



Significação: revista de cultura  
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Aidar Prado, Jose Luiz

Política da imagem na era da convocação

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 39, núm. 37, enero-junio, 2012, pp. 167-  
187

Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766001010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



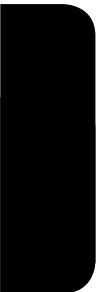
////////////////////

# Política da imagem na era da convocação<sup>1</sup>

*José Luiz Aidar Prado<sup>2</sup>*

1. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, ocorrido na Universidade Federal de Juiz de Fora, em junho de 2012.

2. Doutor em comunicação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e bacharel em filosofia pela Universidade de São Paulo. É professor do Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Coordena o Grupo de Pesquisas em Mídia Impressa na PUC-SP. E-mail: aidarprado@gmail.com



### Dispositivos biopolíticos

Há uma tensão importante a considerar na cultura midiática de convocação (PRADO, 2010), no começo do século XXI, entre o poder sobre a vida e o poder da vida. Como diz Pelbart o poder da vida é a “potência política da vida, na medida em que ela faz variar suas formas e reinventa suas coordenadas de enunciação” (2003, p. 13). Até o século 16 vigorou o poder soberano, que tinha direito sobre a vida e sobre a morte dos súditos. Como diz Foucault (1999), ele podia causar a morte ou deixar viver. A partir dos séculos XVII e XVIII, surgiu um novo tipo de poder — com técnicas cada vez mais específicas, centradas no corpo individual —, que Foucault chamou de poder disciplinar, cuja função não é mais a de matar, mas a de investir sobre a vida. A partir da segunda metade do século XIX, surgiu outro tipo de poder, que integrou as tecnologias disciplinares e que se dirigiu não mais ao corpo individual, mas ao homem vivo em sua multiplicidade, em sua massa, na medida em que esta última se vê “afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc.” (FOUCAULT, 1999, p. 289). A partir daí, o poder se dirigiu ao homem-espécie. Com a era dos biopoderes dá-se, portanto, a passagem do poder soberano sobre a vida e sobre a morte para o investimento na vida, a partir das regulações sobre o corpo individual e, posteriormente, sobre o corpo populacional.

Os aparelhos de comunicação (os *media*) entram nessa história do nascimento da biopolítica num momento posterior — principalmente após a Segunda Guerra Mundial —, que Deleuze

sugeriu chamar de “sociedade de controle”: um termo impreciso, na medida em que desde a era das tecnologias disciplinares havia controle. Chamaremos esse período, em que vige tal sociedade, de “era das convocações”, cujo momento inicial Debord nomeou “sociedade do espetáculo” (PRADO, 2010). Nessa fase ocorre, como diz Deleuze (1992, p. 220), a “crise generalizada de todos os meios de confinamento”, da prisão e da fábrica, da escola e da família. “Trata-se apenas de gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam. São novas formas de controle ao ar livre”, que substituem as antigas disciplinas “que operavam na duração de um sistema fechado”. Para Deleuze (1992, p. 221), os confinamentos das sociedades disciplinares são moldes, enquanto “os controles são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro”. O sentido do emprego e da empregabilidade se altera na passagem da fábrica (disciplinar) para a empresa (controle), pois a vivência nesta última não é mais aquela do modelo da linha da fábrica fordista, em que o trabalhador permanecia décadas construindo uma narrativa de vida sediada no trabalho. Agora, a empresa é o palco de um jogo em que os microempreendedores constroem seus pequenos cenários produtivos e se autoconstroem, ao mesmo tempo que fazem a empresa crescer.

De outro lado, a escola é hoje apenas parte da constante autoformação das pessoas. Cada um se autoconstrói sem parar, passando, quando necessário for, pelos espaços de relativo confinamento, de disciplinas inseridas em um sistema mais amplo, em que discursos modalizadores oferecem sem cessar formas de automelhoria de indivíduos, de empresas, de famílias. As modalizações são moduladoras nesse sentido deleuziano. O dinheiro, nesse processo, passou do ouro para a moeda flexível: “a velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente é o das sociedades de controle” (DELEUZE, 1992, p. 222). O surfe, sugere Deleuze, é a figura do esporte que melhor representa essa constante modulação das sociedades de controle: o corpo tem de ser plástico, veloz, constituindo com a onda uma máquina de expressão, para criar uma imagem de

beleza de integração entre a energia variável do mar-natureza e a energia criadora de movimentos de sustentação da linguagem humana. É por isso que a televisão tem verdadeiro êxtase ao reproduzir as imagens de surfistas.

