desenvolvimento da história.

Outra especificidade é a diferenciação bem demarcada entre aquilo que é “real” e aquilo que é um sonho ou uma lembrança. Existe uma clara distinção entre o real e o imaginário, que só é invocado quando pode ajudar a desvendar algo na história. Além do imaginário, o tempo também fica condicionado à ação. Para Deleuze, o regime orgânico pode ser tomado como um cinema de actante, no qual não existe ação sem reação, uma vez que é possível reagir a tudo. Essas são algumas características que fazem o cinema clássico possuir uma fé de poder tudo representar. Em carta ao crítico de cinema Serge Daney, Deleuze comenta quais seriam as três funções da imagem a partir da periodização proposta pelo crítico. Essa primeira função corresponderia à imagem movimento e é representada pela questão “o que há para ver por trás da imagem?”. Nessa primeira fase, o cinema teria por função o embelezamento do mundo, até mesmo do horror. É um ver a mais onde a montagem contribuiria para ver sempre esse o que há por trás. Mas essa imagem logo entraria em crise. Deleuze nomeia de crise da imagem-ação o momento em que ocorre a ruptura entre o cinema clássico e o cinema moderno, aquele da imagem-tempo. Para o filósofo a imagem-ação entra em crise com

a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do “sonho americano” sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentadas pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos... [...] Em toda parte, o que fica comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-

resposta, em suma, os vínculos sensórios motores que constituíam a imagem-ação. (DELEUZE, 1985, p.253)

Dessa forma, clama o filósofo, “precisamos de novos signos.” (DELEUZE, 1985, p.253). E é fora de Hollywood que ele vai encontrar essa nova imagem, no cinema moderno que nasce na Europa. O contraponto a esse cinema da ação seria o cinema de vidente: a personagem não mais reage, mas se torna espectadora<sup>31</sup>. É com o enfraquecimento das situações sensório-motoras que se constituem as situações puramente óticas e sonoras da imagem-tempo. Na já citada carta a Daney, Deleuze traduz essa segunda função da imagem na questão “será que posso sustentar com o olhar isso, que de todo modo eu vejo? E que se desenrola num único plano?”. É a superfície da imagem e a dissimetria entre o visual e o sonoro e não mais o seu encadeamento sensório-motor. Uma outra questão que a crise da imagem-ação coloca é a proliferação dos clichês<sup>32</sup>. E é essa demanda, arrancar do clichê uma nova imagem, é que faz surgir a imagem-tempo. Para Deleuze,

Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. (DELEUZE, 1990, p.32)

Problema recorrente na análise deleuziana, retomaremos aos clichês posteriormente. Por ora, cabe regressar na caracterização dessa segunda etapa da imagem, que Deleuze identifica como aquele que primeiramente enfrenta e derrota o clichê. Além da relação actante/vidente, a novidade introduzida pela segunda imagem, conforme Deleuze, é a questão do tempo. Com a figura do cristal, o filósofo aproxima definitivamente a sua concepção da de Bergson, e apresenta uma idéia de tempo que não é o da continuidade e da ação e reação do sistema sensório-motor, mas o da coexistência e da indicernibilidade de tempos. Com o par atual/virtual a imagem passa a invocar constantemente o trabalho de memória, o exercício do espectador diante da imagem. Não é mais um olhar por trás da janela, metáfora da imagem do cinema clássico, mas

---

<sup>31</sup> É em Hitchcock que Deleuze identifica o embrião dessa nova imagem. Resta apenas à personagem imobilizada de “Janela Indiscreta” ser um espectador do que ocorre à sua volta, por exemplo.

olhar o que está no quadro, o próprio quadro, na duração em que a imagem se apresenta. “O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular” (DELEUZE, 1990, p.99). Mais adiante trataremos de forma aprofundada a questão do virtual.

O filósofo identifica essa imagem-tempo na obra de diversos cineastas do cinema moderno, como em Alain Resnais, Jean-Luc Godard e Orson Wells. Enquanto a primeira imagem trabalharia no embelezamento da Natureza, essa segunda a espiritualiza e oferece a possibilidade de um complemento. Contudo, essa abordagem deleuziana é objeto de críticas, como as proferidas pelo filósofo Jacques Rancière. No ensaio “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema”, Rancière contesta a partilha da imagem realizada por Deleuze nos seus livros de cinema. “Pode-se assim perfeitamente concluir que a imagem-movimento e a imagem-tempo não são, de forma alguma, dois tipos de imagens opostas, correspondentes a duas eras do cinema, mas dois pontos de vista sobre a imagem” (RANCIÈRE, 2008 , p.10). A argumentação que Rancière constrói demonstra como Deleuze usa as mesmas imagens (no caso, imagens de Bresson) para exemplificar os dois tipos de imagens. Para Rancière, a imagem-movimento está em crise em Deleuze porque o pensador tem necessidade de que ela esteja em crise. Além disso, Rancière ataca a questão do “povo que falta” no pensamento deleuziano, instaurando a transcendência no campo da imanência ao comentar a seguinte passagem em Deleuze, que reproduzimos de maneira mais extensa:

(O escritor) goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. (...) A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo (DELEUZE, 1997, p.14)

Para Rancière, Deleuze explicita que a literatura deve configurar-se como uma metamorfose, e que o sensível que ela produz deve ser diferente daquele que organiza a nossa experiência cotidiana. Esse sensível puro que Deleuze reivindica na literatura (e

---

<sup>32</sup> “Um clichê é a imagem sensório-motora da coisa”(DELEUZE, 1990, p.31). O filósofo complementa, a partir de Bergson, que, comumente, percebemos apenas clichês.



da arte, em geral) é para Rancière a reintrodução de uma transcendência no pensamento da imanência. Já em Rancière, o sensível se confundiria com o sensível da experiência cotidiana.

A diferença da arte só existe se ela é construída caso a caso, passo a passo, nas estratégias singulares do artista. O artista deve fazer intencionalmente uma obra capaz de emancipar-se como potência do impessoal e do inumano. E deve fazê-lo arriscando a cada passo que essa impessoalidade da arte se confunda como uma outra, com a prosa ou os clichês de um mundo do qual nenhuma barreira real a separa. A diferença estética deve ser feita a cada vez sob a forma do *como se*. A obra é a metáfora prolongada da diferença inconsistente que a faz existir como presente da arte e futuro de um povo. (RANCIÈRE, 2005c)

A empresa filosófica de Rancière é bastante complexa, já que oferece uma leitura original de uma série de autores. Como se vê aqui, ele contesta Deleuze a partir de uma coisa que ele não afirma, ou seja, a existência de dois regimes de imagens separados. Deleuze afirma que se passa de um regime a outro, do orgânico ao cristalino (da imagem-movimento a imagem tempo). Por isso mesmo provocador, Rancière produz um pensamento que não é de fácil assimilação, mas que fornece importantes contribuições para uma análise da produção estética ou do papel da arte dentro do quadro teórico esboçado até aqui, mesmo que Rancière não assuma esse recorte com facilidade.

É talvez na tentativa de caracterização do terceiro estágio da imagem feita por Deleuze que a aproximação com Rancière se torna mais possível, assim como a análise a partir da teoria do biopoder, já que essa imagem é a da sociedade do controle, estágio atual do biopolítico. Na conclusão do livro “A imagem-tempo”, Deleuze apresenta um esboço do que seria essa imagem: eletrônica, dividida entre as possibilidades criativas da videoarte e o fluxo incessante e modulador da televisão. A videoarte seria, assim, uma herdeira da vontade de arte que marca a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo. “Tanto assim que as imagens eletrônicas deverão fundar-se ainda em outra vontade de arte, ou em aspectos ainda não conhecidos da imagem-tempo” (DELEUZE, 1990, p.316). Mas a forma que se torna predominante da imagem eletrônica é aquela assumida pela televisão em associação com os poderes. O perigo que essa imagem numérica possuía, segundo Deleuze, é a informação:

E a própria tela, mesmo se ainda conserva a posição vertical por convenção, não parece mais remeter à postura humana, como uma janela ou ainda um quadro, mas constitui antes uma mesa de informação substituindo a Natureza, e o cérebro-cidade, o terceiro olho, substituindo os olhos da Natureza. (DELEUZE, 1990, p.315)

Processamento de dados: é isso que o filósofo diz ao invocar a figura do cérebro-cidade e do cérebro-informação. Com essa nova imagem o plano passa a se assemelhar assim, diz Deleuze, menos a um olho que a um cérebro sobrecarregado que sem parar absorve informações. Para Deleuze, o que torna a informação onipotente é sua nualidade, sua ineficácia radical. “A informação joga com sua ineficácia para fundar sua força, sua força ou potência própria consiste em ser ineficaz, e por isso mais perigosa” (DELEUZE, 1990, p.320). No próximo tópico tentaremos levar adiante essa crítica que o filósofo faz à informação e principalmente à televisão.

## 4.2 A TELEVISÃO E AS OUTRAS FUNÇÕES DA IMAGEM

Um tanto quanto condescendente com o cinema, Deleuze afirma que, mesmo quando ele serviu aos piores poderes, o cinema ainda guardou para si uma função estética. Com a televisão a crítica é mais contundente e com poucas ressalvas<sup>33</sup>. Ao se tornar a forma predominante da imagem eletrônica, essa terceira imagem esboçada por Deleuze, a televisão é bastante criticada, também por outros pensadores, pela forma como implica a audiência e como lança mão das imagens. Para o filósofo, é a inimiga a ser batida pelo cinema para que ele tenha a sua sobrevivência garantida. Isso porque a função de controle e vigilância que a imagem eletrônica assume ameaça matar o segundo cinema, ou melhor, a herança do cinema moderno do qual o vídeo seria herdeiro. Segundo Deleuze a televisão “assegurou para si antes de tudo uma função social que quebrava de antemão qualquer retransmissão, apropriou-se do vídeo, e substituiu as possibilidades de beleza e pensamento por poderes inteiramente outros” (DELEUZE, 1992, p.92). A principal crítica que Deleuze faz à TV é que ela não possibilita o suplemento. Segundo ele, o suplemento seria uma espécie de defasagem entre o filme e o público. Entre o filme

---

<sup>33</sup> “Você certamente não ignora que a televisão tem uma função estética potencial, tanto quanto qualquer outro meio de expressão, e inversamente, que o cinema nunca deixou de se chocar, no interior dele mesmo, contra os poderes que contrariavam fortemente sua eventual finalidade estética”. (DELEUZE, 1992, p.93)

e a audiência há uma pequena diferença e o suplemento seria a busca desses vestígios que o filme deixa e que só seriam apreendidos a posteriori, em um trabalho de memória e reflexão proporcionado pelo filme. “O suplemento é verdadeiramente a função estética do filme, precária, mas isolável em certos casos e certas condições, um pouco de arte e de pensamento” (DELEUZE, 1992, p.94-95). O suplemento é aquilo que dura, que se conserva, enquanto na televisão a imagem, assim como a experiência por ela proporcionada, é aquilo que escorre. São contemporâneas a audiência e a transmissão, sem tempo para a reflexão. O replay age para reiteração, para que nada fique sem explicação, sem sobras, sem espaço para o pensamento. É a ausência do suplemento em proveito de um tempo que escorre. É por tudo isso que Deleuze acredita que a segunda morte do cinema passaria pela televisão: “É que a televisão é forma através da qual os novos poderes de ‘controle’ tornam-se imediatos e diretos” (DELEUZE, 1990, p.97).