Na sociedade de controle, a biopolítica penetra nos dispositivos midiáticos não mais a partir de um “supereu” repressor, mas de um “supereu” que incita ao gozo (SAFATLE, 2005, p. 119). Os enunciadores midiáticos fornecem receituários modalizadores para cada qual ter sucesso, ser feliz, gozar ao máximo. O mais valor hoje não é somente mais valor de trabalho, mas de gozo. E, como diz Pelbart, hoje mudou a relação entre capital e subjetividade: “consumimos mais do que bens, formas de vida” (PELBART, 2003). A captura dessa energia das formas de vida até nos rincões mais longínquos da periferia é eficaz: os tecnólogos de discursos extraem os sentidos, transformam-nos e injetam-nos em novos programas de superprodução semiótica, para criar mais valor-signo. Essa injeção é a conexão com o “mundo em rede” do capital-cultura, pois há muitas décadas a cultura deixou de ser o reduto de revolta contra o capitalismo.

Entretanto, como diz Pelbart (2003, p. 21), “não deveríamos deixar-nos embalar por um determinismo tão apocalíptico quanto complacente”. Sua proposta é benjaminiana: escovar o presente a contrapelo, para “examinar as novas possibilidades de reversão vital que se anunciam nesse contexto” (PELBART, 2003, p. 21). É a linha que seguiremos doravante neste texto. Tudo o que é expropriado das redes, bem como os movimentos sociais contra-hegemônicos e as muito diversas formas de vida, não são “massa inerte e passiva à mercê do capital, mas um conjunto vivo de estratégias” (PELBART, 2003, p. 21). Ou seja, na linha foucaultiana, todo poder cria sua própria resistência. Se examinamos, por um lado, os dispositivos biopolíticos, em particular os midiáticos, em seu poder de captura das formas de vida e de produção de receitas modalizadoras e mapas cognitivos do sucesso e da felicidade ao modo do capitalismo globalizado, temos também, por outro, de considerar os movimentos de resistência ou alternativos, que criam outros caminhos.



uma intolerável realidade que a imagem pudesse opor ao prestígio das aparências, tendo passado a existir apenas um mesmo fluxo de imagens, um único regime de exibição universal, e seria este regime que constituiria hoje o intolerável” (RANCIÈRE, 2010, p. 127).

Por que ocorreu essa “reviravolta”? Não se trata, diz Rancière (2010, p. 127), do “desencantamento de um tempo que já não acreditasse nem nos meios de atestar uma realidade nem na necessidade de combater a injustiça”. O que ocorre é uma *duplicidade* já presente no *uso militante* da imagem intolerável: “não há razão particular que faça com que os que a vêem se tornem conscientes da realidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 127). A imagem teria um efeito político somente se o espectador se sentisse “já culpado por olhar para a imagem que deve provocar o sentimento de sua culpabilidade” (2010, p. 128). O problema é que “o simples fato de olhar para as imagens que denunciam a realidade de um sistema surge já como uma cumplicidade no interior desse sistema” (2010, p. 128). Não basta, portanto, a fim de que o espectador se politize, isto é, saiba diferenciar as imagens alienadas, oferecer-lhe imagens intoleráveis e colocá-lo ao nosso lado na denúncia do espetáculo: “se qualquer imagem mostra simplesmente a vida invertida, tornada passiva”, bastaria voltar a inverter essa imagem “para libertar o poder ativo que ela desviou” (2010, p. 130). Como diz Žižek (1996, p. 13), a ideologia não pode mais ser pensada como “falsa consciência”.