De acordo como Lazzarato, a televisão é um dispositivo de controle do tempo em vias de passar e de se desdobrar. “Esse tempo é o tempo da criação, da escolha, do acontecimento. O público não é somente expropriado da comunicação, mas antes do tempo acontecimental que a funda e a constitui” (LAZZARATO, 2006, p.176). Segundo Rancière, para o espectador da TV a relação com o olhar não é forte. “A TV, de um modo geral, não pressupõe um olhar forte, mas um olhar alienado ou distraído” (RANCIÈRE, 2009b, p.18). Ele contrapõe o espectador da TV ao do teatro ou cinema, que é obrigado a um trabalho de síntese diante daquilo que vê. Por outro lado, ele acredita que a atenção do espectador não depende do suporte, já que podemos nos colocar diante de um filme na TV com a mesma postura de quem está no cinema. Mesmo essa ressalva não absolve a televisão, já que se trata de um filme de cinema visto na TV e não de algo associado aos formatos específicos da televisão.

Outro pensador que também apresenta um posicionamento crítico diante da televisão é o crítico de cinema Jean-Louis Comolli. Com um trabalho teórico voltado principalmente para o documentário, tentando compreender a relação entre o sujeito filmado e o documentarista, a posição do espectador, além das representações proporcionadas pela televisão e pelo espetáculo, o crítico também possui ressalvas com a forma predominante assumida pela televisão. “Como lugar onde o poder é exercido sobre os outros, a televisão é exemplar. O poder daqueles que ocupam a tela sobre aqueles que a olham” (COMOLLI, 2008, p.57)

Outro risco trazido pela televisão é a proliferação dos clichês, quando o mundo todo passa a fazer cinema, ou seja, quando tudo se torna imagem. Para a professora e pesquisadora Ivana Bentes,

O clichê é uma imagem que suspende o movimento para extrair do fluxo das imagens apenas uma que simbolize o todo e não tenha devir. Congelamento do sentido que representa, deste modo, a própria essência do clichê e da publicidade, que busca imobilizar o consumidor frente a uma imagem emblemática. [...] O clichê produz uma imagem fixa das coisas, uma imagem auto-vidente, retirada do domínio da vida, que é repleta de imagens passageiras, instantâneas, contraditórias e complexas, que possuem um devir. (BENTES, 2002, p.74)

O que o clichê representa é esse esvaziamento da imagem do seu devir, da sua capacidade de virtualização. Se no nascimento da imagem-tempo a proliferação dos clichês é assumida pela predominância dos esquemas sensórios-motores, aqui há a proliferação infinita das imagens, fazendo do mundo uma superfície inteiramente filmada, algo que é inicialmente assumido pela TV. Como afirma Lazzarato, “o acontecimento criado ou gerado pela televisão e pelas mídias não abre nenhum possível, mas constitui um ponto de partida de uma produção autoritária de sentido” (LAZZARATO, 2006, p.178). Para Serge Daney, como nos conta Deleuze, a televisão é o cinema que o mundo inteiro faz. Com a pedagogia diária da televisão e a proliferação das câmeras nos mais diversos formatos, todo mundo sabe como fazer televisão. É um mundo que se torna uma superfície inteiramente filmada, a mesa de dados descrita por Deleuze. As próprias televisões, após anos apresentando a fórmula do como se faz, já convida os seus espectadores a participar das suas transmissões. Longe de uma interatividade, de uma troca de informações e de igualdade entre as fontes (lógica da colaboração entre cérebros), o que há é *input/output*, para ficar na linguagem informática. É comum em qualquer emissora os vídeos solicitados e enviados pelos espectadores, com imagens similares àquelas que aparecem na TV: enquadramento, linguagem, modo de se portar diante da câmera. É a capacidade criativa de todo e qualquer um imbricada na lógica da modulação. É uma outra forma de reivindicar o trabalho do espectador. Também nos conta Deleuze, que Godard sugere que os espectadores recebam um salário por assistirem televisão. Ao aceitarem sentar diante do aparelho de TV e consumirem os programas que são exibidos, o cineasta entende que os telespectadores prestam um serviço público para as emissoras, já que elas ganham

grandes quantias advindas da publicidade por fornecerem uma audiência potencialmente consumidora dos seus produtos. A quantia a ser paga aos telespectadores, se esse salário existisse, deveria receber um pomposo aumento considerando essa participação mais ativa dos espectadores na televisão.

Do entretenimento ao jornalismo, não há limites para o uso dessas imagens amadoras. Essa articulação da mídia é extremamente inteligente, pois reduz custos e aproxima os seus veículos dos telespectadores. Se ver na TV é ainda algo interessante para a maioria das pessoas e alimentar essa possibilidade parece ser um fenômeno altamente lucrativo para as empresas. Talvez por isso enorme sucesso dos *realitys shows*. O dispositivo dos *realitys shows* busca a pura e simples transparência e os encadeamentos sensório-motores. Tomemos o exemplo do *Big Brother Brasil*, que caminhando para a sua décima edição nos permite, com certa tranquilidade, mapear os tipos que constituem o programa: o musculoso pouco inteligente, a curvilínea futura capa da *Playboy* e o seu par, a voluptuosa capa da *Sexy* por vir, o pobre desbocado, a caipira ingênua, o vilão a ser batido e o bom moço são os mais freqüentes. O que vale é oferecer tipos que permitam uma roteirização daquilo que é vivido pelas pessoas e assim facilitar a seleção dos vencedores e dos perdedores. A transparência por si só não sustenta o programa, pois na edição exibida pela Rede Globo, todo o tempo morto é retirado e é criada uma narrativa na qual os fatos obedecem uma lógica sensório-motora, facilitando eliminação e a identificação feitas pelo público. Devir criativo bloqueado dentro da casa, subjetividades moldadas diante da tela da TV. O universo criado pela televisão e a chance quase impossível de fazer parte daquela subjetividade-luxo, “captura toda a atenção, a imaginação, o sonho e o desejo desses milhares de espectadores e os mantém como hipnotizados pela telinha, sob o jogo do cenário patético que ela coloca no ar” (ROLNIK, 2002, p.111). O que faz a mídia, e de uma forma geral o capitalismo, na contemporaneidade, é criar e vender mundos (LAZZARATO, 2006). Segundo Suely Rolnik esses mundos, “territórios postos à venda”, são um kit de mercadorias: objetos e subjetividades. E, segundo ela, esse kit

vem acompanhado de uma poderosa operação de marketing que faz acreditar que se identificar com essas estúpidas imagens e consumi-las é imprescindível para que se consiga reconfigurar um território, e mais do que isso, que este é o canal para pertencer ao disputadíssimo território de uma subjetividade-elite. Isto não é pouca coisa, pois fora desse território corre-se o risco de morte social

– por exclusão, humilhação, miséria, quando não por morte concreta – como uma célula morta do corpo coletivo (ROLNIK, 2002, p.110)

A tarefa básica da mídia, prossegue Rolnik, seria criar esses dois mundos, ou melhor criar apenas um, “o” território: “do lado de dentro, o glamour das identidades *prêt-à-porter* de uma subjetividade-luxo; do lado de fora, a abjeção das subjetividades-lixo em seus cenários de horror” (ROLNIK, 2002, p.111). Para Negri e Lazzarato, a publicidade, especificamente, produz mais do que o consumidor, mas o “indivíduo” da atual fase do capitalismo, o imaterial. A publicidade “dialoga com as suas convicções, os seus valores, as suas opiniões, tem a coragem de interpela-lo lá onde a política tem medo de entrar” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p.63).

Mas a imagem assume outras funções além das de informação e de clichê. Ao sujeito não cabe mais se colocar diante de um fluxo incessante de imagens ou de ter nas imagens apenas um enorme processamento de dados. A configuração e a proliferação dos dispositivos de controle exigem do sujeito diversos tipos de performances. Com isso, é na imagem e por meio dela que diversas situações cotidianas são performadas. O indivíduo que se torna co-produtor das emissoras de TV, como exemplificado anteriormente, é apenas um dentre tantos exemplos dessa nova função da imagem. O próprio estranhamento que uma câmera causa é cada vez mais minimizado. Não apenas a placa “Sorria, você está sendo filmado” opera nessa naturalização. A própria posse do dispositivo, agora popularizado em celulares multi-funcionais e *webcams*, faz com que a relação do sujeito com a imagem se torne completamente outra. É um risco constante de se ver filmado em qualquer situação. As câmeras de vigilância ao menos usam, ou costumavam usar, o aviso de filmagem. Mas agora esse sujeito que é vigiado ao circular pela cidade também pode fazer as suas imagens sem que ninguém perceba. É quase uma estética ou etiqueta do grampo que se funda assim. As gravações da professora que no seu momento de folga participa da erótica dança do enfiadinho<sup>34</sup> e do candidato a governador recebendo propina<sup>35</sup> unem estado policial e moralismo. Das duas uma: ou as pessoas são educadas a bem usar as suas câmeras ou proibidas de fazê-las em tal

---

<sup>34</sup> Caso da professora baiana Jaqueline Carvalho, de 28 anos, demitida da escola onde trabalhava após um vídeo onde dançava de forma sensual veio a público.

<sup>35</sup> Trata-se do governador do Distrito Federal José Roberto Arruda recebendo dinheiro de suposta propina durante a campanha eleitoral de 2006.

situação (duas formas de gestão governamental fadadas ao fracasso) ou as pessoas aprenderão inevitavelmente que agora toda e qualquer situação, até as mais íntimas, podem ser filmadas. E não só isso: uma vez filmadas essas imagens podem facilmente ser colocadas na rede, onde dificilmente são apagadas e rapidamente podem ser vistas por milhões de pessoas.

Se as imagens da mídia e da publicidade visam a modulação da subjetividade, essas outras se fundam apenas no voyeurismo (talvez uma faceta dessa nova subjetividade). Não buscam produzir um comportamento específico, mas captar qualquer um indistintamente, por mais banal que ele seja. Uma outra consequência dessa filmagem constante do mundo é a constituição de uma memória cada vez mais formada por imagens, quase como um *hard disk* externo auxiliando as lembranças. As imagens sempre ajudaram na constituição da memória, desde antes da fotografia. Mas o que há na novidade contemporânea é um aprofundamento dessa relação entre a experiência vivida e o registro. É comum em shows de música as pessoas verem as apresentações ao mesmo tempo em que as gravam, alguns os assistem ao vivo pelo visor da sua câmera<sup>36</sup>.

Em um belo ensaio, Comolli (2001) afirma que a grande dificuldade para os documentaristas na contemporaneidade é fazer para que haja filmes. Para ele, a proliferação de imagens como as descritas acima fez com que elas contribuíssem para uma ficcionalização do mundo. O real já se entrega para a câmera pronto para ser filmado, as surpresas são substituídas por uma atuação pré-moldada. A solução que ele propõe para aqueles que desejam fazer documentários é correr o risco do real, ir ao mundo criar situações que não se entreguem facilmente à câmera. Função do documentário, e da arte em geral, de fazer esse gesto político capaz de restituir à imagem a sua possibilidade estética.

Mas vimos que a televisão não é esse lugar exclusivo de aparição dessa imagem despotencializada correspondente ao poder na sociedade do controle. O que é possível identificar na abordagem aqui apresentada é um fenômeno que é constituinte da

---

<sup>36</sup> Interessante uso dessa memória é o projeto colaborativo "Rain Down", uma reunião de vídeos feitos por fãs dos shows da banda inglesa Radiohead realizados no Brasil. Por meio da combinação de diversos pontos de vistas há o registro integral das apresentações. Disponível em: <http://radioheadraindown.blogspot.com/> Acesso em 01 dez. 2009.

experiência contemporânea: o de que o sujeito está rodeado por imagens. Como propõe Comolli a respeito da sociedade do espetáculo, “resta compreender como ela funciona e se perguntar se o espetáculo não faz parte intrínseca do fato social, se nunca houve sociedades sem espetáculo” (COMOLLI, 2008, p.98). Além disso, existe hoje uma enormidade de dispositivos capazes de produzir imagens e muitos deles estão ao alcance de qualquer usuário, como antecipado. Longe de afirmar que essa popularização da produção das imagens faz com que elas sejam conseqüentemente piores *a priori*, é preferível compreender como esses fenômenos alteram a experiência do sujeito, a sua relação com o outro e com os espaços. Ainda mais importante, é preciso entender que imagens se contrapõem a essas.

Esses exemplos são mais um dentre tantos que apontam para a construção da nossa subjetividade em meio aos mais diversos tipos de imagens. Excitados pelas imagens da mídia, da arte e da publicidade, produtores de imagens nos mais diversos registros, que vão da co-autoria com a TV, a vigilância e a memória, instigados a assumir um determinado comportamento por causa das diversas câmeras de vigilância. É nessa relação com a imagem que nos cerca e nos modula que se dá a nossa subjetividade e onde devem surgir os gestos de resistência que possibilitariam outras imagens. Outras imagens significariam novas formas de vida, nem que sejam por curtas durações.

#### 4.3 A IMAGEM VIRTUAL: A ABERTURA DE MUNDOS POSSÍVEIS

*O sistema mais fechado tem ainda um fio que sobe  
até o virtual, e de onde desce a aranha.*  
Deleuze e Guattari

Como antecipamos, para realizar a sua taxionomia das imagens, Deleuze recorre à Bergson para entender e explicar o preceito básico do cinema: a imagem em movimento. Sabemos que Bergson não gostava do cinema e que suas teses, apesar de dialogarem com diversas questões cinematográficas, visavam o cinema como um falso aliado. Em “Matéria e Memória”, assim como em outras obras, o cinema é negligenciado. A noção de virtual será apenas um dos termos que Deleuze encontrará em Bergson, não apenas para explicar um certo tipo de imagem cinematográfica. O conceito se relaciona, de maneira



extremamente profunda, com uma idéia de criatividade e de potência muito importantes no pensamento deleuziano, bem como em outros autores que se valem do termo.

Em *Matéria e Memória*, Bergson tenta vencer o dualismo existente entre os realistas e os idealistas: para os primeiros, a matéria produziria em nós representações que seriam de natureza distinta delas e para os últimos a matéria seria a representação que temos dela. Para superar tal oposição “excessiva”, a proposta bergsoniana é radical: matéria e memória, pois tudo é imagem e perceberíamos o mundo por meio de uma imagem em especial, o nosso corpo. E a nossa percepção se daria por meio de cortes móveis, pois a sua concepção de tempo e movimento são também distintas. Não viveríamos em um tempo cronológico, divisível, pois o que é passível de divisão é o espaço, não o tempo. Assim como o tempo, o movimento é indivisível; logo, não poderíamos reconstruir o movimento por meio de cortes imóveis no espaço ou no tempo. Dessa forma, o tempo deveria ser apreendido por meio cortes móveis. Ao partirmos dessa concepção, entendemos porque Bergson não gostava do cinema, pois entendia que ele não se constituía como movimento, mas como o enfileiramento de instantes (cortes imóveis) que provocariam uma ilusão de movimento, um movimento falso. O cinema seria a representação, para Bergson, dessa concepção de tempo e movimento divisíveis e apreensíveis fragmentados.

Como dissemos, Bergson afirma que tudo é imagem e que percebemos o mundo a partir de uma imagem em especial, o nosso corpo. Essa percepção é sempre menos do que a imagem é em si. “Isso equivale a dizer que há para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre ser e *ser conscientemente percebidas*” (BERGSON, 2006, p.35) Essa nossa pobreza perceptiva não é de todo ruim, pois traz algo que ele chama de discernimento. Esse discernimento diz da nossa seleção das imagens, dentre todas aquelas que nos rodeiam e que nos estimulam. Assim, a percepção não ocorre de maneira sempre igual, pois carece de um reconhecimento do sujeito.

Dessa forma, uma vez recebido o estímulo, entre a reação e a ação transcorre um tempo, há uma duração. Bergson dá como exemplo o caso da ameba: há coincidência entre os seus órgãos perceptivos e os reativos, logo, uma vez recebido um estímulo a reação é quase que imediata. No ser humano, ocorre algo de diferente. Recebido o estímulo, ele é levado até o cérebro, lá ocorre um trabalho de reconhecimento e após isso ocorre a ação.

Isso pode ser quase automático, como um ato baseado no hábito, como andar ou fundado num perigo iminente, como tirar a mão de um objeto quente. Mas também pode ser algo mais demorado. Há algo como uma memória geral, que age nesse reconhecimento mais ou menos imediato. É aí, nessa idéia de memória, que entra a sua importante concepção temporal.

Não existiram três tempos isolados, o passado sedimentado, o presente que ocorre e o futuro que virá. Eles são simultâneos. O passado se atualiza e o presente é contemporâneo do passado que se torna e do futuro que virá a ser. Para a compreensão dessa idéia de tempo Bergson apresenta a imagem de um cone invertido. A ponta do cone estaria mergulhada no atual e a parte mais aberta, a base desse cone invertido, seria o virtual. Cada anel mais afastado da ponta representa estágios mais profundos do virtual. Esse virtual é o passado puro. Os atos sensórios-motores baseados no hábito funcionam no menor circuito entre a ponta e a base do cone, é algo quase como a ação/reação da ameba. O restante do universo perceptivo percorre caminhos distintos por esse cone. Mas, por mais rápida que seja a reação/percepção, há ali um trabalho de memória, a interferência do tempo virtual. Os circuitos mais longínquos do atual seriam puramente virtuais e guardariam todas as nossas imagens-lembranças, seriam as lembranças puras tal e qual se conservam. Não temos acesso à essas imagens, a não ser por um processo de virtualização da imagem atual, que corresponderia a uma atualização da imagem virtual.

A concepção que Deleuze tem do virtual difere um pouco da de Bergson. Deleuze retoma esse referencial bergsoniano para tratar do cinema, mas sem se furtar de inserir uma novidade. Como antecipamos, na imagem-tempo, surge como figura paradigmática a imagem do cristal de tempo.

Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis. Aqui poderemos falar com precisão em imagem-cristal: a coalescência de uma imagem atual e de sua imagem virtual, a indiscernibilidade das duas imagens distintas (DELEUZE, 1990, p.156).

O que seria, portanto, uma imagem virtual em coalescência com a atual, que constitui uma imagem-cristal? O que Deleuze responde, retomando Bergson, é que o atual é

sempre um presente e que ele muda ou passa. Mas “o passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo e a imagem virtual, a imagem especular” (DELEUZE, 1990, p.99). Em Bergson, o virtual é a lembrança pura, traçada no desenho do cone invertido. Recapitulando, não temos acesso à essas imagens, a não ser por um processo de virtualização da imagem atual, que corresponderia a uma atualização da imagem virtual. Mas a novidade que Deleuze insere é que temos em uma imagem cristal um procedimento diferente, pois ela existe no menor circuito possível entre o atual e o virtual. “Não é mais uma atualização, mas uma cristalização” (DELEUZE, 1996, p.54). Sobre isso, nos permitamos uma longa citação:

Ao contrário, a imagem virtual em estado puro se define, não em função de um novo presente com referência ao qual ela seria (relativamente) passada, mas em função do atual presente, *do qual* ela é o passado, absoluta e simultaneamente: particular, ela é no entanto “passado em geral”, no sentido em que ainda não tem data. Pura virtualidade, ela não tem que se atualizar, já que ela é estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta para todos os outros. Ela é a imagem virtual que corresponde a tal imagem atual, em vez de se atualizar, de ter de se atualizar em *outra* imagem atual. É um circuito que já aqui mesmo atual-virtual, e não uma atualização do virtual em função de um atual em deslocamento. É uma imagem-cristal, não uma imagem orgânica. (DELEUZE, 1990, p.100)

Logo, em uma imagem-cristal, atual e virtual são figuras distintas, mas indiscerníveis. Ela não é o tempo, mas vemos o tempo nela, nos diz Deleuze. E esse tipo de imagem que será a base do cinema que emerge após a crise da imagem-ação, o cinema moderno. Mas além de assumir importância nos livros sobre o cinema, o conceito de virtual é retomado em outros trabalhos do filósofo. Para François Zourabichvili, o uso do conceito de virtual em Deleuze “se explica pelo esforço de dotar a filosofia de um instrumental capaz de dar consistência à idéia de imanência”. (ZOURABICHVILI, 2004, p.118). Além disso, o conceito é importante na constituição da multiplicidade, outra figura filosófica importante para Deleuze. “A filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual” (DELEUZE, 1996, p.49). Nessa afirmação percebe-se que o virtual é algo já constituinte do mundo, das coisas, do tempo, das imagens. O virtual está relacionado com a criação e a efetuação de mundos possíveis. Assim, a questão que o virtual traz é atualizar-se ou não. Quando falamos de modulação em um contexto biopolítico é a tentativa de bloqueio

desses mundos possíveis, da efetuação do virtual, desse caos infinito, que oferece múltiplas possibilidades de bifurcação. “É como se a bifurcação fosse procurar, no infinito caos do virtual, novas formas por atualizar, operando uma espécie de potencialização da matéria” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.160). A virtualização, conforme Deleuze, não é a passagem para um outro mundo, o que se configuraria em transcendência, mas na efetuação dos mundos possíveis, já contidos no mundo ou na imagem. Para Lazzarato, “a efetuação de possíveis é, ao mesmo tempo, um processo imprevisível, aberto e arriscado” (LAZZARATO, 2006, p.20). O virtual é a produção do novo e esse processo é imprevisível. No capitalismo essa criatividade contida no virtual é sempre reivindicada, mas quase sempre é modulada. O que a sociedade do controle modula é o virtual, seja em comportamentos, gostos, atitudes, etc. Quando uma imagem se abre ao virtual é um universo de infinitas possibilidades que ela abre. Reivindica o olhar de uma outra maneira, invoca o trabalho de memória e possibilita outras durações para a experiência. Em vários filmes, vídeos e até na tão criticada televisão essa potência se efetiva. Não existe uma receita para se fazer uma imagem virtualizadora, já que a repetição contínua de modos de fazer em diversos filmes pode representar exatamente o contrário do que se busca, ou seja, a modulação. É diante da economia discursiva de cada trabalho que se encontra essa passagem da imagem para o virtual.

Vejamos o filme “Remanescências”, do cineasta paulistano Carlos Adriano. Feito a partir de onze fotogramas da suposta primeira filmagem cinematográfica realizada no Brasil, em 1897 por Cunha Sales, é um trabalho realizado em película que flerta com os modos de fazer comumente associados à videoarte. Esse trabalho se insere entre aqueles trabalhos que usam as chamadas *found footage*, mas de uma forma bastante original. A duração das imagens registradas por Cunha Sales é de menos de um segundo: um movimento de água, como uma onda se quebrando, mas registrado incompletamente.

A duração mínima da imagem não impede que ela permita uma outra, maior, não apenas pelos 16 minutos de Remanescências, possibilitada pela eficiente montagem realizada por Adriano. Esse pequeno movimento é apresentado incessantemente, mas sem se constituir em uma simples repetição dos fotogramas. Ocorrem mudanças cromáticas, de posição e de velocidade dos fotogramas. O cineasta constrói um ritmo, que em conjunto

com a trilha sonora, dá àquelas imagens outras possibilidades para além daquelas imaginas por Cunha Sales quando as registrou.

O filme de Adriano é mais do que um documentário, que nos mostra a existências desses fotogramas e atesta o nascimento do cinema no Brasil. A exibição constante dos fotogramas é para afirmar a existência daquele material. Reafirma a vida dele e testa as suas possibilidades. Registro documentário, fragmento de uma ficção: não sabemos o que pretendia Cunha Sales com essas imagens. O que Adriano faz é experimentar os possíveis ali inseridos. Possibilitar que ele ganhe vida de diversas maneiras. Que vá ao encontro do virtual presente nelas. Para atestar a existência dos fotogramas, bastaria mostrá-los, mas o que *Remanescências* representa é a demonstração de algumas das possibilidades daquelas imagens, daquele ínfimo movimento. Nas mãos de Adriano a onda se quebra e também se torna um movimento suspenso; se torna vermelha, azul, vira poesia e música. Não obedece a nenhum esquema sensório-motor e a cada aparição a mesma imagem se torna outra, com encadeamentos imprevisíveis. Como o público é implicado nessas imagens? As imagens trazem a história do cinema do Brasil, mas não contam nenhuma história. Como diz Caetano Veloso<sup>37</sup>, esse filme de Adriano faz do espectador que de fato o vê um artista. É preciso se colocar de forma aberta diante dessas imagens, escapar do estranhamento inicial e assumir uma perspectiva crítica. Ver que aquela mesma imagem se bifurca, se torna outras; preserva sua existência como documento histórico e se virtualiza ao se abrir aos possíveis que contêm.