Não basta construir imagens ativas de corpos em busca do desejo deleuziano, porque o mercado também constrói imagens nesse registro, com um simulacro de liberdade e de atividade a partir do mundo do consumo. Que isso nos leve à conclusão de que todas as imagens são más, à culpabilidade do espectador, de nada adianta para a crítica do sistema:

a demonstração da sua culpabilidade importa mais ao acusador do que a sua conversão à ação. É aqui que a voz que formula a ilusão e a culpabilidade ganha toda a sua importância. [...] Essa voz diz-nos que a única resposta face a este mal é a atividade. Mas diz-nos igualmente que nós, que olhamos as imagens que ela comenta, nós nunca agiremos, que permaneceremos espectadores de uma vida



passada dentro da imagem. A virtude da atividade, oposta ao mal da imagem, é então absorvida pela autoridade da voz soberana (RANCIÈRE, 2010, p. 131).

Assim, as imagens das câmaras de gás poderiam ser entendidas como “demasiado reais”, o que as tornaria intoleráveis. Mas seria possível o argumento inverso, a de que são intoleráveis porque mentem, porque não representam a realidade dos campos: o real nunca é solúvel no visível. Este último foi o argumento de Wajcman ao criticar o ensaio de Didi-Huberman que abria a exposição *Memórias dos campos* em Paris, em que havia “quatro pequenas fotografias feitas a partir de uma câmara de gás de Auschwitz por um membro dos Sonderkommandos. Essas fotografias mostravam um pequeno grupo de mulheres nuas a serem conduzidas para a câmara de gás e incineração dos cadáveres ao ar livre” (RANCIÈRE, 2010, p. 132).

Rancière (2010, p. 134) critica essa posição de Wajcman, na medida em que ela só seria razoável se

tivesse em vista apenas contestar que as quatro fotografias tivessem a capacidade de representar a totalidade do processo de extermínio dos judeus, o seu significado e a sua ressonância. Mas essas fotografias, nas condições em que foram captadas, não tinham evidentemente tal pretensão e o argumento visa de fato algo de inteiramente diferente: instaurar uma oposição radical entre duas espécies de representação, a imagem visível e o relato por intermédio da palavra, e duas espécies de certificação, a prova e o testemunho.

Como distinguir, pergunta Rancière, a virtude do testemunho da indignidade da prova? A palavra, por não dizer tudo, tem uma virtude negativa ao se opor à suficiência atribuída à imagem, “ao caráter enganador dessa suficiência” (RANCIÈRE, 2010, p. 135). Para Wajcman, a verdadeira testemunha é a que não quer testemunhar. A palavra da testemunha é sacralizada por três razões negativas: “primeiro, porque é o oposto da imagem, que é idolatria; depois, porque é a palavra do homem incapaz de falar; finalmente, porque é a palavra do homem obrigado à palavra por uma palavra mais poderosa que a sua” (RANCIÈRE, 2010, p. 137) (aqui a voz poderosa é a de Lanzmann, no filme *Shoah*, que incita o depoente, que chora diante das imagens, a continuar falando).

A voz que incita o outro a continuar tem, porém, um poder que deve se exprimir em imagens, pois “o que serve de testemunho é a emoção estampada em imagens” (RANCIÈRE, 2010, p. 137). Assim,

o argumento do irrepresentável envolve-se num jogo duplo. Por um lado, opõe a voz da testemunha à mentira da imagem. Mas quando a voz se suspende, é a imagem do rosto em sofrimento que se torna a evidência sensível daquilo que os olhos da testemunha viram, a imagem visível do horror do extermínio (RANCIÈRE, 2010, p. 138).

Assim, é preciso cuidado diante desse jogo de palavra e imagem, o que leva Rancière a criticar o simplismo das ideias de representação e de imagem “sobre as quais a dita oposição se apoia”:

A representação não é o ato de produzir uma forma visível, é sim o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra tanto faz quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não dito. Não é a simples reprodução do que surgiu na frente do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que ocorre numa cadeia de imagens que por seu turno a altera também. E a voz não é a manifestação do invisível, por oposição à forma visível da imagem. Ela própria é captada no decurso do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível num outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que esse corpo viu, por nos fazer ver o que ele nos diz (RANCIÈRE, 2010, p. 139).