Enquanto o filme de Carlos Adriano faz alguns fotogramas se virtualizarem, o trabalho sem título do artista libanês Ali Cherri é um procedimento que leva a imagem ao seu estado virtual por meio de outros procedimentos. Com recursos simples ele produz um trabalho de forte teor político. O vídeo se inicia com uma tela preta que anuncia: “Em 21 de julho de 2006, o Estado de Israel tentou interromper a transmissão da estação libanesa de rádio Voz do Povo para transmitir uma mensagem para os cidadãos libaneses”. Logo após são apresentadas algumas imagens truncadas, aparentemente fotografias. Nas imagens, as lajes de algumas casas, o extenso azul do mar, o céu e alguns navios se distanciando. O áudio é composto por uma série de ruídos, algo como uma

---

<sup>37</sup> VELOSO, Caetano. O cinema que faz do espectador um artista. In.: Catálogo Festival do Rio 2002. Rio de Janeiro, 2002

música entrecortada por uma locução. Não há tradução do áudio. É impossível não conter o estranhamento diante daquelas imagens. A sutil diferença de ângulo entre as fotos e o movimento vagaroso do distanciamento dos navios deixa a imagem truncada. Nesses estranhos cartões-postais o olhar percorre a tela em busca de alguma identificação, algo que torne possível compreender aquela estranha cena. Se o estranhamento inicial dá lugar à contemplação dessa paisagem, o que se segue fornece o complemento necessário para a compreensão do que se passava. Novamente em uma tela preta, um texto fornecesse argumentos para a compreensão da cena. Apenas agora ocorre a tradução do áudio e a informação de que cena se tratava. O texto, como o início do vídeo previa, era uma mensagem de Israel para os libaneses. O texto dizia o seguinte:

“Para os cidadãos libaneses: vocês devem saber que os ataques terroristas do Hizbollah no Estado de Israel levam para a situação que vocês estão agora. Vocês devem saber que o Estado de Israel continuará operando com força e insistência para colocar um fim para os ataques terroristas vindos dos territórios libaneses. Vocês devem lembrar que Israel é capaz de bater duramente nos terroristas libaneses como demonstramos em dias passados. Onde está Hassan Nasrallah? Ele fugiu para sua caverna como seus companheiros terroristas que fugiram do campo de batalha quando ouviram o primeiro tiro. Estado de Israel”.

Além disso, o artista informa que as imagens foram captadas com uma câmera fotográfica e o áudio com o seu telefone celular: eram os únicos recursos que possuía para registrar a cena, já que estava sitiado em casa devido à guerra. A cena, registrada da janela da casa de Cherri, era a retirada de estrangeiros do Líbano, mas especificamente pelos navios franceses e norte-americanos.

A informação fornecida *a posteriori* reconfigura a compreensão das imagens: não se trata apenas de uma paisagem, são também imagens de guerra. Diz de uma situação na qual não apenas o artista está inserido, mas toda uma população. A informação dá um novo sentido para as imagens, mas não as temos mais diante dos nossos olhos. É preciso recuperá-las na memória. Assim, as imagens experimentadas se tornam outras, ganham detalhes que não possuíam antes. A imagem encontra o seu virtual. Ganha uma duração que é maior do que a da sua aparição na tela. É a informação funcionando não para a reiteração, mas para levar a imagem para outras possibilidades. Desestabiliza o espectador. As imagens de poucos movimentos, inabitadas de vítimas e inimigos, por meio desse processo de virtualização, passam a dizer daquela guerra, da conflituosa

situação entre aqueles países: são vários mundos contidos ali e que se abrem com essa simples dessincronização entre a imagem e a informação.

#### 4.4 O POVO QUE FALTA: A POTÊNCIA FABULADORA DA IMAGEM

Na conclusão do livro “A imagem-tempo” Deleuze defende que é papel da função fabuladora, termo que ele retoma de Bergson, enfrentar a informação. Bergson apresenta a noção no seu livro “As duas fontes da moral e da religião” (1978), onde ele investiga a formação das sociedades a partir de uma análise da constituição das religiões. Esse trabalho é uma investida do filósofo pelo campo da Sociologia e da Antropologia Cultural. Trabalho em grande parte especulativo, é a abertura de novas linhas dentro do pensamento do autor e um profícuo diálogo com outro livro seu, “A evolução criadora<sup>38</sup>”.

Para Bergson, “as representações que engendram superstições têm por caráter comum o serem fantasmáticas” (BERGSON, 1978, p.89). Essas operações não são nem percepção, nem memória, nem trabalho lógico do espírito. “Concordemos então em pôr à parte as representações fantasmáticas, e chamemos ‘fabulação’ ou ‘ficção’ ao ato que as faz surgir” (BERGSON, 1978, p.89-90). Bergson explica a função fabuladora do seguinte modo:

Se a inteligência ameaçar [...] romper em certos pontos a coesão social, é preciso que, nesses pontos, haja um contrapeso à inteligência. Se esse contrapeso não pode ser o próprio instinto, dado que seu lugar está tomado pela inteligência, impõe-se que uma virtualidade de instinto, ou, se preferimos, o resíduo de instinto que subsiste em torno da inteligência, produza o mesmo efeito: ele não pode atuar diretamente, mas, dado que a inteligência opera sobre representações, suscitará “imaginários” que resistirão à representação do real e que conseguirão, por meio da própria inteligência, contrapor-se ao trabalho intelectual. Assim se explicaria a função fabuladora (BERGSON, 1978, p. 99)

A função fabuladora funciona, então, como um contraponto à inteligência. A inteligência do ser racional, usada na sua plenitude, impossibilitaria a vida em sociedade: um senso crítico por demais apurado solaparia o convívio social, já que todas as regras sociais

poderiam ser contestadas e recusadas. A função fabuladora provoca uma espécie de alucinação. Dela decorrem a religião, as lendas, a novela, o drama e a mitologia com tudo o que a precedeu. Assim, faz com que os indivíduos reünam-se em sociedade, afastando o perigo da dispersão e da dissolução. Deleuze comenta que “se a sociedade se faz obedecer, isso ocorre graças à função fabuladora, que persuade a inteligência a ser do interesse desta ratificar a obrigação social” (DELEUZE, 1999, p.89).

Dessa forma, para Bergson, a fabulação seria esse engodo que permitiria o convívio social. A força criativa do ser humano estaria em outra característica, que seria a intuição e a emoção. “Por natureza, só a emoção difere ao mesmo tempo da inteligência e do instinto e, também ao mesmo tempo, do egoísmo individual inteligente e da pressão social quase instintiva” (DELEUZE, 1999, p.90). Em Bergson a emoção é criadora. Assim como na religião, a criação artística teria duas fontes: a fabulação, que para Bergson é algo que lhe parece inferior em arte, primordial para o romance, e a emoção e a criação, importante na música. Para Pierre-Daniel Huet, segundo Rancière,

A fabulação é o prazer da criança, do ignorante que só pode se exprimir na linguagem da imagem. Mas é também o prazer do refinado, que é perito em enriquecer o discurso com todos os jogos da figura. Assim, o prazer do romance foi partilhando tanto pelos povos bárbaros do Ocidente medieval quanto pelas cortes refinadas do oriente. (RANCIÈRE, 1995, p.61)

Contudo, Deleuze conceitua a fabulação de uma forma diferente quando identifica no cinema moderno, principalmente no cinema documentário de Pierre Perrault e Jean Rouch, a ruptura com o modelo de verdade e de julgamento. “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro (DELEUZE, 1990, p.183). Segundo Deleuze, os filmes que trabalham dentro da lógica do sensório-motor, buscam a produção de uma verdade que é sempre dos dominantes: a moral da história ou a sua solução, e o filme sempre tem por objetivo a elucidação dessa verdade. A novidade que o documentário do cinema moderno traz é a quebra desse sistema. O filme deixa de dizer da verdade social daquela situação e passa a funcionar como um artefato, um filme onde o diretor e as

---

<sup>38</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



personagens interagem e onde a câmera é um instrumento presente: é imagem, um filme que se faz e não um retrato fiel da realidade. Assume-se, assim, o filme documentário como uma construção que depende da interação desses diversos atores. Com isso, entende Deleuze, é preciso apreender “o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’” (DELEUZE, 1990, p.183).

A criação de lendas é algo genuíno da fabulação apontada por Bergson, mas em Deleuze essa função não é apenas um truque para o convívio social, mas é também criação de mundo. “A verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 1990, p.178). Não é a pura e simples imaginação, que é facilmente repelida para o domínio do engano, como nos lembra César Guimarães (2000). Em um documentário, quando uma pessoa fabula a diferença entre aquilo que é real e aquilo que é imaginado se torna indiscernível; e por esse processo ele se constitui como um sujeito da cena e não como um mero objeto que é observado: cria um mundo, nele crê e se projeta. “Toda fabulação é fabricação de gigantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.223).

Fabulação para Deleuze é também criação. Dessa forma, assume um importante papel dentro do seu pensamento estético e de resistência. É, ainda, como antecipamos, o que o filósofo sugere para enfrentar a informação e o clichê que assumem a forma predominante da imagem eletrônica. Segundo Deleuze,

não há degradação da informação, é que a própria informação é uma degradação. É preciso, portanto, ultrapassar todas as informações faladas, extrair delas um ato de fala puro, fabulação criadora que é como o avesso dos mitos dominantes, das palavras vigentes e dos que as proferem, ato capaz de criar o mito em vez de tirar proveito ou exploração dele. (DELEUZE, 1990, p.320)

Mais do que criar um mito: é a invenção de um povo, o povo que falta, é isso o que a fabulação deve fazer. É principalmente na literatura que essa função fabuladora vai se exercer. O escritor precisa entrar em devir, inventar uma linguagem, ou antes, instituir uma gagueira na linguagem, buscar pontos minoritários. “Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu.” (DELEUZE, 1997, p.13). Mas como poderia a

fabulação perturbar os poderes que tomam conta das imagens hoje? Os atos de fala são reivindicados para dizer aquilo que já está na imagem, cumprem um papel de reiteração. A criação é negligenciada. Pior ocorre com aqueles que, em alguns documentários e na quase totalidade das matérias jornalísticas, são chamados para dar voz a uma determinada situação social. Aparecem espremidos entre uma série de informações, dizem apenas aquilo que o repórter ou o diretor permitem e já sabem de antemão: emprestam o seu índice de realidade para a confirmação de uma tese.

Mas existem alguns documentários que se colocam diante dessas pessoas e executam um processo de escuta diferente. Permitem que elas demonstrem os seus mundos, que deixem para trás a atuação pré-moldada que quase qualquer um assume diante de uma câmera. Um laço se constitui e um mundo, da personagem, se cria. Ao diretor (e sua câmera) cabe se permitir entrar nesse universo, participar desse jogo. E isso não é pouca coisa. Comolli lembra que raramente uma pessoa é colocada a falar sobre ela mesma, com ou sem câmera, durante um longo tempo, 20, 30 ou mais minutos. A não ser no divã do psicólogo, essa oportunidade não existe. Se colocar diante do outro e começar a falar de si é um processo de busca interna, de uma reflexão talvez nunca feita antes e que se torna possível na imagem, ali na construção do filme. Segundo Comolli,

tudo o que se passa na televisão lhes dá a impressão, às pessoas do povo, de não terem lugar ali, ou pior ainda: de terem um lugar fixado de antemão. Quando nos interessamos por elas diferentemente, de perto, quando lhes atribuímos a responsabilidade de sua *mise-en-scène*, da produção de sua imagem, tudo muda. (COMOLLI, 2008, p.57)

Como uma filmagem se dá não é um grande mistério, já que o mundo inteiro é filmado. O que a fabulação possibilita é que essa imagem e os jogos que a constitui não se encerre naquilo que está latente, mas que abra mundos e permita um cenário de visibilidade que transcende à imagem filmada. O personagem ocupa o tempo da filmagem construindo esse universo e o diretor participa desse jogo de crença e criação. Bloquear essa criação que a personagem faz é de certa forma encerrar os mundos possíveis que a fabulação traz e que o filme catalisaria e testemunharia. Contudo, a entrevista documentária não é a única forma de possibilitar a fabulação, como poderemos ver em alguns vídeos da produção audiovisual contemporânea.

No vídeo “*Landscape theory*”, do diretor mineiro Roberto Bellini, a fala e sua forma de captura dão à imagem significados completamente distintos. Trabalho realizado nos Estados Unidos pós 11 de setembro, o vídeo é uma tentativa de filmar a paisagem texana que é interceptada por uma pessoa: um vigia, um policial ou um sujeito qualquer, não fica claro. O diálogo que se sucede é registrado sem que a pessoa perceba:

- Posso perguntar o que está fazendo?
- Filmando os pássaros ... eles vêm aqui no pôr do sol.
- As pessoas andam meio nervosas ao serem filmadas ...
- Os pássaros não vão se incomodar vão?...
- Não, mas as pessoas nessa empresa de computador vão.
- Empresa?
- Qualquer um fazendo filmes de viadutos, prédios ou qualquer coisa assim... você vê tv ou lê jornais?
- Sim, eu vejo, mas acho uma bobagem isso.
- É, mas a gente só pode estar errado uma vez, e você viu o que aconteceu.

O diálogo prossegue com alertas cada vez mais constantes do interlocutor de Bellini. Em contraste com a fala de forte teor político, as imagens são extremamente poéticas: o pôr-do-sol, o céu, os pássaros. À fabulação da personagem, essa construção de mundo consonante com a retórica do medo dos EUA daquele momento, Bellini contrapõe a fabulação das suas imagens. A paisagem não parece conter todo esse risco que americano diz ter. Se os poderes escaneiam a imagem em busca de algum perigo iminente, um terrorista de passagem ou um assaltante em flagrante delito, às vezes a paisagem apenas se entrega de maneira inocente: é o voar dos pássaros, é o por do sol. O diálogo de forte teor político quando contraposto pela beleza das imagens da paisagem, cria uma situação de estranhamento e de reflexão a respeito de toda a situação que cerca a realização do filme (a situação do mundo, de uma certa forma). É um estranhamento que se acentua pois as duas pessoas falam das mesmas imagens: um a teme profundamente enquanto o outro vê nelas outras possibilidades que não as de vigilância. Se o exercício de fala do americano não é criação de mundo, mas a reprodução de um mito, Bellini produz outras possibilidades de mundo com aquelas imagens.

Se as imagens se tornam fabulação em *Landscape Theory*, no vídeo “*Sea in blood*”, do diretor trindadense Richard Fung, é o ato de fala que é genuinamente fabulador. O trabalho é uma investigação sobre a própria vida do diretor, mas por meio de um caminho indireto: trata mais da sua relação com sua irmã Nan e com o seu namorado

Tim. Os dois são portadores de doenças sanguíneas; ela possui uma doença rara, a talassaemia, ele é portador do vírus HIV.

A talassaemia é uma espécie de anemia e significa literalmente mar no sangue, que é o nome do vídeo no original em inglês. Richard já havia perdido um irmão com a mesma doença, Ian, que ele não chegou a conhecer. Richard é o narrador e intercala o vídeo com entrevistas, fotos, imagens do arquivo da família em super-8 e filmes educativos sobre a talassaemia. Ele conta como é viver com a possibilidade iminente da morte da irmã, de como ela é importante pra ele e de vários fatos importantes de sua vida: que ela foi a primeira pessoa a saber que ele era gay, suas viagens pelo mundo com Tim e a convivência do parceiro com a AIDS.

Um dos momentos mais importantes do vídeo é possibilitado pela própria realização da filmagem. Richard conta que a sua família não aprovava a sua viagem pela Ásia e Europa com Tim. Como sua irmã sempre esteve doente, ele via os avisos de piora do estado de saúde da irmã como uma espécie de pressão para que ele voltasse para casa. Após receber diversos telefonemas e de duvidar dos prognósticos da família, ele decide, resignado, acreditar em um dos relatos e decide retornar. Ele chegou em Toronto, no Canadá, onde a família morava na época, numa terça-feira à noite. A irmã havia falecido na manhã daquele dia.

Richard nunca conversou com a mãe sobre o assunto. Essa conversa só acontece mais de 20 anos depois, no e para o vídeo. A mãe narra os últimos momentos da vida da filha e conta como ela gostaria de ter visto Richard pela última vez. De grande força, essa rememoração é de extrema importância para esse retrato que Richard faz de si durante o filme. Não são apenas as suas memórias que estão ali presentes. Há algo que ele deixou em aberto no passado que é enfrentado ali agora. Não estar presente quando da morte da irmã parece ser algo que ele não perdoa em si. É apenas no triste relato da mãe, 20 anos após o fato, que ele consegue saber o que aconteceu naquele dia. Não há descrição da talassaemia ou imagens de arquivo que dizem mais de Nan e de Richard do que esse relato.

Uma investigação pelo próprio universo pessoal é também o que faz Ali Cherri no vídeo "*Un Cercle Autour du Soleil*", que é a sua primeira obra nesse formato. Cherri faz a

narração em *off* enquanto o vídeo é composto por imagens de Beirute. Ele conta a sua experiência na Guerra Civil Libanesa, de como a escuridão o reconfortava diante do conflito: no seu quarto, sob o seu cobertor e na escuridão ele se sentia protegido. Assim, o seu corpo imperfeito, que não correspondia ao que ele projetava, podia desaparecer. Cherri diz que a inadequação do seu corpo o protegia da guerra. Ele também afirma que se sentiu decepcionado com o fim da guerra: a paz, a tranquilidade, isso sim se configurava como o anormal pra ele. À luz do sol tudo parecia pior no Líbano: as ruínas de sua cidade pareciam derreter sob o calor do sol. Assim, não apenas as cicatrizes da cidade ficam visíveis, como as do próprio artista.

O relato de Cherri é extremamente potente. A fala, quase uma confissão, reconfigura a imagem da cidade. Os planos quase sempre estáticos, apresentam uma cidade que pouco a pouco vai se tornando o corpo de Cherri. A cidade perfurada de balas é a metáfora perfeita para o corpo inadequado do artista. Os longos planos apresentam prédios mal conservados e com marcas da guerra. O plano final do filme é um longo e lento movimento vertical que varre a cidade de cima a baixo. Sem nenhuma fala, apenas com o barulho de buzinas, esse movimento é a reconciliação de Cherri com a cidade: ambos precisam agora enfrentar as suas feridas para recomeçarem em tempos de paz.

O que a fabulação de Cherri nos demonstra é que a situação de guerra o força a se inventar constantemente, primeiro para suportar o conflito e depois para viver em paz. É todo um mundo construído sobre uma série de parâmetros que perde a referência. Fazer a vida ter sentido com a possibilidade sempre iminente de destruição, que não atravessa apenas o seu corpo, mas por toda a cidade e país que habita. É uma vida que passa por constante reinvenção. A fala, certamente planejada para entrar do jeito que entrou no vídeo, é seguramente diferente das falas que normalmente aparecem em documentários, focadas em uma certa espontaneidade possibilitada pelo encontro entre a equipe e a personagem. De qualquer forma, a fala do diretor é esse exercício de criação que a fabulação permite, a criação de um mundo que faz sentido para aquele que a faz e para quem partilha dele. Ter saudade da guerra? Algo pouco crível para nós que não partilhamos da mesma situação. Mas a construção que ele faz das imagens em conjunto com o texto tornam aquele mundo possível: é o mundo dele, a sua memória, o seu corpo e sua vida que são confessados ali. Ditos em voz alta, ganham uma dimensão muito maior em associação com as imagens.

#### 4.5 O SENSÍVEL DISSENSUAL: FICÇÃO E EMANCIPAÇÃO NA IMAGEM

Como vimos anteriormente, o filósofo Jacques Rancière mantém uma posição crítica diante do pensamento deleuziano e também com grande parte do pensamento a respeito do biopoder. “Resisto muito às teorias paranóicas de ‘sociedades de controle’ que dizem que ‘somos observados e controlados em todo canto’” (RANCIÈRE, 2009b, p.23). Por outro lado, quando se lê atentamente o trabalho do filósofo e o compara com o marco teórico utilizado em sua grande maioria até aqui, percebe-se que diversas das questões levantadas possuem a mesma inquietação. Como vimos em sua crítica à TV, ele tem interesse pela implicação dos espectadores em diversas manifestações. Existe, também, uma forte preocupação com a instauração do consenso, que pode ser entendido como a modulação, a instauração de um único mundo sem devir. Ainda mais importante, diferentemente dos autores que tratam do biopoder<sup>39</sup> na contemporaneidade, Rancière produz uma reflexão que se volta para a produção artística. É claro que não afirmamos que Rancière diz o que os outros já falam apenas com outras palavras. Existe uma originalidade em seu trabalho e esse diálogo que fazemos aqui é apenas a abertura para um referencial teórico que oferece respostas diferentes para problemas parecidos. Antes de analisarmos alguns vídeos a partir da lógica do dissenso, é preciso percorrer um pequeno percurso pelo trabalho teórico do autor, principalmente a sua concepção de estética e política.

Tema contemporâneo, a relação entre estética e política é discutida por diversos autores. Para uns, essa aproximação fica mais íntima quando as obras de artes passaram a tratar de política; para outros, o que ocorre é uma estetização da política. Rancière rechaça essa duas idéias. Primeiro, porque aquilo que ele concebe como política tem um significado bastante original, e segundo que, dentro dessa sua conotação, a estética está na base da política. Para Rancière o nascimento da política se dá por meio de um dano

---

<sup>39</sup> Para Maurizio Lazzarato, “é nesse momento que podemos constatar que a arte e a cultura não existem, mas existem práticas artísticas ou culturais, e que por causa e por meio destas práticas nos separamos, nos dividimos. E, se as práticas artísticas dividem, os direitos podem unir. (LAZZARATO, 2006, p.225). Ele complementa dizendo que “Os direitos são a definição das condições materiais da igualdade, os direitos são para todos. [...] A igualdade e a diferença podem articular-se de maneira feliz se e somente se elas dizem respeito à subjetividade qualquer, se elas concernem às identidades móveis, fraturadas, excêntricas, nômades, se elas aludem ao devir de todo mundo” (LAZZARATO, 2006, p.225).

original e irreparável: a contagem dos sem-parcela como o todo da sociedade sob a denominação de povo.

Rancière inicia a sua concepção do que seria política buscando o que Aristóteles entende pela noção. O homem, como todos os animais, é capaz de usar a voz para distinguir dor e prazer, mas ao fazer uso da palavra se diferencia deles para também demonstrar o sentimento de bem e mal e de justo e injusto. “A destinação supremamente política do homem atesta-se por um *indício*: a posse do logos, ou seja, da palavra, que *manifesta*, enquanto a voz apenas *indica*” (RANCIÈRE, 1996, p.17). O que a palavra manifesta para uma comunidade de sujeitos que a ouvem é o útil e o nocivo e *conseqüentemente* o justo e o injusto, prossegue o autor. Essa divisão dos animais estabelece duas formas de se participar do sensível: a do prazer e do sofrimento, comum a todos os animais dotados de voz; e a do bem e do mal, própria somente aos homens e já presente na percepção do útil e do nocivo.