As lágrimas do barbeiro entrevistado no filme *Shoah* indicam sua emoção, mas são produto do dispositivo do cineasta: “a partir do momento que este filma essas lágrimas e liga esse plano com outros planos, elas já não podem ser a presença nua do acontecimento recordado” (RANCIÈRE, 2010, p. 139). Passam a pertencer a um “processo de figuração”, que envolve deslocamento e condensação: “estão ali no lugar das palavras que elas próprias estavam no lugar da representação visual do acontecimento” (RANCIÈRE, 2010, p. 140). Tornam-se elementos de um dispositivo que busca dar “uma equivalência figurativa do que aconteceu na câmara de gás”:

Uma equivalência figurativa é um sistema de relações entre semelhança e dessemelhança que põe em jogo várias espécies de intolerável. As lágrimas do barbeiro ligam o intolerável daquilo que ele viu noutro tempo com o intolerável daquilo que lhe exigem que diga no presente. Mas sabemos que vários foram os críticos que julgaram intolerável o próprio dispositivo que exerce constrangimento sobre essa palavra, que provoca esse sofrimento e dela oferece uma imagem a espectadores susceptíveis de a olharem como olham a reportagem de uma catástrofe na televisão ou os episódios de uma série de ficção sentimental (RANCIÈRE, 2010, p. 140).

O que quer Rancière? Sair da crítica do espetáculo que trata a imagem a partir da denúncia do embuste das aparências e da passividade do espectador. Para ele, se quisermos construir uma crítica da imagem para além da identificação da imagem com a idolatria, com a ignorância e com a passividade, é preciso partir de outra posição. O que ele propõe? Que não aceitemos a visão da crítica tradicional, que considera que o sistema midiático “nos submerge sob uma torrente de imagens [...], tornando-nos insensíveis à realidade banalizada dos horrores” (RANCIÈRE, 2010, p. 141). O problema das imagens não é sua profusão, “que invade sem remédio o olhar fascinado e o cérebro amolecido da multidão dos consumidores democráticos de mercadorias e de imagens” (RANCIÈRE, 2010, p. 142). Para Rancière (2010, p. 142), essa visão parece crítica, mas não é: “encontra-se em perfeito acordo com o funcionamento do sistema”. Os *media* reduzem as imagens dos horrores, eliminam o excesso, e o que vemos nas telas são os rostos

dos governantes, dos especialistas e dos jornalistas que comentam as imagens, que dizem o que elas nos mostram e o que sobre elas devemos pensar. Se o horror se banalizou, não é porque dele vejamos demasiadas imagens. Não vemos na tela demasiados corpos em sofrimento. Mas vemos, sim, demasiados corpos sem nome, demasiados corpos incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem eles mesmos direito à palavra. O sistema da informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando os seres falantes e

raciocinantes capazes de “desencriptar” o fluxo de informação que diz respeito às multidões anônimas. A política própria dessas imagens consiste em ensinar-nos que não é qualquer um que é capaz de ver e de falar (RANCIÈRE, 2010, p. 142-143).

Em nossos termos, as convocações biopolíticas dos enunciadores midiáticos chamam os espectadores e os leitores para ensinar a eles como viver, como ter sucesso, como ser sempre jovem, como, inclusive, nessa direção de recepção, consumir as imagens, o que ver nelas, enfim, como ler os signos. As figuras das imagens são em geral sem voz, sem nome e, como o Sandro do ônibus 174 em *Veja* (PRADO, 2002), “sem história”. Contra esse uso da imagem, Rancière propõe transformar a lógica dominante, “que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns” (RANCIÈRE, 2010, p. 143). As palavras

não estão em vez das imagens. São imagens, ou seja, são formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que substituem uma imagem por outra, formas visuais por palavras ou palavras por formas visuais. Estas figuras redistribuem simultaneamente as relações entre o único e o múltiplo, entre o pequeno número e o grande número. É nisto que elas são políticas, supondo que a política consiste antes de mais em mudar os lugares e o cálculo dos corpos (RANCIÈRE, 2010, p. 143).

Em outra obra, Rancière desenvolveu esse conceito de política. O que se costuma entender por política é, para ele, a polícia, ou seja:

uma ordem dos corpos que define a divisão dos modos do fazer, os modos de ser e os modos de dizer, que faz com 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).

Política para ele é outra coisa, antagônica à atividade da polícia, pois ela

rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um

pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. 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 como discurso o que só era ouvido como barulho (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

A polícia está do lado do dispositivo, de sua regulação e de seus modos de funcionamento de captura dos corpos, enquanto a política é atividade profanadora, que retira do uso comum aquilo que estava separado pelo dispositivo e muda as configurações de distribuição do sensível. Um exemplo de instalação artística que constrói essa política, dado por Rancière, é *Os olhos de Gutete Emerita*, de Alfredo Jaar, sobre o massacre de Ruanda, em que tudo se dava ao redor de uma fotografia dos olhos de uma mulher que assistiu ao massacre da família. Essa política é metonímica, ao colocar a parte pelo todo: “dois olhos ao invés de um milhão de corpos massacrados” (RANCIÈRE, 2010, p. 144).

A metonímia que põe o olhar desta mulher no lugar do espetáculo de horror instabiliza igualmente o cálculo do individual e do múltiplo. É por isso que, antes de ver os olhos de Gutete Emerita numa caixa de luz, o espectador devia por começar a ler um texto que surgia na mesma moldura e que contava a história daqueles olhos, a história daquela mulher e da sua família (RANCIÈRE, 2010, p. 144).

Essa política desloca, segundo Rancière (2010, p. 144), a questão do intolerável:

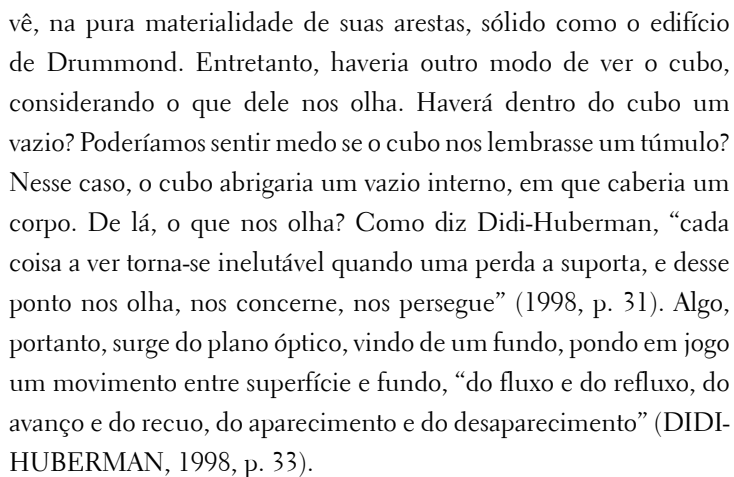
o problema não é saber se se deve ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Diz antes respeito à construção da vítima como elemento de uma certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que é provocado por este ou aquele dispositivo.

A questão a encarar na política da imagem e da palavra, ou, de modo mais amplo, na política dos textos sincréticos, tão necessária hoje, é como lidar com o dispositivo de visibilidade, como alterar os termos, as posições, a relação entre palavra e imagem, entre arquivo e testemunho, entre parte e todo, entre voz e ruído:

Aquilo a que se chama imagem é um elemento dentro de um dispositivo que cria um certo sentido de realidade, um certo senso comum. Um “senso comum” é antes de mais uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas. É depois a forma de estar em comum que liga entre si indivíduos ou grupos na base dessa comunidade primeira entre as palavras e as coisas. O sistema da informação é um “senso comum” desse gênero: um dispositivo espaço-temporal no seio do qual palavras e formas visíveis estão reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de atribuir sentido. O problema não é opor a realidade a suas aparências. É, sim, construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades das palavras e das coisas, das formas e das significações (RANCIÈRE, 2010, p. 144).

Essa forma de reconfigurar o dispositivo ou, para lembrar Agamben (2007), de profaná-lo, abrindo-o para o uso, ou para novos usos, também nos faz relembrar da imagem dialética de Benjamin, de que fala Didi-Huberman (1998). A busca pela imagem crítica visa transformar o modo pelo qual nos engajamos no mundo do consumo. Esse exame nos interessa na medida em que neste texto buscamos pensar não só as convocações midiáticas mas também as resistências a elas e o lugar que tais resistências podem e devem ocupar em nossas teorias sobre as comunicações contemporâneas.