Mas a participação dos sujeitos no espaço político se dá por meio de um erro de contagem ou uma contagem dupla. Aristóteles divide a sociedade por meio de três títulos: a riqueza de poucos (*oligai*), a virtude ou a excelência (*areté*) que dá seu nome aos melhores, *aristoi*, e a liberdade (*euletéria*) que pertence ao povo, *demos*. A combinação exata dos seus títulos de comunidade garante o bem comum. Mas nessa divisão percebe-se um erro fundamental. Aquilo que distingue o povo da aristocracia e da oligarquia é algo que é compartilhado pelos três; logo, aquilo que o povo toma como seu é aquilo que pertence a todo mundo. Por isso, Rancière afirma que existe um erro de contagem ou uma contagem dupla: o povo nada tem a oferecer na cena política, ou melhor, “o que ele traz à comunidade é, propriamente, o litígio” (RANCIÈRE, 1996, p.24). A liberdade que toma para si é o que pertence a todos na comunidade indistintamente: o povo é a parcela dos sem parcela. “O povo não é uma classe entre as outras. É a classe do dano que causa dano à comunidade e a institui como ‘comunidade’ do justo e do injusto” (RANCIÈRE, 1996, 24). Esse erro de cálculo é o erro fundador da política. Portanto, “há política – e não simplesmente dominação – porque há uma conta malfeita nas partes do todo” (RANCIÈRE, 1996, 25).

Além do erro de contagem constitutivo do povo, há também a classe que falta, a *aristoi*. Segundo Rancière, *aristoi* não passaria de outro nome para as *oligoi*, ou seja, as duas

classes se confundem, fazendo com que Aristóteles admitisse a existência de apenas duas classes: os pobres e os ricos. Mas não existe política simplesmente porque os pobres se opõem aos ricos. Para Rancière,

A política existe quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem parcela. Essa instituição é o todo da política enquanto forma específica de vínculo. Ela define o comum da comunidade como comunidade política, quer dizer, dividida, baseada num dano que escapa à aritmética das trocas e das reparações. Fora dessa instituição, não há política. Há apenas ordem de dominação ou desordem da revolta (RANCIÈRE, 1996, p.26-27).

O partido dos pobres encarna exatamente o que é a política, enquanto o dos ricos é o antipolítico. Isto porque os ricos negam a existência da parcela dos sem parcela, ou seja, da política. Para os ricos, há apenas partes da sociedade, maiorias e minorias sociais, categorias profissionais, grupo de interesses, comunidades, etc: em outras palavras, eles negam que existe uma parcela que nada possui. A guerra entre ricos e pobres é uma guerra sobre a própria existência da política. E essa disputa se dá na própria questão da palavra: há ordem na sociedade porque uns mandam e outros obedecem. Mas essa desigualdade só é possível porque existe uma igualdade: os que obedecem precisam entender quem manda. Logo, aquele que compreende é igual àquele que diz. É aí que se instaura uma questão importante na lógica do dano. Reconhecer que aquele que compreende, e Rancière dá ao verbo compreender dois significados, o de entender o que é dito e o de cumprir uma ordem, é igual àquele que fala. Assim, a desigualdade é baseada em uma igualdade inicial. Mas esse *desentendimento* não diz apenas às palavras, mas “incide geralmente sobre a própria situação dos que falam” (RANCIÈRE, 1996, p.13), ou melhor dizendo, sobre a partilha do sensível. Falaremos mais dessa noção adiante, mas ainda aqui é importante ressaltar por que o filósofo compreende que a política é estética desde sempre e porque ele não entende que foi recentemente que a política sofreu a desgraça de ser estetizada ou espetacularizada. Para ele a estética é “o que coloca em comunicação regimes separados de expressão” (RANCIÈRE, 1996, p.68). Dessa forma, se a política é o dano, esse dano se dá na disputa por uma situação de palavra que é um gesto de comunicação, logo, estético. Postergaremos um pouco essa discussão a respeito da estética e nela aprofundaremos quando adiante discutiremos a noção de regime estético das artes, conforme a concebe Jacques Rancière.



Como anunciamos, Rancière entende política a partir de um dano fundador. Sem a instituição desse dano o que existiria seria a dominação dos ricos sobre os pobres. O autor explica que as parcelas não existem até a instauração desse dano. É na própria situação de palavra, quando os incontados se fazem contar, quando estes demonstram que a desigualdade é fundada em uma igualdade, a posse da *logos*, é que acontece a política: a política acontece quando toda a ordem é suspensa pela pressuposição dessa igualdade. “Isso quer dizer que não existe sempre política. Ela acontece, aliás, muito pouco e raramente” (RANCIÈRE, 1996, p.31). O que existe normalmente, e que Rancière opõe à política, é a polícia. Para o filósofo, o que é chamado geralmente pelo nome de política, a saber, o conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessas distribuição, é uma outra coisa. A essa distribuição e ao sistema dessas legitimações ele propõe um outro nome, que é o de polícia. Para Rancière, portanto, é a polícia que, a priori, instaura uma partilha<sup>40</sup> do sensível:

A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído (RANCIÈRE, 1996, p.42)

Portanto, a partilha do sensível é esse regime que coloca os corpos ordenados por um sistema policial, cada um em seu lugar específico, cabendo a cada um nada mais do que a sua função na sociedade. O proletário não tem tempo para outra coisa que não seja o trabalho, por exemplo. O que reconfigura a partilha, ou melhor, coloca uma outra forma de partilhar o sensível, é o processo que instaura o escândalo de uma parcela que nada possui, a ruptura que demonstra que esse sensível onde cada um faz o que lhe é cabido a partir de uma idéia de dominação não é possível:

---

<sup>40</sup> Na citação que sucede essa nota, em vez de partilha, o termo que aparece é “divisões”. Essa opção é explicada em uma nota do revisor técnico localizada à página 11 do livro “O desentendimento”, de onde retiramos essa citação. Na Nota da Tradução que antecede o livro “A partilha do sensível”, surge a explicação do porque da retomada do termo partilha em português, cuja primeira aparição está no livro “Políticas da Escrita”, ambos de Rancière.

a atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 1996, p.42)

Uma outra partilha do sensível é aquela que iguala o qualquer um com o qualquer outro, que escancara o dano pela pressuposição de igualdade entre as pessoas. Essa atividade política que estabelece uma nova partilha é um processo de subjetivação, que é a abertura de um lugar onde o sujeito pode contar-se, é o espaço que mede a distância de uma parcela e de uma parcela que nada possui. Ao instaurar uma outra forma de participar do sensível, mostra-se que existem dois mundos convivendo no mesmo mundo: um mundo da parcela sem parcela e o outro mundo, da parcela que nega a existência do outro. Por isso, para Rancière, a política é um processo dissensual. “A política não é feitas de relações de poder<sup>41</sup>, é feita de relações de mundo” (RANCIÈRE, 1996, p.54). Em contrapartida, o filósofo identifica na contemporaneidade a supressão do dano que instaura o político, sob a forma de democracia consensual ou pós-democracia. Nesse contexto, não há sobra na contagem das partes, cada parcela é identificada consigo mesma. O consenso, como um certo regime do sensível, é aquele que faz da opinião pública como o idêntico do povo. “O povo é idêntico à soma de suas partes. A soma de suas opiniões é igual à soma das partes que o constituem. A contagem é sempre par e sem resto” (RANCIÈRE, 1996, p.107). E o regime policial tem como forma comum hoje, para Rancière, a opinião sondada e a exibição constante do real.

Se fixamos a partilha do sensível como aquilo que resulta de uma lógica policial, ou seja, aquilo que fixa o lugar e a função de cada um na sociedade, precisamos aqui nos desprender dessa noção para dobrá-la em outra, da partilha do sensível que nasce da atividade política para podermos fazer uma aproximação com as práticas artísticas que fazem parte de um determinado regime estético. O filósofo entende que estética

não é um novo nome para designar o domínio da “arte”. É uma configuração específica desse domínio. Ela não é a nova rubrica sob a qual se organizaria

---

<sup>41</sup> O alvo nessa noção é Michel Foucault. Para Rancière a ordem policial não é tanto uma disciplinarização dos corpos quanto as regras do seu aparecer. Além disso, ele critica Foucault diretamente ao comentar a noção de poder. Para Rancière, a noção de poder permitiria dizer que tudo é policial e conseqüentemente tudo é político. Se tudo é político, nada o é, atesta Rancière. “É igualmente importante dizer que nenhuma coisa é em si política, pelo fato de exercerem-se relações de poder” (RANCIÈRE, 1996, p.44)

aquilo que antes concerniria ao conceito geral de *poética*. Ela marca uma transformação no regime do pensamento da arte. E esse novo regime é o lugar onde se constitui uma idéia específica de pensamento. (RANCIÈRE, 2009a, p.13)

Assim, como afirmado anteriormente, a partir de Rancière, a política é estética em seu princípio, já que ele entende a estética “como o sistema das formas *a priori*, determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2005a, p.16). É a partir dessa estética primeira que se pode colocar, de acordo com Rancière, a questão das “práticas estéticas”.

Dessa forma, exposto o escândalo que é a política, “uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas”(RANCIÈRE, 2005a, p.15). As práticas artísticas reconfiguram esse comum partilhado ao intervirem na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. A arte é política enquanto uma partilha do sensível:

Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política.(RANCIÈRE, 2005b)

Mas a arte torna-se política dentro de um regime específico, o regime estético da arte. No que é chamado de arte na tradição ocidental, Rancière distingue três regimes de identificação. O primeiro seria o regime ético das imagens: “Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, o estatuto e significado das que são produzidas” (RANCIÈRE, 2005a, p.28). O segundo seria o regime poético ou representativo das artes. Ele entende esse regime como aquele que identifica as artes no interior de uma classificação de maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas, já que a *mimesis* é que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. O terceiro regime seria o estético. “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005a, p.33-34). Nesse regime, o que Rancière recusa, também, é uma oposição entre modernidade e pós-modernidade. Além disso, o filósofo coincide o regime estético com a modernidade e com a ruína do sistema da representação. O regime estético é nome que ele dá ao que é costumeiramente chamado de modernidade artística. “A idéia do sensível extirpado ao

sensível, do sensível dissensual, caracteriza propriamente o pensamento desse regime moderno da arte que propus chamar de regime estético da arte” (RANCIÈRE, 2005c). Aqui, novamente, a idéia do dissenso aparece como um aspecto importante do regime estético, ou seja, ele propõe um tipo de experiência sensível desconectada da experiência sensível normal, uma que extrapole a partilha que diz que cada um deve fazer apenas aquilo que lhe cabe. Outro aspecto importante que faz com que arte, política e estética se unam nesse regime, ou melhor, o que dificulta que cada parte seja identificada separadamente é que no regime estético as coisas da arte não se encontram aí definidas, como antes, pelas regras de uma prática:

A política da arte no regime estético das artes repousa sobre o paradoxo originário dessa “liberdade de indiferença” que significa a identidade de um trabalho e de uma ociosidade, de um movimento e de uma imobilidade, de uma atividade e de uma passividade, de uma solidão e de uma comunidade. Não existe uma pureza estética oposta a uma impureza política. É a mesma “arte” que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo. (RANCIÈRE, 2005b)

A arte deve, portanto, criar no regime estético um ponto de indiferença, um lugar onde a experiência estética possa se configurar a partir de uma partilha do sensível que extrapole a partilha inicial, aquela que diz que o a noite dos proletários é destinada para o descanso, para retomar as forças para mais um dia de trabalho. Um ponto de indiferença entre os cidadãos (a demonstração da desigualdade baseada na igualdade), entre os temas e uma ruptura da relação causa/efeito. É a constituição mesmo de um lugar onde o qualquer um igualado ao qualquer outro crie formas de uma experiência que permita a cada um produzir uma ficção. Dessa forma a arte, assim como a política, tem a capacidade de reconfigurar a própria relação entre aparência e realidade. Para César Guimarães,

Tornou-se impossível devolver a arte a ela mesma, e as obras resistem em serem tomadas unicamente como propiciadoras de julgamentos estéticos que, muito rapidamente, servem unicamente à própria visada dos seus intérpretes. Para Rancière, a identificação das práticas artísticas sempre derivou de uma inteligibilidade que as vincula a outras esferas da experiência (GUIMARÃES, 2004, p.7).