Para Didi-Huberman o que vemos só vale pelo que nos olha. Se olhamos um cubo da arte minimalista, negro, com cerca de 1,6 metro de lado, podemos, diante do que está à nossa frente, ter duas atitudes: primeiro, só vemos o inelutável volume do corpo, ou seja, sua forma única de ocupar o espaço, como se no objeto nada nos olhasse. O objeto, nessa visão tautológica, só aparece pelo que se



Tal seria, portanto, a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do sintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra de perda. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Essa experiência sintomática, ligada à perda, implica sentir que algo nos escapa: aí, “ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Ao vivê-la, para além da pura tautologia, coloca-se a possibilidade de querer denegá-la, indo além, por meio da crença. Por que a denegaríamos? Simplesmente porque

o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago. Diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia, esse modo fundamental do sentimento de toda situação, revelação privilegiada do ser-aí. É a angústia de olhar o fundo — o lugar — do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

Trata-se aí da negatividade do “ser-aí”, como em Agamben, quando ele tematiza o Aberto (2006). Como vimos, se nos colocamos como seres tautológicos, que só enxergam as arestas e suas medidas no volume do cubo, permanecendo “aquém da cisão aberta pelo

que nos olha no que vemos”, nossa saída diante da cisão que nos divide seria ater-nos ao que é visto, “acreditando que todo o resto não nos olharia. É decidir, diante de um tûmulo, permanecer em seu volume enquanto tal, o volume visível e postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

Segundo Didi-Huberman, o homem da tautologia faz uma série de embargos aos poderes inquietantes da cisão,

para recusar as latências do objeto, sua temporalidade, a metamorfose no objeto, o trabalho da memória — ou da obsessão — no olhar. Terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente escondido. Como resultado dessa indiferença aparece o cinismo: o que vejo é o que vejo, e o resto não me importa (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39).

Há outra saída diante da cisão, para denegá-la — caracterizando um polo oposto ao do homem da tautologia —, que é a crença, ou seja, o ultrapassamento, o movimento para “além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos”, tentando superar imaginariamente tanto o que vemos quanto o que nos olha.

Para nós que discutimos os regimes de visibilidade dos *media*, construídos em torno dos contratos de comunicação voltados a modalizar formas de ser e de fazer o corpo e com o corpo, sustentando-se em valores simbólicos ligados ao mundo do consumo, tais formas de ver e de ser olhados pelos objetos culturais é preciosa. O que aprendemos com Didi-Huberman (1998, p. 77) é que o ato de ver não é “o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas”. O jornalismo hegemônico, com sua sanha de construir enunciadores detentores da verdade unívoca do mundo, principalmente nos veículos mais conservadores, busca no princípio da objetividade essa fixação na evidência tautológica. O que está sendo mostrado é essa evidência visível “que se vê”. A imagem dialética busca inquietar o ver, mostrar que não há evidências, a não ser no movimento que cimenta o real com a pasta da objetivação tautológica, através de regimes de visibilidade monolinguageiros.



Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito (perfeito na transcendência e no ‘retardamento’ teleológico); a tautologia a ignora também, ela que se inventa um mito equivalente de perfeição (uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento) (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

É preciso, portanto, evitar o pensamento binário, de dilema: “não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). O que fazer? É preciso “dialetrizar”, não ficando retido nos polos desse dilema — de um lado, a tautologia; de outro, a crença —, buscando pensar a “oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). No momento dialético, o que vemos é atingido e transformado por aquilo que nos olha, evitando, por um lado, um excesso de sentido — que estaria dado na crença, que impõe a leitura da imagem desde a transcendência — e, de outro lado, evitando a ausência cínica de sentido, glorificado na tautologia. Esse é “o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Nesse momento dialético ocorre que a imagem-superfície se “volumetriza”, vira um pano, como diz Didi-Huberman (1998, p. 87), que nos envolve, “que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora”. É preciso “dialetrizar”, para que possamos ir além do princípio de superfície: “a espessura, a profundidade, a brecha, o limiar e o habitáculo — tudo isso obsidia a imagem, tudo isso exige que olhemos a questão do volume como uma questão essencial” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 87). Ora, para além das figuras da tautologia e da crença, encarar um cubo implica trabalhar o vazio em seu volume, ou seja, trata-se de “chamar um olhar que

3. O conceito de “imagem dialética” em Benjamin aparece no livro das *Passagens*, em especial, num primeiro sentido, no *Exposé* de 1935, como imagens do desejo ou imagens oníricas no inconsciente coletivo, como explica Tiedemann (apud BENJAMIN, 2009, p. 29).