Logo, não existe um objeto ou prática artísticas que se fundam *a priori*, mas algo que se estabelece na relação.

O regime estético das artes significa o fim da hierarquização dos temas e da representação. Além disso, é um regime que torna indiscernível a arte das outras esferas da experiência, como a política. É bem o contrário do regime representativo, onde há a classificação de temas e a distinção, por exemplo, entre verdade e ficção. A poesia, Rancière dá esse exemplo a partir da Poética aristotélica, não tem que prestar contas quanto à verdade daquilo que diz, já que não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. No regime estético, a ficção deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações segundo a necessidade e verossimilhança e torna-se a ordenação de signos. “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005a, p.59). Dessa forma, a revolução estética faz com que o testemunho e a ficção pertençam a um mesmo regime de sentido, pois o real, para ser pensado, precisa ser ficcionado. Nesse ponto, Rancière destaca que o cinema documentário é mais capaz de uma invenção ficcional do que o cinema de ficção, preso ao sistema representacional. Isso se dá, também, com a ascensão do qualquer um, do banal, à categoria de arte.

Importante ressaltar que a partilha do sensível que configura o regime estético das artes é aquela que se dá pelo dissenso<sup>42</sup>, pelas ficções que recriam a todo momento o lugar onde qualquer um pode ser contado como igual. Pois uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias, mas na construção de uma nova relação entre aparência e realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum.

Mas o que parece ser o grande desafio da arte e da política hoje é a perda do sentido de ficção, “a tendência a anular a incisividade do encontro dos heterogêneos” (RANCIÈRE, 2005b). E a anulação desse encontro se dá pelo consenso, que abole “a possibilidade de opor um mundo comum a um outro” (RANCIÈRE, 2005b).

A oposição de mundos, base do dissenso ou ficção, é o que permite a emancipação, uma reconfiguração da partilha do sensível:

---

<sup>42</sup> “O dissenso, fundamental na constituição de um campo democrático, importa enquanto é mantenedor de uma potência da multiplicidade. Ou seja, o dissenso é estético, a-lógico e sensível. O dissenso não pode perfazer uma lógica de oposição binária, por um lado, nem se resumir ao que pode a palavra e o discurso” (MIGLIORIN, 2008, p.260).

a emancipação dos trabalhadores não dizia respeito a adquirir o conhecimento da sua condição. Tratava-se de configurar um tempo e um espaço que invalidasse a velha partilha do sensível que condenava os trabalhadores a não fazer nada com as suas noites além de restaurar suas forças para trabalhar no dia seguinte. (RANCIÈRE, 2007, p.279, tradução nossa)

Emancipação significa isso, portanto, o embaçamento da oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem, entre aqueles que são contados e aqueles que se fazem contar como membros da sociedade. É a capacidade do sujeito ser reconhecido como ator em sua própria história e capaz de traduzir a história do outro a partir do seu lugar. Tentaremos ver, em dois vídeos, como essas noções se aplicam para a análise de imagens que difiram da idéia do consenso e da modulação.

Realizado durante a guerra travada entre Israel e Líbano em 2006, “(Posthume)” é um vídeo do senegalês Ghassan Salhab. Segundo o diretor, desde a agressão israelense durante o verão de 2006, a ficção está sendo varrida pelo real em Beirute. “(Posthume)” é um vídeo-ensaio duplamente assombrado pela ausência atual da ficção e pela onipresença do real em Beirute. Imagens de homens e mulheres (os mortos?) que se sobrepõem às imagens de noticiários e dos planos longos de Beirute compõem o vídeo. As vozes em *off* narram algumas das situações proporcionadas pela guerra. Por exemplo, uma das vozes comenta que o exército israelense atacou sistematicamente o território libanês, e que o começo da guerra normalmente é quando as usinas elétricas são atacadas. Mas, nessa guerra, Israel deixou o Líbano com energia elétrica. A voz comenta que, é como se Israel quisesse que o povo libanês testemunhasse a sua própria morte ao vivo pelos noticiários. “E como irei ver a imagem da minha própria morte enquanto morro?”, diz.

A idéia de um real sem ficção é dupla na concepção do vídeo: primeiramente, é pela presença e exibição constante do real na tela da TV, a coincidência da vida (ou morte) com a sua transmissão. É a própria ausência da ficção, enquanto invenção de histórias ou de fabulação. A outra idéia que a ausência de ficção trás é aquela levantada por Rancière, onde uma partilha do sensível produz apenas o consenso. Por meio da divisão policial, cada qual na guerra possui apenas aquilo que lhe é designado como seu papel, de vítima, agressor ou inimigo. A onipresença do real é a impossibilidade de outros olhares sobre a situação.

Dessa forma, o vídeo apresenta e defende a tese de que é preciso de ficção para compreender o Líbano daqueles tempos. Mas o que ele propõe não é uma ficção nos termos da representação e apresentação de uma narrativa, mas sim aquela que é sinônimo do dissenso, que faz da cena política efetivamente estética. É por meio de um mosaico dissonante, onde se vê a imagem asséptica dos estúdios de TV nas imagens do telejornalismo em contraponto com as ruínas das ruas do país. “Ruínas antes mesmo das ruínas”, é a frase que abre o vídeo. Mais do que dizer da situação atual do país, diz da própria formação dele: a ruína testemunha de todos os conflitos do Líbano.

Além das ruínas, outro contraponto com as imagens de TV são as vozes que narram as situações proporcionadas pelo conflito. Ouvimos o que elas tem a dizer mas não podemos ver os seus rostos, já que eles não são mostrados. Também não vemos as situações narradas ou os seus locais de acontecimento, seja uma casa ou um hospital. Os únicos rostos que vemos na tela parecem apenas assombrar a imagem. Impassíveis aparecem em sobreposição às ruínas e caladas espreitam fixamente o espectador, permanecem de olhos fechados ou se mostram de costas. Habitam outro tempo e espaço, lutam para permanecer na imagem. São os mortos que buscam na imagem uma sobrevivência ou as testemunhas, caladas perante aquilo que ocorre diante dos seus olhos.

Mas será que há apenas para se testemunhar as imagens de manobras militares, os infográficos e as cenas de manifestações de ambos os lados, como quer fazer a TV? A situação do conflito pode permitir outros pontos vista, outras histórias e modos de ver. Os envolvidos podem tomar posições que não àquelas pré-definidas. De certo há de se questionar que falta o ponto de vista israelense. Mas, sem dúvida, não é a simples oposição vítima e agressor que o vídeo apresenta. É a tentativa de compreensão não apenas daquela guerra, mas da configuração do país, em constante conflito pelos mais diversos motivos e que agora tem que lidar com essa situação nova, da exposição intermitente dos seus mortos e das suas feridas. Soma sem resto, tentativa de tornar aquilo que está na tela, seja da TV ou do radar, o que é o país e seu povo. Nesse vídeo-ensaio, é a produção de formas de pensamento dissensuais, assim sendo estéticas, que apresentam a situação como conflituosa e reivindicam do espectador uma atitude emancipada, que participe do sensível ali exposto de uma maneira diferente da partilha que lhe é correspondente.

Uma proposta de emancipação também está presente no vídeo *“Despair”* da dupla de artistas russos Galina Myznikova & Sergey Provorov. Esse trabalho é mais um esforço deles dentro do que eles chamam de comunicação não-verbal e apresenta uma espécie de performance ou coreografia, onde a narrativa não obedece a qualquer tipo de representação. No vídeo, ocorre uma espécie de cerimônia: a ressuscitação de um pássaro. Esse penoso ritual apresenta um grupo de homens empunhando galhos nas mãos e imitando a natureza, principalmente a escassa vegetação do ambiente. Mas a ressuscitação do pássaro parece cobrar uma vida, pois o corpo de um dos homens cai desfalecido após o final do ritual. Não é possível definir a qual tempo pertence as pessoas em cena: hoje, há mil anos ou um tempo suspenso. A temporalidade parece ser outra, pois tudo é mais lento, desde o movimento das pessoas em cena até o vídeo como um todo, já que cada imagem dura bastante na tela, o que permite ao olhar percorrer todo o quadro. Como a edição permite quadros bastante estáticos e as personagens pouco se movem, o que se vê é o movimento do vento, que faz balançar os galhos e trás agitação ao pássaro morto.

Extremamente rigorosos, os artistas fazem com que o vídeo se confunda em vários momentos com uma pintura: tudo está em preto e branco, um incrível e belo contraste da neve com a vegetação e as pessoas de preto. A ação é mínima. A recusa das palavras faz com que toda a construção se de na imagem e por meio dela. Não existe nenhum texto para ser lido ou ouvido, nenhuma legenda é colocada com algum tipo de tradução. É um trabalho radical naquilo que propõe e coerente com a trajetória dos artistas.

O vídeo inteiro causa estranhamento, pois a história ali contada pode permitir várias leituras. É um ritual, como sugerimos ou poderiam ser imagens de guerra ou de resistência, com os galhos em punho representando fuzis? Além disso, os artistas não se prendem a nenhuma fronteira delimitada por gêneros e tipos de arte. Durante dois anos exibiam um programa na TV russa utilizando dos mesmos recursos das suas obras exibidas e premiadas em festivais de arte. Há a utilização de enquadramento clássicos do cinema e o uso de uma fotografia esplendorosa, mas há a fuga da representação e do tratamento do tema tradicionais à arte. É esse trabalho de ficção, de construção de pensamento por meio da oposição de coisas distantes. Não existe apenas uma leitura possível do vídeo. A única coisa que ele solicita é o olhar atento e assim permite que cada



um crie suas histórias, que reconfigure o lugar do vídeo e o seu lugar enquanto espectador. Dessa maneira, impede a instauração de um consenso e os riscos que ele guarda.

## 5 CONCLUSÃO

### *Desvirtuar o poder.*

Optamos por um longo percurso teórico e histórico para compreender as dinâmicas que permitem o exercício do poder desde o princípio da modernidade. Se existe algo que pode ser denominado biopoder é preciso compreender que ele não é a mesma coisa desde sempre. Assim, há o poder de soberania, o disciplinar e o de controle: três manifestações do poder, três tipos de sociedade. Da soberania à disciplina efetivamente há um rompimento, mas o surgimento das tecnologias de controle não significou o fim das disciplinas e das vigilâncias. Cada uma vive a sua época de ouro, mas ambas são inspiradas e compõem essa complexa forma de gestão e exercício de poder que é o biopoder. Há, ainda hoje, sobreposição e às vezes uma competição entre essas tecnologias, cada uma querendo mostrar que lida melhor com os diversos tipos de problemas e com o governo dos indivíduos.

O biopoder, por meio dos seus dispositivos, produz subjetividades, corpos, modos de vida e de consumo. Há também uma relação com o discurso estético. Como o primeiro capítulo demonstra mais claramente, há uma implicação recíproca entre os discursos produzidos pelo poder e o discurso estético, com os seus dispositivos operando ao mesmo tempo no processo de docilização dos corpos e na distração da população. Os novos modos de vida possibilitados nesse contexto também fazem surgir novos modos de ver e de pensar, na literatura, no cinema e na pintura, por exemplo.