Após a crítica contundente de Adorno, Benjamin mudou isso no *Exposé* de 1939 e posteriormente nas *Teses* sobre o conceito de história: “a dialética na imobilidade parece ter quase o papel de um princípio heurístico, um procedimento por meio do qual o materialista histórico lida com seus objetos”. Em seguida, Tiedemann cita um trecho da Tese XVII: “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não seja transição; ao contrário, adota um presente no qual o tempo pára e se imobiliza.

[...] Onde o pensamento se fixa subitamente em uma constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque graças ao qual ele se cristaliza como mônada.

O materialista histórico aproxima-se de um objeto histórico única e exclusivamente onde ele se lhe apresenta como mônada. Nesta estrutura ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica do acontecimento, ou seja, de uma chance revolucionária na luta pelo passado oprimido” (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 29).

Löwy explica a ação das mônadas: “A rememoração tem por tarefa, segundo Benjamin, a construção de constelações que ligam o presente e o passado. Essas constelações, esses momentos arrancados da

abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 88). Uma objeção que se poderia fazer é: mas essa análise de Huberman vale para objetos de arte, não para imagens. De fato Huberman escolhe como seu corpus analítico uma arte extrema, que quer que aquilo que se vê seja apenas aquilo que se vê, ou seja, um cubo. Nessa vontade extrema de tautologia, ela é a escolha perfeita para a demonstração, no limite, desse funcionamento dialético, que puxa de dentro do objeto tautológico seu “mais além”, pela tematização do “olhar-fantasia”. Assim, a demonstração também vale para outros tipos de objeto; em nosso, caso os textos sincréticos ou as imagens.

Essa imagem dialética não interessa aos *media*, ao sistema do *marketing* e da publicidade e ao biopoder, na medida em que tal imagem apela ao vazio que nos olha e ao mundo do consumo, fabricando um imaginário de plenitude, de completude postíça que recalca a negatividade e o volume da imagem. A realidade 3D é o antivolume.

A dialética das imagens<sup>3</sup> trabalha com o que Lacan chama de “não-todo”, ou “não-toda” (LACAN, 1985, p. 98), algo como uma totalização impossível, um vazio estrutural a partir do qual essa dialética das imagens se constitui. Segundo Huberman, como no jogo infantil do carretel do neto de Freud, o objeto entra num jogo entre visível e invisível, em que uma negatividade essencial desconstrói a positividade do cubo enquanto cubo, instaurando uma dimensão fantasmática, que o transforma em caixa, em caixão, em portador de um vazio que põe a circular a dialética de que falamos. Essa dialética vem de Benjamin, quando no livro das *Passagens* tenta refutar a dominância, por um lado, da razão moderna capitalista, que só constrói para o consumo e para o sucesso no consumo, e por outro, do mito arcaico.

A imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114).

continuidade histórica vazia, são mônadas, ou seja, são concentrados da totalidade histórica — ‘plenos’, diria Péguy. Os momentos privilegiados do passado, diante dos quais o adepto do materialismo histórico faz uma pausa, são aqueles que constituem uma interrupção messiânica dos acontecimentos — como aquele, em julho de 1830, quando os insurgentes atiraram nos relógios” (LÖWY, 2005, p. 131).

A memória, nessa nova figura, não é mais o lugar de retenção, de baú de saberes acumulados nos estratos dos séculos, mas “instância que perde”, operação de desejo. É por isso que essa dialética enseja uma dupla distância: “do lugar para se dizer *é aí* e do lugar para dizer *que se perdeu*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 116). Ao olhar os meios de produção e as formas de vida do século XIX, Benjamin não os via como reduzidos:

àquilo que foram naquele tempo e lugar, no interior do modo de produção dominante; Benjamin igualmente via neles em plena função o imaginário de um inconsciente coletivo que ultrapassou em sonhos seus limites históricos, já atingindo o presente (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 17).

As passagens examinadas por Benjamin continham também algo a que o capitalismo não satisfaz. Por isso precisava dos sonhos, buscando um novo tipo de experiência, uma iluminação profana.

Em lugar dos conceitos, surgiram as imagens: as imagens ambíguas e enigmáticas do sonho nas quais se mantém oculto aquilo que escapa entre as malhas demasiadamente largas da semiótica e recompensa por si só os esforços do conhecimento; a linguagem imagética do século XIX que representa sua “camada mais profundamente adormecida” (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 18).