No capítulo seguinte nota-se que a sociedade do controle se vale do aprofundamento do capitalismo e dos dispositivos de comunicação e telecomunicação. Essa fase, a contemporânea do biopoder, demonstra que é na rápida circulação de pessoas e de informações que ocorrem várias das relações de poder. Defendemos que a imagem paulatinamente assume importante função de controle dentro desse contexto. Os diversos processos de visualização possibilitam um controle cada vez mais extenso, não apenas sobre a superfície dos corpos, mas sobre o seu interior e sobre as subjetividades. Ditam e tentam identificar atitudes, do consumo ao terrorismo. Além disso, as imagens

parecem encerrar suas possibilidades nessa função de modulação, produzindo um mundo sem abertura para aquilo que é da ordem do imprevisível.

*Virtualizar a imagem.*

Mas se afirmamos que a imagem participa dos dispositivos de poder reduzida ao clichê e à informação, também dissemos que ela possui possibilidades estéticas infinitas. A grande questão é que essa potência é exatamente o que é modulado. O devir criativo da imagem, e não apenas dela, é impedido de se atualizar. Mas para fazer essa passagem é preciso que algo perturbe o poder, que algo enfraqueça as suas linhas e que assim possibilite que a imagem se abra a outros mundos. Escolhemos trabalhar com três conceitos: virtual, fabulação e dissenso. Elencamos esses três por entendermos que eles dialogam de maneira mais próxima com a teoria do biopoder. São três conceitos que permitem uma análise da imagem e podem ser traduzidos e identificados como gestos estéticos, algo que permite à imagem alcançar outros efeitos. Não afirmamos que apenas esses três movimentos fazem essa passagem, apenas os elegemos diante de uma série de possibilidades. As linhas de fuga são infinitas e esses três gestos são apenas alguns que dão à imagem outras possibilidades.

Ao escolhermos esses conceitos, uma primeira dificuldade nos foi colocada pelos filósofos que identificam na biopotência uma valorização da vida naquilo que ela pode oferecer de afetos, inteligência e colaboração. Ao apontarem que qualquer pessoa é dotada de uma enorme capacidade criativa, eles acabam por recusar o campo da arte, ou, melhor falando, apontam que os trabalhos denominados como arte parecem se associar de maneira indubitável com o poder, cooperando com a modulação. Como toda meia verdade, traz uma meia mentira. É claro que é preciso olhar com cuidado para a arte que aparece de maneira mais institucionalizada, que funciona às vezes mais como um mercado do que qualquer outra coisa. Mas há também o risco de tomar uma manifestação extremamente importante como algo simplesmente pobre por fazer parte de um circuito institucionalizado.

Os vídeos que escolhemos para o diálogo teórico no último capítulo possuem uma carreira em festivais e mostras, são premiados e representados por galerias. Mas também podem ser entendidos como componentes dessa produção comum presente na

biopolítica. Algo que o formato vídeo permite é que esse fazer cinema do mundo inteiro de que fala Daney também seja um mecanismo privilegiado para aparição dessas obras potentes. Libanês sitiado fazendo vídeo com celular e máquina fotográfica; brasileiro nos EUA filmando sem ser percebido: ponto para os dispositivos, que desvirtuados da sua função moduladora, permitem a criação de algo que não estava programado; ponto também para os criadores, que sabem captar a sensibilidade do momento, usar aquilo que tem à mão sem se furtar de produzir pensamento. O que queremos dizer é que essa produção institucionalizada não precisa necessariamente ser substituída pela produção do qualquer um. Com a profusão de imagens, o gesto curador continua sendo extremamente importante, seja o do curador da galeria ou da bienal, seja o de quem seleciona os vídeos prediletos no *YouTube*. Talvez perca destaque a figura do artista, e aí é preciso concordar com os filósofos do capitalismo cognitivo, e ganhe ainda mais destaque a obra ou o produto a partir apenas das suas qualidades estéticas, na experiência que proporciona.

Logo, foram três as linhas de fuga que identificamos como aquelas que poderiam levar a imagem à efetivação da sua potência. O conceito de virtual é amplamente utilizado por uma série de teóricos que analisa o cinema. Como o termo é recuperado por Deleuze em Bergson oferece uma importante forma de leitura das imagens e também do capitalismo. Ligado à uma idéia de criatividade, o virtual é a possibilidade infinita de mundos. Uma imagem virtualizada é aquela que se abre às possibilidades estéticas infinitas, que não se encerra na lógica da modulação e da proliferação de clichês. Nos vídeos que analisamos, há duas experiências distintas que permitem essa virtualização. Em um, há a repetição de uma mesma imagem, mas em cada aparição ela é diferente; no outro vídeo, uma pequena defasagem entre a imagem e a informação perturba por completo a imagem que não temos mais diante dos olhos. Não há um modo de fazer que permite que a imagem encontre o virtual presente nela.

O conceito de fabulação era central nessa pesquisa quando da sua proposição, mas ele se mostrou insuficiente para a análise de uma gama mais ampla de vídeos. Como se relaciona de forma mais íntima com os atos de fala, ficaríamos impossibilitados de analisar alguns trabalhos que recusam a fala. Mesmo assim, não entendemos o termo apenas a partir dos seus usos mais comuns, para análise das entrevistas documentárias ou compreensão de romances literários. Os atos de fala são importantes, mas

entendemos que a fabulação é algo que perturba a imagem, algo que faz a imagem mostrar mais do que esta latente. A fala aparece em documentários e principalmente na mídia em associação com as imagens, mas quase sempre ela serve apenas para a reiteração daquilo que já foi mostrado, logo, não funciona como abertura de mundos possíveis. Por questão metodológica, fabulação e virtual aparecem separados, muito obviamente por serem termos diferentes. Mas é preciso pontuar aqui que, como Deleuze apresenta a fabulação, ela implica em um processo de virtualização.

O terceiro termo usado faz parte do trabalho filosófico de Rancière. Trata-se do conceito de dissenso (ou ficção), extremamente importante na sua caracterização da partilha do sensível e do desentendimento. O seu trabalho é de natureza diferente daquele que compõe a maior parte dessa dissertação. Contraponto crítico, Rancière também é importante por oferecer respostas para problemas que, mesmo não apresentados da mesma maneira, são em muito parecidos com aqueles propostos por Foucault, Deleuze e outros. A idéia de que vivemos uma era de instauração de consenso, algo como a modulação biopolítica, é contraposta com a noção de dissenso, a possibilidade de uma emancipação dos sujeitos que passariam assim a se valer da ficção, a capacidade de criar e contar histórias a partir dos seus lugares de fala: com isso, instauram uma outra partilha do sensível.

Cada uma das obras escolhidas para fazerem parte dessa dissertação o foram por completamente distintas daquelas que identificamos como imbricadas com o poder. Há algo nelas que as fazem saltar do fluxo, instaurando algo de novo e possibilitando uma nova experiência. Assim, destacadas do fluxo de imagens, é preciso partir para um corpo-a-corpo com elas. É talvez aí que esteja uma grande chave para a compreensão dessas obras: é preciso ir ao encontro delas, tensionar as suas linhas e permitir que os mundos ali possíveis se atualizem. Elas certamente querem algo de nós, mas não nos dá isso facilmente; exigem dos espectadores um trabalho diante delas, do olhar, da memória e do pensamento. Ao nos fazer percorrer esses caminhos mais complexos nos possibilitam participar de um mundo que não conhecíamos de antemão e também nos dá a possibilidade de criar os nossos: com isso, ao desvirtuarem o poder, *virtualizam* a imagem.

## 6 REFERÊNCIAS

ALLIEZ, Éric. Nota pós-democrática. In.: ALLIEZ, Eric. Da impossibilidade da fenomenologia: sobre a filosofia francesa contemporânea. São Paulo: Ed. 34, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENTES, Ivana. Imagem, pensamento, resistência. In.: O trabalho da multidão: império e resistências. COCCO, Giuseppe; PACHECO, Anelise; VAZ, Paulo (Orgs). Rio de Janeiro: Gryphus: Museu da República, 2002.

BENTHAM, Jeremy. O Panóptico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BERGSON, Henri. As duas fontes da moral e da religião. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BOLZ, Norbert W. Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria: teoria da mídia em Walter Benjamin. In.: Revista USP nº15: Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, Set/Out/Nov 1992. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/15/norbert.php>. Acesso em 29 out. 2008.

BRUNO, Fernanda Glória. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. In. Revista FAMECOS nº 24, p.110-124. Porto Alegre, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: Catálogo do Forumdoc.bh.2001. Belo Horizonte, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In.: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo (Orgs.). Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In.: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. Techniques of the Observer, On vision and modernity in the Nineteenth Century. Cambridge Mas., MIT, 1992

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In.: ALLIEZ, Eric. Deleuze filosofia virtual. 1.ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. 339p.

DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. Conversações: 1972-1990. 1.ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Crítica e Clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1995b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? 1.ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1991.

DUBOIS, Phillippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. A governamentalidade. In.: Estratégia, poder-saber. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A Vontade de Saber. 17.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979). 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

FOUCAULT, Michel. O nascimento da medicina social. In.: Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. O poder psiquiátrico: curso dado no Collège de France (1973-1974). 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

FOUCAULT, Michel. Os anormais: curso dado no Collège de France (1974-1975). 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978). 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.



FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: história da violência nas prisões. 30.ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUIMARÃES, César. A experiência estética e a vida ordinária. In: e-compós, nº1: 2004. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/14/15>. Último acesso em 09 dez 2008.

GUIMARÃES, César. O Rosto do Outro. In: Catálogo do Forumdoc.bh.2000. Belo Horizonte, 2000. p.30-33

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano. A fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In.: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. In: ALLIEZ, Éric. Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Império. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.  
LAZZARATO, Maurizio. As Revoluções do Capitalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LAZZARATO, Maurizio. As Revoluções do Capitalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

MACHADO, Arlindo. A emergência do observador. In.: Galáxia, São Paulo, v. 3, 2002.

MOULIER-BOUTANG, Yann. O território e as políticas de controle do trabalho no capitalismo cognitivo. In.: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo (Orgs.). Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MIGLIORIN, Cezar Avila. Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

NEGRI, Antonio. Cinco lições sobre império. Rio de Janeiro: DP&A. 2003

NEGRI, Antonio. Infinitude da comunicação/Finitude do desejo. In. PARENTE, André (Org.). Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005a

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. In.: Intermídia nº 8, 2008. Disponível em <http://www.intermidias.com/txt/ed8/De.pdf> Último acesso em 09 dez 2008.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento: política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente estético. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. Partilha do sensível: a associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. In.: Cult: Revista Brasileira de Cultura, nº.139, São Paulo: Ed. Bregantini, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. 2005b. Disponível em [www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf](http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf) Último acesso em 09 dez 2008.

RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa. 2005c. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato> Último acesso em 09 dez 2008.

RANCIÈRE, Jacques. The Emancipated Spectator. In. Artforum International Magazine. New York: No. 7, 2007.

ROLNIK, Suely. A vida na berlinda. In.: O trabalho da multidão: império e resistências. COCCO, Giuseppe; PACHECO, Anelise; VAZ, Paulo (Orgs). Rio de Janeiro: Gryphus: Museu da República, 2002.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In.: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VIRILIO, Paul. O espaço crítico. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

VIRNO, Paolo. Virtuosismo e revolução: a idéia de “mundo” entre a experiência sensível e a esfera pública. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

## **VÍDEOS**

(POSTHUME). Direção: Ghassan Salhab, Líbano, 2007, 28 min.

DESPAIR. Direção: Galina Myznikova & Sergey Provorov, 2008, 30 min.

LANDSCAPE theory. Direção: Roberto Bellini, Brasil/EUA, 2005, 5 min.

REMANESCÊNCIAS. Direção: Carlos Adriano, Brasil, 1994-1997, 18 min.

SEA in blood. Direção: Richard Fung, Canadá, 2000, 26 min.

UN Cercle Autour Du Soleil. Direção: Ali Cherri, Líbano, 2006, 15 min.

UNTITLED. Direção: Ali Cherri, Líbano, 2006, 3 min.