Aí Benjamin se punha a olhar para o século XIX buscando “despertar de um sonho”, a partir desse novo método dialético, para “atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experimentar o presente como um mundo da vigília ao qual o sonho se refere” (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 19).

Ao promover essa dialética que inquieta as figuras, implicando nelas o vazio como processo, o que chamamos de atenção ao “não-todo” produz justamente o esvaziamento. Isso não nos deve levar a “um esquecimento puramente negador, niilista ou cínico”, tautológico, nem a uma “efusão arcaizante ou mítica relativa aos poderes da interioridade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 138), mas à invenção de novas formas de senso comum, bem como de escrita da história, em que se dá a distribuição do visível; dos sentidos; da

---

4. Esse é o movimento principal das Teses sobre o conceito de história. Ver Löwy, 2005.

mudança profanadora da separação entre o que é palavra e o que é ruído; ou do que, na imagem, remete à polícia dos vencedores. A imagem dialética permite o salto para fora da história progressista<sup>4</sup>, extraindo o sentido para fora do mito, “dialelizando-o”, vendo na imagem dialética a unidade dos contrários e rompendo o sentido mítico coisificado na imagem mítica. Como diz Tiedemann:

Na imagem dialética “o ocorrido de uma determinada época” sempre era “simultaneamente o ocorrido-desde-sempre”, através do qual esta imagem permaneceu presa ao mítico; ao mesmo tempo, porém, deveria ser próprio do materialismo histórico, que se apossou desta imagem, o dom de “acender no passado a centelha da esperança”, para “arrancar novamente” a tradição histórica “do conformismo que está prestes a apoderar-se dela”. Através da imobilização da dialética, anula-se o contrato dos “vencedores” históricos e todo o páthos reincidente sobre a salvação dos oprimidos (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 29).

## Referências

- AGAMBEN, G. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LACAN, J. *O Seminário 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemony and socialist strategy*. London: Verso, 1985.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- PELBART, P. P. *Vida capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PRADO, J. L. A. “A construção semiótica da violência em Veja: por uma ética da não fidelidade do leitor”. *DeSignis*, Barcelona, v. 1, n. 2, p. 259-272, 2002.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *A invenção do Mesmo e do Outro na mídia semanal*. São Paulo: PUC-SP: CNPq, 2008a. DVD.
- \_\_\_\_\_. “As narrativas do corpo saudável na era da grande Saúde”. *Contemporânea*, Salvador, v. 5, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Convocação nas revistas e construção do a mais nos dispositivos midiáticos”. *MATRIZES*, São Paulo, ano 3, n. 2, jan.-jun., p. 63-78, 2010.

\_\_\_\_\_. “De navios a estrelas na construção biopolítica do eu capital”. In: FREIRE FILHO, J.; PINTO COELHO, M. G. *A promoção do capital humano*. Porto Alegre: Sulina, 2011a.

\_\_\_\_\_. “O leitor infiel diante dos mapas da mídia semanal performativa”. *Revista Fronteiras*, São Leopoldo, v. VII, n. 1, p. 39-46, 2005.

\_\_\_\_\_. “Programas cognitivos e passionalização do consumo nos media e na publicidade”. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, ESPM, v. 5, p.87-101, 2008b.

\_\_\_\_\_. “Regimes cognitivos e estésicos na era comunicacional: da invisibilidade de práticas à sociologia das ausências”. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, ESPM, v. 3, n. 8, p. 11-32, 2006.

\_\_\_\_\_ (Ed.). *Regimes de visibilidades em revistas*. São Paulo: PUC-SP: CNPq, 2011b. DVD.

PRADO, J. L. A.; CAZELOTO, E. “Valor e comunicação no capitalismo globalizado”. *E-compos*, v. 6, Brasília, ago. 2006.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SAFATLE, W. “Depois da culpabilidade: figuras do supereu na sociedade de consumo”. In: PRADO, J. L. A.; DUNKER, C. *Žižek crítico*. São Paulo: Hacker, 2005.

SANTOS, B. S. *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SOUZA, J. A. *Invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ŽIŽEK, S. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.